

O DIÁRIO COMO LABORATÓRIO DA ESCRITA

Lara Luiza Oliveira Amaral*

RESUMO: Em um jogo entre eu-autor e eu-personagem, os diários de escritores muitas vezes encontram-se em um entrelugar na escrita literária. Neste trabalho, enfatizo a construção da ficção dentro do discurso confessional do diário, na transformação da página em branco em laboratório da escrita. Para tanto, pauto-me em pesquisas acerca do gênero, desenvolvida por autores tais como Blanchot (1959), Lejeune (1975), Barthes (1979) e Ávila (2016), em diálogo com alguns diários de escritores.

Palavras-chave: Diários de escritores. Escrita ficcional. Escrita autobiográfica.

A única maneira de me comunicar com o escritor que existe em mim é através da libação solitária. Depois de alguns tragos, ele emerge.

Julio Ramón Ribeyro, *Prosas Apátridas*.

Na soleira

Ricardo Piglia, ao abrir o primeiro volume dos diários de Emilio Renzi, *Anos de formação*, dá o título “Na soleira” para o que seria uma apresentação de seu personagem (ou alter ego). Piglia-Renzi conta a um interlocutor desconhecido seu percurso de leitor-escritor, como tudo começou com aquele livro de Albert Camus na vitrine de uma loja: “Já não há destino, não há oráculos, *não é verdade* que tudo na vida está escrito, mas penso às vezes que, se eu não tivesse lido esse livro, ou melhor, se não o tivesse visto na vitrine, provavelmente não estaria aqui” (PIGLIA, 2017, p. 28). Ao saírem do bar, na entrada de casa, ele para no *hall* de entrada, “com passo incerto à procura do elevador”, e o outro que o escuta descreve a imagem que encerra a cena: “Já era noite fechada e eu o vi subir envolto numa luz amarela, com os olhos radiantes e um sorriso de satisfação que lhe iluminava o rosto, como se, digamos, continuasse a pensar na garota que lhe pediu emprestado o livro de Albert Camus” (PIGLIA, 2017, p. 33).

No último volume de Emilio Renzi, Piglia volta a colocar seu eu-personagem “na soleira”. Em 1 de março de 1976, Renzi-Piglia escreve: “Enfim, a velha conhecida superstição que me acompanha desde sempre: os inícios precisos que permitem começar de novo. O sujeito que vai embora (“Wakerfield”) [sic] e larga tudo para se transformar em ‘outro’” (PIGLIA, 2021, p. 20). Personagem homônimo do conto de Nathaniel Hawthorne (1837), Wakefield abandona sua família e decide viver recluso, assistindo a distância a vida dos demais. Tal como um *flanêur*, ele vaga pelas ruas da mesma cidade que um dia pertenceu e torna-se “outro”. O conto encerra com a imagem de Wakefield parado na soleira da porta de sua casa, deixando o leitor em dúvida acerca do passo seguinte.

Ao remeter à metáfora da soleira e mencionar, provavelmente não despropositado, o conto de Hawthorne em seu último volume, Piglia coloca também o seu leitor em um entrelugar e entretempos: os cadernos de Ricardo Piglia, agora “diários de Renzi”; os anos de 1950-82 e sua “reconstrução” já nos anos 2000. Da escrita autobiográfica e confessional de um diário, o autor lapida-se em outro na soleira entre biografia e ficção. Renzi, que é e não é Piglia; um diário que, vez ou outra, veste-se de ficção. Nesse sentido, este trabalho reside justamente nos entrelugares do diário e da ficção. A partir de diários de escritores selecionados, proponho

* Doutoranda e bolsista CAPES em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e especialista pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), também em Literatura. Desenvolve pesquisas sobre diários de escritoras suicidas. Dentre suas publicações, estão artigos em periódicos acerca do diálogo entre literatura, memória e suicídio, além da organização do livro *Literatura & suicídio* (2019). E-mail: laraluizaoliveira@gmail.com

evidenciar os momentos em que a escrita ficcional se mescla com os registros diários em cadernos e folhas. Ou seja, como o gênero confessional passa a atuar como “laboratório da escrita” para o ofício do escritor.

Armadilha da palavra

No comumente referido texto de Maurice Blanchot (1959), o teórico propõe uma relação entre a escrita e o diário: “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar” (BLANCHOT, 2018, p. 270). O diário permitiria ao sujeito “viver duas vezes”, protegendo-o “do esquecimento e do desespero de *não ter nada a dizer*” (BLANCHOT, 2018, p. 273, grifos meus). Ao escrever no diário que não se consegue escrever, a entrada serve de falso acalento ao escritor desesperado. Alejandra Pizarnik, ciente de tal armadilha, faz da entrada de julho de 1962 uma referência ao próprio caderno: “este diário obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de creerme creando mientras lo escribo” (PIZARNIK, 2017, p. 429).

Recorrendo àquele responsável por dar a palavra “íntimo” como característica do gênero, Blanchot retorna para as páginas de Hénri-Frederic Amiel ao descrever a “dupla nulidade” dos diários: “Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido. É ‘*a meditação do zero sobre ele mesmo*’, de que fala, valentemente, Amiel” (BLANCHOT, 2017, p. 274). É, também, a ilusão de criar enquanto escreve, conforme pregava Pizarnik. Dupla nulidade e, ao mesmo tempo, duplo malogro: “não se viveu nem se escreveu” (BLANCHOT, 2017, p. 275).

Para Barthes (1979), o diário está fadado ao egotismo, portanto, incapaz de atingir o estatuto de “Livro” ou “Obra”: “O Diário não pode atingir o Livro (a Obra); é apenas um Álbum (...). O Álbum é uma coleção de folhas não apenas permutáveis (isso ainda não seria nada), mas principalmente *suprimíveis ao infinito*” (BARTHES, 2012, p. 459). Ou seja, sou capaz de apagar várias entradas até atingir o completo aniquilamento do texto. Ele se torna então “inessencial”: “É uma maniazinha de escritura cuja necessidade se perde no trajeto que vai da anotação produzida à anotação relida (...) sei que o meu texto é vão, mas ao mesmo tempo (por um mesmo movimento) não posso me furtar à crença de que ele existe” (BARTHES, 2012, p. 459). Marcado pela imediatez e, normalmente, pela não correção, sua “escritura” pode “valer menos” conforme as releituras de seu autor:

A dificuldade própria ao Diário é que essa importância segunda, liberada pela escritura, não é segura: não é seguro que o Diário recupere a fala e lhe dê a resistência de um novo metal. Por certo a escritura é essa atividade estranha (sobre a qual até agora a psicanálise não teve pega, compreendendo-a mal) que estanca milagrosamente a hemorragia do Imaginário, de que a fala é o rio possante e derrisório. Mas, precisamente: o Diário, por mais “bem escrito” que seja, será escritura? Ele se esforça, se estufa, se empina: estou tão grande como o texto? (BARTHES, 2012, p. 461).

No entrelugar entre texto e diário, o escritor passa a utilizar seu caderno como “registro de bordo” da escrita. Anotar, neste campo que perpassa também a palavra, comentários, tentativas ou mesmo angústias diante de seu ofício. Em contrapartida, Blanchot ressalta a impossibilidade de “manter um diário da obra que está escrevendo”: “o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. (...) esse diário só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção. Essa ficção não tem, necessariamente, relação com a obra que se prepara” (BLANCHOT, 2018, p. 276-277). Um diário íntimo mergulhado em ficção remete, em certa medida, ao projeto de Ricardo Piglia

ao lapidar seus próprios cadernos e dar vida a “Emilio Renzi”. Dentro da ficção, Piglia joga com a realidade dos fatos e faz com que Renzi publique e discuta textos escritos por Ricardo Piglia fora do mundo ficcional de Emilio.

Nesse jogo de personas, entre “realidade” e ficção, um diário de escritor é sempre um passo incerto diante da escolha ainda não feita. É prostrar-se na soleira da palavra que brinca de confissão e rascunho com um leitor que, durante o registro, nem se sabe se existe. Myriam Ávila, ao dar foco para o estudo de diários de escritores, ressalta que um “diário íntimo” de escritor deve incluir “os dilemas íntimos que a profissão coloca para o indivíduo e que variam de acordo com a personalidade e as circunstâncias de cada um” (ÁVILA, 2016, p. 25). O gênero atua como um “estoque” para a ficção: “desde os achados de linguagem, a frase epigramática, a descrição de uma futura personagem ou de episódios sugestivos, passando por sumários de histórias pensadas ou ouvidas, até a própria noção da vida como romance, o diário é um estoque de recursos” (ÁVILA, 2016, p. 30).

Em um breve levantamento de dados entre os diários de escritores, é fácil notar algumas semelhanças: comentários sobre as leituras realizadas, discussões literárias acerca de determinados autores, confissões do próprio ofício e as inseguranças diante da crítica, a angústia diante da ausência da palavra “ficcional” e a reclusão/alívio nas entradas, rascunhos de textos a serem publicados, análises de si e das palavras do eu. Para este trabalho, ainda que comente outros casos e fatores, salientarei momentos em que a própria escrita “literária” entra em análise dentro do diário, dando ao gênero seu caráter de “laboratório” da palavra.

O sofredor exemplar

O principal ponto em comum entre os escritores, independentemente de sua época, é a angústia diante da palavra *a ser escrita*, o lugar incerto entre a necessidade da ação e a insegurança perante a letra. Seria possível sugerir que a escrita do diário seja motivada por tal anseio, conforme propunha Blanchot. No último volume dos diários de Emilio Renzi, a entrada de uma sexta-feira de 1977 diz somente: “Certeza de que nunca vou conseguir escrever” (PIGLIA, 2021, p. 37). É através do registro contínuo sobre o escrever que se torna possível delinear a “identidade de escritor” a ser construída, conforme salienta Ávila. Ao frisar os comentários sobre as “obras em progresso”, “fica claro que o processo de se formar escritor, convencer-se a si mesmo de sê-lo e obter o reconhecimento de outros não é nunca puramente espontâneo ou natural” (ÁVILA, 2016, p. 24).

É no diário que se guarda a esperança de um futuro promissor: “Se eu pudesse ter certeza de que nos próximos vinte anos serei capaz de escrever quatro ou cinco livros, e que conseguirei viver do meu trabalho sem muitos sobressaltos econômicos e que estes livros terão certa aceitação, se eu pudesse ter certeza disso” (PIGLIA, 2021, p. 46). É nele que se escreve o destino com uma ilusão de realização, como profetizava Alejandra Pizarnik: “Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé – qué extraño – que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa. A otros de ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos” (PIZARNIK, 2017, p. 403). Ou ainda, como fazia constantemente Sylvia Plath em suas entradas, é onde se enumera uma lista de imperativos a guiar os passos seguintes: “pelo menos 2 a 3 páginas cheias descrevendo um incidente marcante, com personagens & diálogos & descrições. Deixe de lado a trama. Fazer um diário vigoroso das reminiscências. Capítulos curtos. Quando eu voltar para casa terei mais de 300 páginas. Revisar tudo no verão” (PLATH, 2017, p. 311).

O leitor, no futuro, vê nas entradas inseguras do autor-agora-consagrado uma abertura para sua intimidade não revelada em obras. Susan Sontag, também uma diarista, ao dedicar dois ensaios de *Contra a interpretação* (1966) aos diários de escritores (“O artista como sofredor

exemplar” [Cesare Pavese] e “Os cadernos de Camus” [Albert Camus]), questiona seu posicionamento enquanto leitora:

Por que lemos o diário de um escritor? Porque elucida seus livros? É raro que isso aconteça. Mais provavelmente por causa da forma crua do diário, mesmo quando é escrito com vistas a uma publicação futura. Aqui lemos o escritor falando na primeira pessoa; temos contato com o ego por trás das máscaras do ego nas obras de um autor. Nenhum grau de intimidade num romance proporciona isso, mesmo quando o autor escreve na primeira pessoa ou usa uma terceira pessoa que aponta claramente para ele mesmo (SONTAG, 2020, p. 78).

Ler os diários de outros escritores é também alívio para aquele que escreve o seu próprio caderno. Ricardo Piglia insere, no primeiro volume dos diários de Emilio Renzi, um ensaio sobre os diários de Cesare Pavese (“Os diários de Pavese”). A partir de uma leitura em diálogo com o suicídio do autor italiano, Piglia-Renzi considera *O ofício de viver* (1952) “um dos livros mais belos da literatura contemporânea”: “Hieróglifo cheio de silêncio e de escuridão, nesse diário, que começa no isolamento da reclusão e termina no isolamento de um quarto de hotel, podemos dizer que está todo o Pavese” (PIGLIA, 2017, p. 153). Para aqueles que compartilham das tentações suicidas, como Alejandra Pizarnik¹, ler o diário de Pavese é também ter medo de si mesmo e de seu próprio diário: “Comencé a leer el diario de Cesare Pavese. Profunda sorpresa. Y miedo. Porque casi todo lo que ha escrito me parece pensado por mí. Es más: yo lo he pensado – mejor decir: sentido – y hasta he tomado notas de ello en mi diario” (PIZARNIK, 2017, p. 299).

Em um processo metatextual, um diário de escritor vez ou outra reside nas entradas de um escritor em formação, como o faz Franz Kafka ao ler os diários de Goethe: “*Diários de Goethe. Quem não tem um diário posiciona-se equivocadamente quanto ao que seja um diário*” (KAFKA, 2021, p. 64). Nota-se, portanto, uma urgência em encontrar apoio no outro que também escreve sobre a impossibilidade da palavra. Isso porque, conforme aponta Sontag, “o escritor, o homem das palavras” é aquele “que consideramos o mais apto a expressar seu sofrimento”:

O diário nos apresenta a oficina da alma do escritor. E por que estamos interessados na alma do escritor? Não porque nos interessamos tanto assim pelos escritores como tais. Mas por causa da insaciável preocupação moderna com a psicologia, a mais nova e mais poderosa herança da tradição cristã da introspecção inaugurada por Paulo e Agostinho, que equipara a descoberta do eu à descoberta do eu sofredor. Para a consciência moderna, o artista (substituindo o santo) é o sofredor exemplar (SONTAG, 2020, p. 78).

Muitas vezes, ocorre nesta relação entre sofrer e escrever uma ação dupla contraditória. Não é desconhecido o último pedido de Kafka a Max Brod para queimar todos os seus manuscritos. Ainda assim, ele registrava em seu diário, constantemente, uma necessidade da escrita, como uma forma de *exorcizar* sua angústia através da palavra: “Sinto agora, como já sentia à tarde, um grande desejo de, pela via da escrita, arrancar de mim todo esse meu estado angustiante e de, da mesma forma como ele vem de minhas profundezas, registrá-lo nas profundezas do papel” (KAFKA, 2021, p. 155). Urgência que ecoa em Alejandra Pizarnik quando, diante da dor, questiona-se sobre sua possibilidade de tradução/transmissão: “¿Cómo animar el dolor, cómo transmitirlo de una manera viva? Aunque vigile cada palabra hay muchas que se me escapan y se van y forman imágenes que son traiciones mortales contra quien las creó” (PIZARNIK, 2017, p. 506).

Local de confissão, de diálogo íntimo e solitário, o diário torna-se responsável por “dar conta do mundo afetivo de seus autores”, diz Leonor Arfuch. Em *O espaço biográfico*, a teórica

ressalta as *Confissões*, de Rousseau, como propulsora da “consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 35-36). A justificativa que dá Arfuch para a leitura de diários é de tom semelhante à de Sontag:

(...) o que busca neles o leitor comum? Provavelmente a resposta não varie muito em relação a outras formas biográficas: a proximidade, a profundidade, o som da voz, o vislumbre do íntimo, a marca do autêntico, a pista do cotidiano, o “verdadeiro”, em suma o “limo” onde nascem e crescem as obras que se admiram em outras artes, práticas e escritas – o que também não escapa ao interesse do crítico. O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação. De alguma maneira, contém o sobrepeço da qualidade reflexiva do viver (ARFUCH, 2010, p. 145).

O mercado do íntimo, tema também discutido pela teórica argentina, fomenta a venda e leitura do gênero. Ao invés da palavra publicada e consagrada, busca-se o rascunho, aquilo que foi tachado da versão final, o *processo*. Diferente da autobiografia, “o diário íntimo promete, em vez disso, a maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros de linguagem e colecionismo” (ARFUCH, 2010, p. 145). É o que Beatrice Didier analisa em “El diario ¿forma abierta?”, ao propor que, mesmo com as limitações características do gênero, o diário permite toda e qualquer inserção: “Todo puede convertirse en diario. El diarista puede integrar en su texto las facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos, borradores de texto en gestación: a fin de cuentas, casi todo. Debe ignorar esas coacciones que existen para todo escritor: el editor y el público” (DIDIER, 1996, p. 39). No diário, o escritor é livre das amarras da publicação, público e edição. E é justamente nesta liberdade-datada que reside, e de certo modo “resiste”, sua “fama”.

Leonor Arfuch ainda acrescenta que o gênero nem sempre é comprovadamente biográfico: “pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos” (ARFUCH, 2010, p. 145). Ou seja, o diário “mais do que um gênero, é uma *situação (um fechamento) de escrita*”. Seria isso o que impulsionaria um escritor a manter um diário íntimo, questiona a teórica, ou “é a possibilidade de estar sozinho com a fantasia, de levar vidas substitutas, de apanhar tanto o excesso como a perda, de não deixar o tempo simplesmente passar?” (ARFUCH, 2010, p. 146). De uma escrita praticamente sem limites (cf. DIDIER, 1996, p. 39), a escrita do diário serve ao diarista-escritor, em seus excessos e perdas, da mesma forma “que el caderno de croquis para el pintor”: “el diario es la obra de un escritor en ejercicio más que la de un hombre que vive” (DIDIER, 1996, p. 43). Em um ciclo vicioso da palavra que não vem, o escritor busca na escrita do diário refúgio de seu ofício – e expõe, dessa forma, os pesares da profissão. Logo, um caderno de rascunho passa a ser um “depósito de escritura”:

El diario se convierte pura y simplemente en ejercicio de escritura. No debemos considerar esta idea más moderna de lo que es. El excelente Joubert ya sabía muy bien que no hay que oxidarse, y que sólo las palabras ponen en marcha el pensamiento, cuando se sintió impulsado a consignar estas dos reflexiones, separadas por seis años de distancia, que se acoplan perfectamente: «¿Cómo es que sólo buscando las palabras encuentra uno los pensamientos?», escribe en 1799, y en 1805: «El espíritu se arruina si uno escribe demasiado, y se oxida si no escribe.» El diario le permitía mantener un cierto equilibrio de escritura constante en los períodos de menor creación, y facilitar la creación en las épocas de actividad plena (DIDIER, 1996, p. 44).

O equilíbrio, vez ou outra, falha. O escritor se angustia por escrever por demasiado no diário, e cada vez menos as “obras”; desculpa-se, diante da folha em branco do caderno, a ausência, e a culpa reside na escrita da ficção. Virginia Woolf constantemente retorna para a

própria atividade de registro do diário como uma forma de justificar a ausência, ou mesmo questionar seu estilo e conteúdo. Em outubro de 1924, prestes a finalizar *Mrs. Dalloway* (1925), Woolf inicia a entrada do dia 17: “It is disgraceful. I did run up stairs thinking I’d make time to enter that astounding fact – the last words of the last page of Mrs Dalloway; but was interrupted” (WOOLF, 1978, p. 316), e segue discorrendo sobre a experiência da escrita. No parágrafo seguinte, contudo, volta-se diretamente ao diário: “But enough, enough – yet of what should I write here except my writing? Odd how conventional morality always encroaches. One must not talk of oneself &c; one must not be vain &c. Even in complete privacy these ghosts slip between me & the page” (WOOLF, 1978, p. 317). Eis o duplo malogro, a nulidade da palavra, pela palavra.

Caderno e o tempo

Em *O espaço literário* (1987), Maurice Blanchot dedica algumas páginas para discutir a “solidão essencial” do escritor que usa do “recurso ao ‘diário’”. O diário, neste caso, passa a ser também Memorial, responsável pela recordação “de si mesmo, daquele que ele [escritor] é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade” (BLANCHOT, 2011, p. 20). Retorna a dupla nulidade: pretende-se lembrar da vida, daquele que se é, através da palavra, mas a palavra é movediça e vez ou outra pode apagar-se/lhe. Dessa forma, “o Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra” (BLANCHOT, 2011, p. 20). Por fim, sobre os escritores que mantêm diários, o autor conclui: “Acontece que os escritores que mantêm um diário são os mais literários de todos os escritores mas talvez, precisamente, porque eles evitam o extremo da literatura, se esta é, de fato, o reino fascinante da ausência de tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 21).

Em um gênero regido pela temporalidade datada, constituído, como classicamente denominou Philippe Lejeune, por “uma série de vestígios datados” (LEJEUNE, 2014, p. 299), intercala-se a palavra “ausente de tempo” da literatura. A ideia de “vestígio” que acompanha a definição do gênero é explicada por Lejeune da seguinte maneira: “quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante”; ou ainda: “pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma série de sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem” (LEJEUNE, 2014, p. 301). Quando sequenciados, os vestígios alimentam um fluxo; ao tornar-se singulares, o momento-origem é marcado. Referindo-me, especialmente, aos pontos em que a escrita literária e o registro diário se cruzam, proponho evidenciar a singularidade dos vestígios, a possibilidade – sempre inalcançável e móvel – de uma “origem” da ficção dentro dos cadernos.

A entrada datada que põe em diálogo a experiência vivida do escritor e sua ideia para ficções futuras permite a abertura de um não-tempo em um caderno regido pelos dias. Sylvia Plath, por exemplo, escreve em 15 de julho de 1957 algumas ideias para um futuro romance nunca finalizado:

Romance: FALCON YARD: imagem central: o amor, um falcão, ataca fulminante, definitivo: sacrifício de sangue: viveiro do falcão, capítulo central do livro: o irrefutável encontro e a experiência. Caracterização: senhor & senhora sorrindo com o falcão no braço. Atitude impessoal com Judith, criar outros personagens que agem por conta própria & não apenas como projeções dela... (PLATH, 2017, p. 328).

Há sempre um duelo entre escrita e experiência, do lapidar daquilo que se vive e retirar dali a palavra. Seu diário é composto, em grande parte, por discussões críticas acerca de si mesma e do que (não) escreve, um “muro das lamentações” (PLATH, 2017, p. 384). Mas é

onde também se registram as conquistas, como a conclusão de um livro infantil em 1959: “Escrevi um livro ontem. Sim, após meio ano de procrastinação, mal-estar e paralisia, consegui progredir ontem de manhã, surgiram frases em minha cabeça, aqui e ali, e *Wide-Awake Will e Stay-Uppity Sue* tornaram-se muito reais e pronto” (PLATH, 2017, p. 555)². Em registros do mesmo ano, após a leitura do romance *Green Water, Green Sky* (1959), de Mavis Gallant, se encontram os primeiros *vestígios* do que viria a ser *The Bell Jar* (1963), provavelmente sua obra mais reconhecida: “Envolvimento com Mavis Gallant. Li seu romance sobre o relacionamento entre mãe e filha, no qual a filha acaba cometendo suicídio. Um romance ousado, arrogante, seria a solução para meu dilema, para um ano de vida” (PLATH, 2017, p. 598).

De forma semelhante, Piglia-Renzi usa as entradas de seu diário de 1965 como “estoque” de ideias futuras: “*Um tema*. (Ontem de repente me surgiu esta história.) Um velho num asilo assiste à construção de uma parede que o isola da rua, que antes ele olhava com um misto de espanto e interesse. No final, fica sentado sozinho de cara para o muro” (PIGLIA, 2017, p. 181). O dia seguinte confirma a realização do tema: “Terminei o conto, chama-se ‘O muro’. Primeiro personagem do meu livro que é um herói silencioso e secreto” (PIGLIA, 2017, p. 181). Conto este que, de fato, faz parte da coletânea intitulada *A invasão*, publicada em 1967 por Ricardo Piglia (e não Emilio Renzi). Anos mais tarde, já em 1980, no último volume dos seus diários, Renzi-Piglia, influenciado pelas leituras e autores que admira, pensa em escrever “biografias imaginárias” para personagens famosos da literatura: “Escrever a biografia da filha de Madame Bovary como operária têxtil”; ou sobre familiares de grandes escritores: “Escrever a biografia de Lucia, a filha de Joyce, que morreu nos anos 50 numa clínica psiquiátrica, onde tinha vivido por vinte anos” (PIGLIA, 2021, p. 128-129).

Entre o que poderia ser rascunhos para as aulas no Smith College, ou ideias para poemas e contos, Sylvia Plath, em 1957, reserva partes de suas entradas para “poemas” ou “contos” futuros: “Poema: Crucifixos – Ensaio de Lawrence: ‘uma atmosfera de dor’ – variedade prismática de Cristo – mas: principalmente: Nenhuma transfiguração – sangue & dor & sofrimento ou radical rebelião amarga do corpo – mas nenhuma paz, nenhuma transfiguração”. Logo em seguida, acrescenta: “Conto: dois – 1 Brejo – caminhada até Haworth, a Wuthering Heights – detalhes físicos, abundantes, botas pesadas – bolhas, queixas – piquenique – mel vazando pelo saco de papel pardo – medo, solidão – meta – marco de pedras pretas, pequenas, amontoadas” (PLATH, 2017, p. 348). Mais à frente, ainda no que sugere ser o mesmo dia, ela parece reelaborar a ideia do conto:

“Quatro Cantos de Uma Casa ao Vento”

Ida & volta a Wuthering Heights contada pelos quatro personagens – cada um vê uma faceta diferente da realidade absoluta – qual delas mais se aproxima da verdade? Evi (atriz egoísta), Leroy / Curt (artista realista medíocre), William (poeta criativo – meio cinzas, meio-deus), Sibyl (médium das forças espirituais, pálida e sonhadora) – A casa assoma. As pedras negras não lançam sombra. Variar tons, estilo, observação dos outros – Leroy – viril.

Curt → Evi (sua beleza, vida animada – Sibyl débil demais, etérea)

Evi → Will (ele pode criar lindos papéis, palavras para ela)

Will → Evi / Sibyl (sua musa, versus sua mulher – carne & espírito,)

Sibyl → todos & ninguém – visionária, pele transparente – assume responsabilidade, dor & sofrimento – (PLATH, 2017, p. 349).

Apesar das elaborações, o mais próximo de *Wuthering heights* de que há registro, na obra plathiana, é o poema homônimo publicado em 1961 na coletânea *The Colossus*³. A mesma estrutura é retomada em diversas entradas posteriores, registrando possibilidades literárias. Em um “pós-escrito” de 26 de janeiro de 1958, ela introduz suas ideias com: “Hora das notas para futuros contos sobre a infância:”, e as descreve na sequência: “O CIRCO DE NEVE: Um

concurso para escolher o melhor animal de neve numa rua: girafas, camelos, elefantes e assim por diante – personalidades das crianças realistas & importantes – rivalidades intensas, suspense”; a segunda ideia é influenciada pela recém terminada leitura de “O altar dos mortos”, de Henry James: “ATRÁS DA CORTINA: (...) Menina, quase adolescente, é atormentada por sua própria nulidade & devora a paisagem da janela (lojas, cinemas, conversas entreouvidas & vistas da rua, retratos nos jornais etc.) com a sensação contínua de que está ‘quase a ponto’ de viver por SUA conta – milagrosamente, a própria vida” (PLATH, 2017, p. 370).

Repetindo a estrutura de Piglia e Plath, Alejandra Pizarnik insere, na entrada de 30 de julho de 1962, um “*Tema para un cuento*”:

alguien que tiene el poder de materializar algunas palabras pero que desconoce cuáles. Es así como en cualquier instante, en medio de cualquier conversación trivial o importante una palabra hace aparecer al objeto que designa. La última hará aparecer, naturalmente, a la muerte. La desesperación de este ser, su temor de decir y hablar, pues ignora absolutamente si lo que encarnará será una presencia dulce o terrorífica. (Esto me permitiría momentos humorísticos: por ejemplo, en una reunión de literatos en que se habla justamente de la validez y la potencia del lenguaje y de súbito, porque alguien dijo que en nuestra época las palabras «son como monedas», que lluevan monedas que hablen... Pero es esta extraña persona la que debe pronunciarlas, pues el cuento tiene que describir, justamente, su temor de hablar.) (PIZARNIK, 2017, p. 442-443).

Na linha seguinte, seja ou não conclusão da ideia descrita anteriormente, ela escreve: “Una vez escribí: «Se puede morir de abstracción». Lo repito”, e dá sequência a um diálogo, provavelmente um rascunho do que vinha arquitetando mentalmente. Em um jogo de palavras e significados que se perdem entre as falas, Pizarnik coloca dois personagens discutindo sobre a linguagem: “Usted me matará – dijo dulcemente.” “Con té – dije.” “Te ti contigo – dijo.” (PIZARNIK, 2017, p. 444). Tema este que talvez possa ser elencado como o principal, e mais recorrente, da obra pizarnikiana – e também como uma de suas maiores angústias enquanto escritora.

É também no diário que a autora discute a disputa entre a escrita de prosa e poesia. “Quiero escribir una novela. Quiero escribir una novela. Quiero escribir una novela” (PIZARNIK, 2017, p. 339), escreve em 26 de junho de 1960. No mês seguinte, registra: “Hice dos poemas. Y ayer otros dos. Creo que jamás voy a poder hacer una novela, porque no tengo nada que contar en muchas páginas, y aunque tuviera qué contar, pero no, no tengo nada que contar” (PIZARNIK, 2017, p. 341). Anos mais tarde, após a publicação da novela *La condesa sangrienta* (1966), ela volta ao debate prosa-poesia em uma entrada de 1968: “No puedo creer que sea yo quien escribió la prosa sobre la condesa. O, mejor, no comprendo por qué no he continuado en esa vía. Es verdad que mi dedicación a esa prosa fue exclusiva y en cambio, ahora, no puedo entregarme a un escrito exclusivo” (PIZARNIK, 2017, p. 815).

Ao ter como ponto central a data, o diário, quando alterado posteriormente, estaria desfazendo sua “autenticidade”, conforme analisa Lejeune: “Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe um valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Escrito na ignorância do futuro, a reescrita torna-se um agente do tempo, um retornar àquilo que, em realidade, não permite o retorno. Contudo, no momento em que o diário é, também, caderno de rascunho para a ficção, as entradas deixam de ser vestígios dos dias e passam a ser constantemente editadas e, muitas vezes, criticadas pelo próprio escritor. No dia 6 de junho de 1910, Kafka escreve, e reescreve, o mesmo trecho em seis diferentes parágrafos⁴. Como em um exercício de escrita, ele altera, e adiciona, mais palavras a cada nova tentativa. A primeira versão, e também a mais curta, é:

Quando penso no assunto, tenho de admitir que, em certos aspectos, minha educação muito me prejudicou. É certo que não fui criado em algum lugar remoto, numa ruína nas montanhas, por exemplo, não poderia, pois, dizer a esse respeito uma única palavra de censura. Correndo o risco de que toda a série de professores que já tive não seja capaz de compreendê-lo, eu teria preferido ser aquele pequeno habitante das ruínas, tostado pelo sol, que de toda parte incidiria sobre mim por entre os escombros e sobre a hera tépida, ainda que de início me enfraquecesse o peso de minhas boas qualidades, as quais vicejariam em mim com o poder das ervas daninhas (KAFKA, 2021, p. 13-14).

Sem um ponto final, ele dá início à segunda versão com a mesma frase, mas ao invés de continuar com “é certo que não fui criado em algum lugar remoto”, acrescenta exemplos de pessoas também “prejudicadas”: “Essa recriminação atinge muita gente, mais especificamente meus pais, por exemplo, alguns parentes, determinados visitantes de nossa casa, escritores diversos (...)” (KAFKA, 2021, p. 14), e retira a metáfora final do habitante de ruínas e as ervas daninhas.

Na terceira versão, a frase inicial é modificada, e as demais versões seguirão o mesmo “modelo” (com alterações): “Com frequência reflito sobre o assunto e sou, então, sempre obrigado a dizer que minha educação foi bastante prejudicada em alguns aspectos” (KAFKA, 2021, p. 14). A quarta versão insere novas informações: “Com frequência, reflito sobre o assunto, dou livre curso a meus pensamentos sem neles me imiscuir e sempre, por qualquer ângulo que contemple, chego à conclusão de que, em certos aspectos, minha educação me causou prejuízo terrível” (KAFKA, 2021, p. 15). A quinta versão já soa um pouco mais “grave”: “Com frequência reflito sobre isso e dou livre curso a meus pensamentos sem neles me imiscuir, mas sempre concluo que minha educação me arruinou mais do que sou capaz de compreender” (KAFKA, 2021, p. 17). Por fim, na última versão, ele chega a uma conclusão: “Com frequência reflito sobre isso e dou curso a meus pensamentos sem me imiscuir, mas chego sempre à mesma conclusão: a de que minha educação me arruinou mais do que a todas as pessoas que conheço e mais do que compreendo” (KAFKA, 2021, p. 19).

Em demais ocasiões, Kafka repetirá o exercício e transformará seu caderno em local de rascunho. Em outras, transcreverá textos inteiros, como, por exemplo, “O veredicto”⁵, que se encontra integralmente na entrada datada de 22 de setembro de 1912, seguida de comentários, em dias posteriores, sobre o processo de escrita. A inserção de textos de ficção entre as páginas de um diário é fato comum nas edições de Ricardo Piglia. Nos três volumes d’*Os diários de Emilio Renzi*, há um acréscimo de outras narrativas breves. O primeiro volume abre com “Na soleira” (PIGLIA, 2017, p. 15-33), que atua como uma espécie de apresentação do autor e sua família. O ano de 1960 é interrompido pelo relato de uma visita a um escritor (PIGLIA, 2017, p. 65-70), intitulado “Uma vista”. “No estúdio” dialoga com “Na soleira”, onde Renzi conversa e apresenta seu local de trabalho ao possível “outro” que o entrevista.

Entre os “eus” da palavra, divididos entre ficção e experiência, finalizo os exemplos com mais dois recortes. De forma muito mais evidenciada, a ficção é inserida dentro dos diários, seja de forma literal (com uma colagem de uma folha solta, por exemplo), ou sua transcrição/escrita compõe uma entrada (datada ou não). O tempo é, mais uma vez, diluído: a experiência do passado tinge-se do não-tempo da literatura, ainda que estes textos não façam parte das publicações “literárias” de seus autores.

Durante a “lua de mel” na Espanha, Sylvia Plath e Ted Hughes se hospedam na “casa da Viúva Mangada” em 1956. Localizada no vilarejo de Benidorm, Plath descreve o espaço em uma entrada de 15 de julho: “rebocada, pintada de marrom-pêssego, na Avenida principal que acompanha a costa, de frente para a praia de areia amarelo-avermelhada com cabanas de cores vivas a formar um labirinto de pernas de pau azuis reluzentes e pequenos trechos quadrados de sombra” (PLATH, 2017, p. 277). De início um sonho de frente ao mar, a casa da Viúva

Mangada se torna um pesadelo nos próximos dias: “A casa da Viúva só tem água fria e não tem geladeira, o armário escuro da cozinha está cheio de formigas” (PLATH, 2017, p. 278). A hospedeira, não acostumada com hóspedes ou com uma vida mais simples, mantinha suas vestes de renda e reclamava da desorganização da casa, conforme Sylvia transcreve do que poderia ter sido uma fala da senhora: “‘NÃO ESTOU ACOSTUMADA com isso’, explicou. ‘Antes tinha três empregadas: cozinheira, faxineira... três empregadas. Não trabalho quando a porta da frente está aberta, para evitar que as pessoas me vejam” (PLATH, 2017, p. 283).

As entradas referentes a este período assemelham-se muito mais a esboços literários, com ênfase na construção do espaço e “personagens” (pessoas ao redor), do que um relato dos dias, como se espera para o gênero. Em agosto do mesmo ano, Plath insere em seu diário um rascunho de um artigo intitulado “Esboço de um Verão Espanhol”, onde reconta as experiências da Espanha. Pouco tempo mais tarde, ela registrará em seu caderno aquilo que define, e guia, sua relação entre experiência vivida e a escrita do diário: “É impossível ‘capturar a vida’ se a gente não mantém diários” (PLATH, 2017, p. 316).

A Viúva Mangada, e a experiência breve em sua casa sem água quente, retornará para Plath como um alimento para sua ficção. Na edição de contos *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977), logo após inserir recortes dos diários de 1956 acerca da passagem pela Espanha e, especialmente, sobre a Sra. Mangada (PLATH, 2008, p. 229-235), há o conto, escrito no outono do mesmo ano: “That Widow Mangada”, uma reconstrução daquilo que Plath registrou durante sua estadia na pensão tumultuosa da viúva. Não mais Sylvia e Ted, os personagens do conto são “Sally” e “Mark”, também dois escritores em busca de um local calmo para escrever durante o verão (PLATH, 2008, p. 236-256). Nota-se, portanto, a escolha editorial de colocar, lado a lado, diário e ficção, enfatizando a relação, sempre conturbada e muito discutida, entre vida e obra para Sylvia Plath.

Na linha tênue entre vida e palavra, Alejandra Pizarnik parte da experiência de um aborto, registrada no diário, para depois reelaborá-la em entradas seguintes. No dia 22 de setembro de 1963, morando na França, declara estar grávida (cf. PIZARNIK, 2017, p. 620). A próxima entrada relata as conversas com os médicos por telefone e o aborto fica marcado para a semana posterior. Seis dias depois, uma longa descrição da operação é inserida, – em tons muito mais fantasiosos e abstratos do que “realistas” –, da qual recorto apenas seu início:

Y las voces lloran o se lamentan con un gran miedo antiguo, ya conocido por semejanzas increídas, la mañana se abre como un canto, te hieren, tiran de ti, te atenazan, tiran de ti, en plena noche de creación arrancan de ti, con las piernas abiertas piensas en árboles, en colores puros, pájaro tal vez, tal vez si fue niña, se andaba de un castillo de arena a otro transportando un balde de agua que perdía, perdía el agua en el trayecto, tal vez, mientras tiran de ti, tu cara debajo de la máscara sostenida por tu mano, aspirando y no obstante no aspirando, no obstante jugando a aspirar, manteniendo la máscara a una distancia necesaria para sentir el dolor en su calidad pura, temblando las piernas que sin embargo quisieran cerrarse, tiran de ti, un claro en lo espeso, en lo especioso de una oscuridad de formas movedizas, dispuestas con perfección para esta liturgia que es el reverso de dos manos tirando de entre ti para arrancar el pequeño corazón de un embrión que iba ser una forma dotada de voz y de movimiento y de peligrosos relieves (...) (PIZARNIK, 2017, p. 620-621).

A repetição proposital das expressões “tiran de ti”, ou “arrancan de ti”, dão ao relato a sensação de/da perda. Escrita sem parágrafos e com poucos pontos a dividir as sentenças, o final da entrada é também o fim da operação: “te precipitaron, fuiste, sin grito, con la máscara en la mano, con tu cara desnuda, enfrente a ti un delantal blanco [*tachado*] no, no nunca, entonces entraste y terminó y [*tachado*] sangre que en nada se parecía a un corazón” (PIZARNIK, 2017, p. 621-622). Em uma folha solta colada sobre o caderno⁶, Pizarnik insere,

literalmente, uma “versão literária” da cena em um texto curto a que dá o nome de “Contemplación”:

Las voces lloran o se lamentan con un miedo antiguo. Te están haciendo doler y tú piensas en colores muy puros. Oscuridad de formas subjetivas venidas en honor de esta liturgia que trata de crear el reverso de la otra en donde arrancan de ti el corazón de la lejana figura que habrías dotado de voz y de peligrosos relieves. Ahora la noche relampaguea dentro de tu máscara, te cortan con graznidos, te martillean con pájaros negros. Ahora, sombras vestidas de dudosos terciopelos rojos corren por el bosque relampagueante. Pero tú no gritas, no sea que ellos crean que hay correspondencias entre lo que te hace doler y las formas despavoridas de la noche. No obstante te vencieron, y fue cuando el máximo dolor unió dos colores enemigos que se amaron en horrenda conjunción de contrarios, y fue como si te hubieran arrancado dos corazones al mismo tiempo. Entonces el bosque se abrió y algo singularmente perverso entró a perforar el centro de la oscuridad. Las formas desaparecieron y ya no hubo un afuera y un adentro. Era la brusca encarnación de la más infantil alegoría del infierno: te precipitaron, fuiste con la máscara en la mano, y ya nada se pareció a un corazón (PIZARNIK, 2017, p. 622).

As imagens outrora utilizadas ao descrever o aborto retornam no novo texto. De forma mais concisa, e mesmo mais voltada para si, e menos para o feto – o que provavelmente retoma o título “Contemplação” –, ela lapida sua própria experiência. O intervalo entre os dois textos indica ser curto, já que a entrada seguinte é datada de 30 de setembro, enquanto ainda está no hospital: “Hôpital de la Cité Universitaire. Lloré todo el día. Lloré por mí. Ahora comprendo por qué no lloré hasta hoy” (PIZARNIK, 2017, p. 623). Em um eterno diálogo entre escrita e dor, Alejandra questiona-se, dias mais tarde, quanto à necessidade de incluir, ou não, o aborto como uma das experiências de dor: “Fue un dolor físico espantoso, de acuerdo, pero ¿por qué me habrá de traer la sabiduría? No. Sabiduría, no. Lucidez. O al menos prudencia” (PIZARNIK, 2017, p. 624). Ainda que não conste a experiência em sua prosa ou poesia publicada⁷, o diário dá ao fato um “tom literário”, seja no primeiro registro ou no conjunto entre escrita e reescrita.

Desequilíbrio literário: (in)conclusão

Ao final, a questão que retorna é decidir se o diário é, ou não, literatura. Em uma balança entre experiência e palavra literária, talvez a primeira pese muito mais. Mas o equilíbrio é uma busca vã, assim como a resposta para tal pergunta. Proponho, portanto, ver no diário o desequilíbrio literário, ou quem sabe um “ritmo”, como sugere Barthes ao retornar para os cadernos de Kafka:

Kafka – cujo Diário talvez seja o único que se possa ler sem nenhuma irritação – diz maravilhosamente esta dupla postulação da literatura, a Justeza e a Inanidade: “... Eu estava examinando os votos que havia feito para a vida. O que se revelou o mais importante ou o mais cativante foi o desejo de adquirir uma maneira de ver a vida (e, o que estava ligado, de poder por escrito convencer disso os outros), na qual a vida conservasse o seu pesado movimento de queda e de subida, mas fosse reconhecida ao mesmo tempo, e com clareza não menor, por um nada, um sonho, um estado de flutuação”. Sim, é isso aí o Diário ideal: a uma só vez um ritmo (queda e subida, elasticidade) e um engodo (não consigo atingir a minha imagem); um escrito, em suma, que diz a verdade do engodo e garante essa verdade pela mais formal das operações, o ritmo (BARTHES, 2012, p. 462).

É através do ritmo, ou do desequilíbrio, que se constrói a imagem do escritor a que busca o leitor. O personagem principal talvez mais cobiçado e, ao mesmo tempo, mais inalcançável: “O diário é onde o escritor é heroico para si mesmo. Ele existe ali exclusivamente como um ser

que percebe, sofre e luta” (SONTAG, 2020, p. 105). É a necessidade de ver, em um outro escritor, em um caderno semelhante a este que escreve agora, o reflexo de sua própria angústia compartilhado.

Nem mesmo o próprio Barthes conseguiu escapar da “doença do diário”, conforme ele mesmo menciona em seu texto. Seja em relatos de viagens, seja o belíssimo conjunto de notas breves após a morte de sua mãe (*Diário de luto*, 2009), a armadilha do diário fez muitas vítimas que, como o crítico francês, não conseguiram mais ver saída, ou resposta, para a pergunta que vez ou outra retorna no mundo literário: “Noutras palavras, não tenho saída. E se não tenho saída, se não chego a discutir o que ‘vale’ o Diário, é porque o seu estatuto literário me escorrega por entre os dedos” (BARTHES, 2012, p. 461). Uma das soluções que elenca Myriam Ávila é ver no diário “uma prática que modela a criação literária de vários modos, conforme a maior ou menor aproximação de uma e outra na produção de cada escritor” (ÁVILA, 2016, p. 124). Quanto mais distante, mais literária; quanto mais próxima, mais se distancia dos mecanismos da ficção.

Neste caso, nem distante, nem próximo, coloco os escritores na soleira da casa que um dia habitou Wakefield. Diante da queda iminente (“II. A queda”), como finaliza os diários de Emilio Renzi, que *ainda não* aconteceu. Cabe ao leitor, assim como fez Nathaniel Hawthorne, propor um destino, um equilíbrio – ou, quem sabe, residir/resistir na soleira.

DIARY AS A WRITING LABORATORY

ABSTRACT: In a game between I-author and I-character, the diaries of writers are often caught up in a gap in literary writing. In this paper, I emphasize the construction of fiction inside the confessional speech of diaries, the transformation of the blank page in writing laboratory. Therefore, I guide myself in researches about the genre, developed by authors such as Blanchot (1959), Lejeune (1975), Barthes (1979) and Ávila (2016), in dialogue with some diaries of writers.

Keywords: Diaries of writers. Fictional writing. Autobiographical writing.

¹ Cesare Pavese cometeu suicídio em 26 de agosto de 1950, por ingestão de pílulas, aos 41 anos. A poeta argentina Alejandra Pizarnik, em 1972, aos 36 anos, comete suicídio da mesma forma.

² Os livros infantis de Sylvia Plath são: *The Bed Book*, publicado em 1976, e *The It-doesn't-matter Suit*, de 1996.

³ Há, também, um desenho feito durante a visita à casa das irmãs Brontë, em 1956.

⁴ De acordo com a nota de rodapé, os trechos se referem a um texto intitulado “O pequeno habitante de ruínas” (cf. KAFKA, 2021, p. 14).

⁵ O texto foi originalmente publicado em 1913.

⁶ Informações retiradas das notas de fim da edição (cf. PIZARNIK, 2017, p. 622; 1098).

⁷ É válido ressaltar, também, que Alejandra Pizarnik publicou trechos dos diários de 1962 e 1963 sob o título *Fragmentos de un diario. 1962-1963* em revistas após o seu retorno para Buenos Aires (1964).

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vital. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: ABRE, 2016.

BARTHES, Roland. Deliberação. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 445-462.

-
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- DIDER, Béatrice. El diario ¿forma aberta? *Revista de Occidente*, n. 184, p. 39-46, 1996.
- KAFKA, Franz. *Diários: 1909-1923*. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. *Um dia na vida: os diários de Emilio Renzi*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diários*. Madri: Penguin Random House, 2017.
- PLATH, Sylvia. *Johnny Panic and the Bible of Dreams: short stories, prose, and diary excerpts*. New York: HarperCollins, 2008.
- PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Organização Karen V. Kukil. Tradução Celso Nogueira. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 (e-book).
- WOOLF, Virginia Stephen. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Two 1920-1924*. Edited by Anne Olivier Bell. Orlando: Harcourt, 1978.

Data de submissão: 25/09/2021

Data de aceite: 30/11/2021