

**O NASCIMENTO DA VOZ NOS DIÁRIOS DE  
ALEJANDRA PIZARNIK, ALICE WALKER E MARIA GABRIELA  
LLANSOL**

**THE BIRTH OF THE VOICE IN THE DIARIES OF  
ALEJANDRA PIZARNIK, ALICE WALKER AND MARIA  
GABRIELA LLANSOL**

Tatiana PEQUENO<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho procura investigar as relações entre a escrita diarística e a ideia de voz. Inicialmente, propusemos uma introdução que apresenta o gênero diário. Em seguida, nosso texto avalia, a partir de uma rede contígua de contatos e possibilidades de aproximação entre literatura, crítica literária e psicanálise, alguns trechos dos diários de três escritoras importantes do século XX: *Diarios*, da argentina Alejandra Pizarnik, *Colhendo flores sob incêndios*, da americana Alice Walker, e os *Livros de Horas*, da portuguesa Maria Gabriela Llansol. Partindo do que propõe Lucia Castello Branco, na recente edição de *O que é escrita feminina*, procuramos verificar em que medida a proposição dos diários pelas autoras mencionadas encena uma ultrapassagem do sentido tradicional e tributário de uma compreensão do literário apenas como representação. Como lembra Llansol, em *Lisboaleipzig I*, talvez seja necessário ir ao encontro da textualidade e buscar uma afirmação da escrita como figuração, apresentação, como um vivo. Os diários aqui estudados revelarão, dessa maneira, um modo de existir a partir do exercício de voz pela escrita, aproximando subjetividade, assinatura e testemunho, conforme o entendimento de Shoshana Felman (1993). Outrossim, para percorrer os sentidos da voz e suas aproximações com o vazio, o silêncio, o eco e o grito, recorreremos às proposições crítico-teóricas de Jean-Michel Vives (2020) e Erik Porge (2014).

**Palavras-chave:** Diários; Voz; Psicanálise; Escrita Feminina; Testemunho.

**Abstract:** This paper investigates the relationship between diary writing and the idea of voice. Initially, we proposed an introduction that presents the diary genre. Our text then evaluates, based on a contiguous network of contacts and possibilities of a dialogue between literature, literary criticism, and psychoanalysis, some excerpts from the diaries of three important female writers of the 20th century: *Diarios*, by the Argentine Alejandra Pizarnik, *Gathering Blossoms Under Fire: The Journal of Alice Walker*, by the American Alice Walker, and *Livros de Horas*, by the Portuguese Maria Gabriela Llansol. Based on what Lucia Castello Branco proposes in the recent edition of *O que é escrita feminina* [What is Feminine Writing], we seek to verify to what extent the proposition of diaries by the aforementioned authors stages a transcendence of the traditional and tributary sense of an understanding of literature only as representation. As Llansol reminds us, in *Lisboaleipzig I*, it may be necessary to go to the encounter with textuality and seek an affirmation of writing as figuration and presentation, as a living thing. The diaries studied here will thus reveal a way of existing based on the exercise of voice through writing, bringing together subjectivity, signature, and testimony, according to the understanding of Shoshana Felman (1993). Furthermore, to explore the meanings of the voice and its approximations to emptiness, silence, echo, and a scream, we resort to the critical-theoretical propositions of Jean-Michel Vives (2020) and Erik Porge (2014).

**Keywords:** Diaries; Voice; Psychoanalysis; Feminine Writing; Testimony.

---

<sup>1</sup>Professora Associada da Universidade Federal Fluminense, doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011). Contato: tatianapequeno@id.uff.br

### A intimidade do escrito, a voz

*Será que os homens só começam diários quando já escrevem (poemas, romances, contos, ensaios), enquanto as mulheres mantêm diários antes mesmo de escreverem (poemas, romances, contos, ensaios)?*

(Tatiana Salem Levy, *Melhor não contar*)

*A lembrança de fazer volumes legíveis deste diário, começado em 1974, nasceu da crise profunda da não publicação dos meus livros. É o meu texto próprio, privativo, pessoal, no contacto com o humano, o vegetal, o aéreo do mundo. Possa ele deixar-me esperar pelo momento em que a troca tão desejada entre o murmúrio e o ouvido ultrapasse o real e venha de novo a fazer-se.*

(Maria Gabriela Llansol, *Herbais foi de silêncio*)

Diversos escritores, antes de publicarem suas obras magnas, esboçaram numa plataforma mais íntima – em diários – seus projetos de livros. Essa constatação pode ser aferida a partir das publicações de grandes nomes da literatura, tais como Stendhal, Franz Kafka, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Maria Gabriela Llansol, Alejandra Pizarnik, Alice Walker, Marguerite Duras, Christina Sharpe, Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado, Lima Barreto, dentre outros. Se o diário, portanto, é a plataforma que atravessa a experiência interior da formação de um escritor, como compreender a aquisição de uma voz autoral, capaz de portar uma assinatura que a diferencie de outras escritas, de outras textualidades?

Apesar de nosso interesse aqui privilegiar o que estamos chamando de “o nascimento de uma voz”, partindo de lugares de vazio e silêncio, não pretendemos nos debruçar somente sobre as problemáticas do gênero diarístico por razões de espaço. Gostaríamos apenas de verificar de que modo, aparentemente mais contundente, o diário permite um exercício experimental da escrita, suas elucubrações e exercícios. Com efeito, o gênero diário pode ser retomado como um tipo de paratexto auxiliar capaz de arregimentar uma textualidade de si. Na diarística, é possível verificar as encenações nas quais o sujeito se apresenta, refletindo sobre sua intimidade, sobre suas produções, sobre seus embates. No caso dos diários de artistas, a descrição de suas experiências e seus processos acaba por pautar um pensamento metacriativo, além de um espaço literário no qual as suas questões, seus temas e inquietações ganham um corpo verbalizado.

Para Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, ainda que tradicionalmente o diário refira um uso registrado da palavra, o que ele chama de “uma série de vestígios datados” (Lejeune, 2008, p. 259), o gênero evidenciaria uma tensão entre o que seria de foro íntimo e o que seria da ordem de uma exterioridade que se articula com um tempo. Num diário, a sucessão dos vestígios organiza uma escrita capaz de experimentar a pluralidade da forma, quase sempre livre: assertiva, lírica, narrativa, ensaística e, sobretudo, fragmentária.

Nesse sentido, os diários de escritores, mais precisamente de escritoras, que particularmente aqui nos interessam, colocam em pauta uma obstinada construção de arquivo, que parece se confrontar com o silêncio tradicional a que as mulheres estiveram por séculos submetidas. Invenção de um protoinventário, o diário como escrita feminina aposta na palavra especulativa, informe, de certo modo estilhaçada que, apesar disso, investe numa aproximação de si. Annie Ernaux, por exemplo, ao se referir a seus processos de escrita, na longa entrevista publicada em *A escrita como faca e outros textos*, aponta que o uso do diário se dá entre um projeto e outro de livro. Nesse caso, a alimentação da diarística talvez se dê numa dimensão de intervalo, enquanto a escritora elabora – por meio da reflexão e da problematização nos diários – alguma coisa de sua angústia: “porque recorro a ele para expor todos os meus problemas e hesitações antes de escrever ou no início de um livro” (Ernaux, 2022, p. 123). Já o escritor Alberto Giordano lembra que, para Pizarnik,

[e]la também coloca a escrita do diário a serviço de um aprendizado que começa com o registro de todas as impressões literárias que lhe deixam as leituras, mas não prescinde nem de sua audácia nem de sua imaginação, que é sempre um salto para o desconhecido, quando as expõe e as comenta para tomar consciência de si mesma (Giordano, 2017, p. 103).

As três escritoras aqui estudadas possuem projetos estéticos profundamente diferentes. Embora pertençam a um contexto epocal relativamente próximo, algo que se inicia entre os anos de 1960 e o início da primeira década dos anos 2000, no caso de LLansol e Walker, as autoras transitam por universos socioculturais diversos. Essa diferença, no entanto, permite caracterizações de suas poéticas que, sabidamente, expandiram-se para muito além da diarística.

Alejandra Pizarnik, escritora argentina com destaque no contexto dos anos de 1960, tem seus diários dos anos de 1954 a 1972 (ano em que se suicida), publicados e

organizados por Ana Becciu, em 2003. Neles, Pizarnik desvela a relação com a escrita, com os impasses da criação, apontando para as enunciações relativas aos conflitos entre seu eu criador e o eu biográfico, deixando muitas vezes aparecer, entre eles, um eu que sentia os impactos de um estilhaçamento subjetivo. Como leitora especialista de Proust, na Sorbonne do final da década de 1950, Pizarnik encampa em seus diários o rigor da biblioteca de que é feita, atenta também para a obrigatoriedade da realidade: “Alejandra: recuerda. Recuerda bien todo lo que has oído. Primeramente, debes aprender a separar el sueño de la vigília” (Pizarnik, 2005, s/p)<sup>2</sup>.

Alice Walker, escritora americana que foi popularizada pelo importante *A Cor Púrpura*, de 1982, e autora de outros seis romances e diversos livros de poemas e ensaios, também comparece como *corpus* da presente pesquisa. Recentemente publicado no Brasil, *Colhendo flores sob incêndios – Os diários de Alice Walker* possui tradução da poeta Nina Rizzi e organização de Valerie Boyd. O livro atravessa quase quarenta anos de uma escrita que procura especialmente o registro, a anotação e a montagem de uma espécie de mapa temático que acompanha a produção estética e militante de Walker, seus anseios e a concretude de suas lutas. Muitas vezes atravessada por uma reflexão sobre a natureza e a profundidade dos afetos e das relações com outros/Outros, Alice Walker parece interessada na expansão de sua carreira como escritora que conheceu a pele e a carne do racismo americano: “A questão racial (pode-se chamar de questão a causa de tanta dor e sangue?); mas, seja como for, essa questão estragou todas as nossas almas aqui nos Estados Unidos. Não temos almas mais puras, se é que alguma vez as tivemos” (Walker, 2023, p. 44).

Já a produção diarística de Maria Gabriela Llansol, sem dúvida a mais extensa por conter quase – até o momento – 9 volumes de livros publicados, é um trabalho constituído por uma singularidade da escrita. Llansol, nascida em Portugal no início da década de 1930, recusa, junto a seu companheiro Augusto Joaquim, a forma da guerra deliberada pelo fascismo salazarista e parte para viver no interior da Bélgica, onde passa a viver com dificuldades, apostando nas formas plurais e inclusivas do ensino e da vida em comunidade. Interessada não apenas na materialidade dos registros dos acontecimentos, mas na cintilância das cenas, dos sonhos, dos reais em que se entra, e de suas figuras, a escrevente recorre à letra para encontrar, quem sabe, um contorno para os longos anos de

---

<sup>2</sup> A referência encontra-se sem paginação por se tratar de uma edição em *ebook* para uma versão Kindle.

exílio e estranhamento sobre a história dos Príncipes, sobre a história e a geografia do Poder.

### Os ecos da voz

*Os sortilégios emanam do novo centro de um poema a ninguém destinado. Falo com a voz que está atrás da voz e emito os sons mágicos da cantora. Uma visão azul aureolava meu poema. Vida, minha vida, o que fizeste de minha vida?*

(Alejandra Pizarnik, “A plena perda”)

A história da voz é a história da construção da subjetividade humana, suas propriedades, suas marcas, seus tons; é também uma história do corpo, da fronteira entre o físico e o subjetivo, é a história de uma performance. Jean-Michel Vives, em *A voz no divã* (2020), aponta que a relação do humano com a voz é não só antiquíssima quanto atualíssima. O psicanalista demonstra, por meio de um importante arco temporal, que a vocalização pode ser escrutinada não apenas por uma perspectiva histórica, mas igualmente por uma visada epistemologicamente diversa. Desse modo, trabalhar a voz significa poder pensá-la do ponto de vista filosófico, sociológico, antropológico, psiquiátrico, psicanalítico, psicológico etc. Vives observa:

A voz se inscreve, então, em um sistema identitário tributário das relações sociais, pois o locutor toma emprestada uma voz própria à particularidade da pessoa que está diante dele, e do teor de sua proposição. (...) pelo fato de que a voz – e não somente o código linguageiro – informa de maneira decisiva as relações entre os indivíduos de uma sociedade (Vives, 2020, p. 18).

Dessa maneira, desde os gregos é possível também notar, por meio da importância dos coros e corifeus, e pela percepção de interjeições nas tragédias antigas, indicadores dos importantes registros do lamento, da consciência da perda e do luto, a voz passa a ser admitida como uma espécie de presença ou aparição capaz de mobilizar o espectador. Ainda segundo Vives, “a voz, aqui, é o que toca e permite (...) investir a mensagem transmitida” (Vives, 2020, p. 20).

Para a psicanálise, interessaria o caráter subjetivador da voz: não há sujeito sem voz, como também não há voz sem sujeito, na medida em que, para nossa subjetivação, terá sido determinante responder ao chamado inaugural que a chegada ao mundo convoca, bem como não haveria construção subjetivante se o indivíduo não endereçasse, por retorno, um clamor ao outro para respondê-lo. Vives entende a voz como “evasão corporal” e “jaculação sonora” (Vives, 2020, p. 21), que introduzem o pequeno humano na comunidade linguageira, cuja marca é a sua presença desde a mais primária origem do indivíduo: “A voz é ao mesmo tempo o que chama o sujeito a advir, o que está perdido assim que este aceita entrar na linguagem, e o objeto do qual o

sujeito tentará aproximar-se – senão encontrar – pelo intermédio dos dispositivos que a convocam” (Vives, 2020, p. 21).

Essa convocação, que pelo viés psicanalítico pode ser compreendida pelo conceito de pulsão invocante, refere uma temporalidade da chegada e da aderência à linguagem. Porque somos chamados e também chamamos, somos interpelados a todo tempo pelo o/ Outro. A voz é, sabidamente, o objeto da pulsão invocante, isto é, através do clamor do outro somos confrontados com o furo de não poder e não saber responder a tudo, e vice-versa.

A invocação também tem um lugar no espaço literário, já que, sendo uma instância das epopeias tradicionais, possui a marca do apelo endereçado às Musas, para que a inspirem os poetas em seus cantos. De certa forma, a invocação e a pulsão invocante se aproximam, na medida em que demonstram a finitude do eu-poeta ou do eu em formação, pois nem a poesia, nem a subjetividade poderia ser constituída sem uma dimensão de limite e de falta. Não obstante, “invocar” seria trazer para a voz a dinâmica que faz alguém tornar-se sujeito: “A voz – e a pulsão que lhe está acoplada, a pulsão invocante – adquirirá pouco a pouco, no campo pulsional, um estatuto particular pelo fato de seu laço estreito com o significante e com a fala” (Vives, 2020, p. 29).

Parece, então, que o vir a ser precisaria encontrar, no curso de sua subjetivação como falasser, uma capacidade de abertura e fechamento ao Outro. Seria importante, desse modo, descobrir também um ponto surdo diante da demanda peremptória do externo para que uma voz própria encontrasse terreno para acontecer e se manter. Em relação a este ponto, a questão da voz autoral feminina também se mostra relevante, na medida em que, historicamente, às mulheres foi legada uma tradição de esvaziamentos e silêncios. Como lembra Alice Walker em seu diário, no esboço do discurso que preparava, em abril de 1983, para receber um dos prêmios mais importante pela escrita de *A cor púrpura*, poder falar, poder escrever e ser publicada:

Aceito este prêmio pelo meu romance, em nome do povo, pessoas como meus pais, que nunca escreveram ou leram um romance; as pessoas deste país, que tiveram a educação, a saúde e a felicidade roubadas, & foram forçadas a trabalhar para o benefício das classes opressoras, e as pessoas de todo o mundo que estão nas mesmas condições, & que estão lutando para com sua exploração neste momento. Aceito em nome de nossos ancestrais nativos americanos, negros & brancos radicais & feministas, cujas palavras & cujos atos nunca deixam de nos assegurar que não importa o quanto estejamos pobres, a terra nos pertence (Walker, 2023, p. 208).

O que particularmente aqui nos parece conveniente é discutir a dimensão de perda que a voz performa, uma vez que o que a escrita pode pautar seja exatamente o trabalho da busca, conforme anunciado desde a epígrafe desta seção pela textualidade de Alejandra Pizarnik. Sobre tal questão, Lucia Castello Branco a discute de modo relevante em *O que é escrita feminina*,

quando trata da relação entre memória e desmemória. Para a escritora, professora e psicanalista, a escrita feminina se constrói para além do Grande Sentido, não importando exatamente a sua conexão com aspectos tradicionais da ideia de representação memorialística. Desse modo, as vozes que aqui nos interessam talvez sejam aquelas capazes de “exibir a perda, por apresentar o vazio sem buscar obturá-lo e por fazer desse vazio e dessa perda os motores de produção de sentido e de palavras” (Branco, 2024, p. 52).

Com efeito, a voz que nos caberia examinar seria aquela, feminina, faltante, que procuraria articular, pelo texto, alguma forma de restituição de sua perda originária, capaz de ser irmanada com outras vozes já irmanadas com o idioma próprio da diferença sexual, para lembrar aqui Hélène Cixous.

Não obstante, Tatiana Pequeno, em sua tese de doutorado sobre Maria Gabriela Llansol, propõe uma inquietante reflexão sobre a natureza dos diários, indicando que “na escritura diarística não acredito estar presente apenas o aspecto das impressões; pelo contrário, neles é promovida uma teorização ou uma apresentação formal das causas e dos movimentos que levaram a obra (...) a ser publicada” (Pequeno, 2011, p. 116). Nesse texto, uma nota de rodapé localizada no meio do referido trabalho, é possível encontrar uma materialização para um impasse relevante sobre o caráter ambíguo do gênero diário, que figura entre a travessia de um vazio rumo ao pensamento exigido pela escrita, pensamento que hesita entre a intimidade, o silêncio e a voz.

A partir disso, talvez seja possível compreender que como uma espécie de ensaio, ou uma *preparação para uma voz*, o diário se mostre como exercício, como prática reflexiva sobre o desejo de escrita. Esta preparação, no entanto, não seria possível sem antes um conhecimento do vazio e do silêncio, lugares inteligíveis mencionados pela última parte de *O que é psicanálise literária?*, de Lúcia Castello Branco e Ayanne Sobral, denominado “A voz da mulher (ou a mulher da voz)”. Nesse sentido, a partir de considerações de Roland Barthes sobre o *grão* da voz, é possível verificar que

[a] escritura em voz alta não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, **mas pelo grão da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo** [...] Seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (Barthes apud Castello Branco & Sobral, 2022, p. 121, grifos nossos)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Aqui, citamos Barthes não pela via original, apenas para referenciar que é especificamente esta a passagem citada em *O que é psicanálise literária?*.

No caso da condução da escrita diarística de Llansol, Pizarnik e Walker, vislumbrar o grão da voz permite acessar uma arte de conduzir o próprio corpo implicado no ensaio da escrita e nas suas vibrações. Com efeito, considerando a constituição subjetiva e a assunção da voz, Lacan, no *Seminário VI*, pondera: “o sujeito produz a voz. Digo mais, a função da voz sempre faz intervir no discurso o peso do sujeito, seu peso real” (Lacan, 2016, p. 415). No referido trecho, o psicanalista francês trata da relação entre corte, respiração na psicose, mas o trecho nos interessa fundamentalmente porque aqui seria importante tratar da voz não apenas como maquinaria biológica que é efeito de um aparelho fonador. Barthes reconhece o poder de linguagem da voz, para além de seu corpo, e o faz demonstrando como nosso tema principal é “matéria de arte”.

Se, portanto, é o sujeito que produz a voz, fazendo ali incidir o seu peso real, um algo sem contorno, talvez possamos dizer que a prática da escrita permita o acesso a uma voz – talvez a voz da autoria – que revela o movimento de busca por uma materialidade externa ao corpo. Diz Jacques-Alain Miller:

Apesar da voz como objeto a em nada pertencer ao registro sonoro, isso não impede que as considerações que podem ser feitas sobre a voz, por exemplo, a partir do som como distinto do sentido ou sobre todas as modalidades de entonação, só possam se inscrever na perspectiva de Lacan se forem ordenadas a partir da função da voz, se assim posso dizê-lo, como *a*-fônica. Isso é sem dúvida um paradoxo, mas que diz respeito ao fato dos objetos ditos *a* só poderem se afinar com o sujeito do significante se perderem toda substancialidade, se estiverem centrados por um vazio que é a castração (Miller, 2013, p. 4)

Desse modo, a prática da escrita permite alguma exterioridade e confere à textualidade dos diários alguma forma de “extimidade” que pauta o contorno sobre o vazio e permite a ultrapassagem do silêncio. O diário, como prática da letra, portanto, pode ser admitido como aquilo que consegue se materializar a partir do que escapa do corpo – como defende Vives sobre a voz como evasão corporal ou jaculação sonora -, seja como dejetivo, seja como resto que se endereça à escrita. Como resultado desse processo, a indizibilidade é o que subjaz no texto, indizibilidade que, cifrada, é perseguida pela voz, conforme percebe Lúcia Castello Branco:

Talvez por isso a escritura de Llansol busque tão alucinadamente a dimensão da voz. Afinal, como acentua Lacan, no Seminário XVIII (e também Derrida e Barthes em diversos de seus textos), é do “grão da voz” que a escritura floresce e é em voz alta (este, também, um antigo procedimento de leitura) que a escritura pede para ser lida. Ao que Llansol acrescenta: “Dobra tua língua, articula. Dobra tua língua, articula” (Castello Branco, 2000, p. 50-51).

Num outro contexto, a pensadora amefricana Audre Lorde (2019) parece também pensar na questão, quando publica seu ensaio “A transformação do silêncio em linguagem e em ação”.

Ela observa que, para além dos marcadores sociais, às mulheres interessaria uma relação de desafio ao silêncio, na medida em que, historicamente, foram submetidas a formas variadas de violência e a socializações que transmitem o silenciamento e a incapacidade da voz. Diz Lorde: “E é claro que tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de revelação individual, algo que parece estar sempre carregado de perigo” (Lorde, 2019, p. 53).

### **A voz textual**

*A voz é ao mesmo tempo do corpo e da linguagem.*

(Henri Meschonnic, *Au commencement était la voix*)

A voz do texto, com efeito, não se manifesta pela sua substância fônica, mas se constitui também pela sua própria materialidade. A enunciação gráfica, capaz de promover distinções e evitar inclusive qualquer homofonia, pode evocar uma ideia de assinatura de autoria. Assinar um texto, desse modo, conferiria uma forma de chegada à escrita e à sua dimensão de singularidade, cuja marca poderia ser a tentativa sempre única de cada autor/a de tradução daquilo que, em si, resulta de sua experiência de indizibilidade.

Para Erik Porge, em *Voz do Eco* (2014), a dimensão não sonora da voz como objeto a, isto é, como objeto de desejo, revelaria uma relação com o silêncio, com território mais ou menos correlato da descontinuidade. A escrita como experiência do descontínuo revelaria, assim, modos de tornar audível ou verificável a suspensão da voz e do fazer sentido. Alguns desses níveis de abstração para compreensão da vocalização tanto na sua dimensão fônica quanto na perspectiva afônica, no campo da arte, por exemplo, lembram o caráter de inapreensibilidade da voz no contexto literário, não apenas pela visada psicanalítica: “A voz situa-se entre o dentro e o fora (...)” (Porge, 2014, p. 87), como parece defender também a epígrafe da presente seção.

Talvez, por isso, seja conveniente avaliar em que medida a instância da voz no âmbito da escrita feminina seja uma forma de fala. Para Maria Gabriela Llansol, por exemplo, para quem escrever seja o duplo de viver, a escrita e a proximidade com os diários evocariam um modo de vida centrado numa “afirmação textual” (Llansol, 2018, p. 42). Ao comentar brevemente o impacto que a leitura dos diários da artista ucraniana Marie Baschkirtssef provocou em seu desejo de escrita, Llansol comenta sobre a fusão entre intimidade e narrativa. Na mesma entrada desse dia – 5 de janeiro de 1981, segunda – a escritora afirma lateralmente: “Il faut que je remanie ma tristesse, ah oui” (Llansol,

2018, p. 40). Refundar, remanejar ou remodelar a tristeza, nesse caso, seria investir na aventura da escrita, no exercício de permanecer perseguindo uma voz que afirme a textualidade, como mais adiante seu projeto revelou<sup>4</sup>.

Nesse sentido, se conforme anunciou Shoshana Felman, em *What does a Woman want?*, sobre a escrita feminina carregar inequivocamente a dimensão do trauma, conforme já indicado anteriormente, poderíamos argumentar que a escrita diarística, na medida em que se encontra com o preparo e a depuração de uma voz, anuncia sempre uma remodelagem ou um remanejamento da dor. Felman aponta que mais que o desenvolvimento de uma autobiografia que costuma ser lida pela chave confessional, a escrita feminina convencional a escrita de um testemunho:

Because trauma cannot be simply remembered, it cannot simply be confessed: it must be testified to, in a struggle shared between a speaker and a listener to recover something the speaking subject is not – and cannot be – in possession. Insofar as any feminine existence is in fact a traumatized existence, feminine autobiography cannot be a confession. It can only be a testimony: to survival. And like other testimonies to survival, its struggle is to testify at once to life and to the death – the dying – the survival has entailed (Felman, 1993, p. 16).

Nos cadernos do ano de 1962, Alejandra Pizarnik menciona sua tensa relação com algumas vozes invasoras, segundo ela, “delirantes y obsessivas” (Pizarnik, 2005, p. 480). A escritora argentina revela, na entrada de 27 de setembro, que, apesar de sua pertença ao gesto de fazer poemas, gostaria de poder escrever “un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme. Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria” (Pizarnik, 2005, p. 481). A escrita de poesia, então, seria uma forma de encarar a escansão, a separação, já que os versos e seus cortes, suas secções seriam modos de resistir a qualquer forma de inteireza ou união. Enquanto o livro de prosa – contos ou romances e os próprios diários – pode(m) figurar como gênero mais fluído que desponta como fantasia ou forma de proteção.

De modo semelhante, Alice Walker, na contínua fidelidade a seu diário, lembra, em 1983, depois do reconhecimento mundial pela publicação de seu romance premiado, que, apesar de aparecer em diversos eventos como a escritora de quem se espera muito a dizer através de falas e conferências, seu território de conforto é mesmo o da escrita: “Mas se falo, não escrevo. E escrevo

---

<sup>4</sup> Em 1990 Maria Gabriela Llansol recebe o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE). O discurso que faz, “Para que o romance não morra”, passa a ser um documento importante naquilo que se refere a seu projeto de escrita. Na ocasião, Llansol afirma que seu interesse principal como escritora giraria em torno de um modo de escrever que escapasse da tradição de uma simples narrativa ou representatividade para ir ao encontro do fulgor e da graça da textualidade. Mais adiante, este discurso e alguns outros foram incorporados ao livro *Lisboaleipzig I – O encontro inesperado do diverso*, publicado em dezembro de 1994, pelas Edições Rolim.

porque não gosto de falar” (Walker, 2023, p. 214). Walker, ao longo de *Colhendo flores sob incêndios*, devota sua dedicação à construção panorâmica de sua carreira como escritora desde sua relação iniciática com a escrita até sua ascensão como bestseller vencedora de inúmeros prêmios e oportunidades que modificarão para sempre a sua história e a de, segundo ela, diversas mulheres que não puderam se valer de uma relação de intimidade com o escrever.

De modo semelhante, mas muito tempo depois, Christina Sharpe, importante autora americana que discute as questões de gênero, raça e classe, propõe, em *Algumas notas do dia a dia* (2023), que mulheres negras possam inventariar, pela escrita, notas sobre “o cotidiano, o literário, o visual, a violência, o arbitrário, o ordinário e o belo” (Sharpe, 2023, p. 10). Embora não haja, nesta edição brasileira, nenhuma citação direta ao trabalho de Walker, Sharpe invoca o direito à Beleza, procurando registrar seus afetos também por uma reflexão propositiva sobre a descontinuidade e sobre a dor. Em diálogo com Saidiya Hartman, Christina parece criar uma escrita capaz de suturar algo da ruptura esgarçada legada pela escravidão num gesto de escrita que irrompe entre o diário e o ensaísmo, afirmando-se como uma intelectual sensível entre o testemunho, a narração e a emoção de vidas negras. Nesse sentido, os trabalhos de Walker e Sharpe reivindicam um direito a um arquivo capaz de cartografar o nascimento de uma voz negra para cada uma das escritoras racialmente marcadas pela busca de uma assinatura.

Apesar de os diários de Alice Walker se diferenciarem dos de Alejandra Pizarnik e Maria Gabriela Llansol, em função de uma relação mais obstinada com os aspectos descritivos das narrativas do cotidiano e aspectos sócio-políticos, seu texto parece apontar todo tempo para a elaboração de uma posição vocalizada que, sabidamente, rendeu conflitos. Tais impasses, principalmente aqueles relacionados ao campo da diferença sexual e racial, para além dos da sexualidade, trazem para o texto de Walker marcas e consequências relevantes para uma aquisição da voz. Para Vives,

[a] ambivalência fundante que o sujeito mantém com a voz trata desse conflito porque esse objeto é, por um lado, suporte do verbo da lei simbólica, de natureza pacificadora; e, por outro, sua recepção aciona os mecanismos pulsionais – implementados durante a relação primeira ligando o *infans* ao Outro primordial –, com todos os desafios de gozo percebidos pelo sujeito como mais ou menos perigosos (Vives, 2020. p. 89-90).

Outrossim, a chegada à escrita, passando pela experiência diarística de ir buscar uma voz, investigar os modos de começar uma travessia na direção de uma assinatura, tudo isso exigiria algum abandono do “*infans*”, isto é, daquele que ainda não sabe falar por não ter o modo singular de disponibilizar-se à vocalização. Fazer nascer e depurar uma voz é, com isso, uma arte arriscada. Trata-se, portanto, de uma busca que deflagra um exercício de reinscrição diante da descontinuidade e dos restos.

## Considerações finais

\_\_\_\_\_ a primeira imagem do Diário não é, para mim, o repouso na vida quotidiana, mas uma constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras. Qualquer aprendiz imagético, quando sobe ao meu quarto e atravessa o meu escritório, temo sentimento de que “um belo lixo de imagens se criou aqui. Se for menos inocente dirá: “que belo luxo de imagens”. Eu diria: aqui está a raiz de qualquer livro.

(Maria Gabriela Llansol, *Herbais foi de silêncio*)

Um diário, pela escrita feminina, faz-se com arquivos do tempo, com coleções de imagens e impressões do mundo e seus acontecimentos. É possível que a escrita dos diários abra caminhos para uma vida autoral, para uma vida literária, mas isso não seria uma regra. Porque exercitar uma voz consiste em remediar o vazio, apropriar-se do silêncio e transformar o material de uma vocalização em grito ou apelo, canto.

Erik Porge, na leitura que faz da relação entre voz e eco, retomando inclusive o mito de Narciso e Eco, sugere que o estádio do espelho – momento importante da infância que permitiria o início de uma separação entre o esboço de um eu e o Outro – autorizaria uma aproximação de um estádio do eco – tempo que convocaria ao nascimento da fala. Esses momentos decisivos para a formação de um eu poderiam também ilustrar o início de uma busca da singularidade do sujeito e sua voz<sup>5</sup>. Eco, fadada ao feminino repetidor e sempre à condição parcial, procura uma integridade em seus ditos:

Se o eco é posto do lado do feminino, não é porque toca uma parte obscura que se opõe à luz do espelho e que está em relação com o continente negro? O espelho tem necessidade de luz para refletir a imagem, o eco não tem essa necessidade na obscuridade de cavernas, e a noite pode até mesmo amplificar sua ressonância (Porge, 2014, p. 106-107).

O que propomos aqui é que a voz encontre, enfim, seu estádio de escrita e seja – adiante – lugar definidor da subjetividade: autoria. Como lembra Pizarnik, talvez seja fundamental fazer do simbólico – também a língua – um lugar de beleza: “lo más difícil es escribir con una lengua hermosa y, al mismo tempo, ser fiel a la propia voz” (Pizarnik, 2005, p. 480). Fazer do diário sempre a raiz de um livro e procurar fazê-lo com a própria voz não é certamente uma tarefa

---

<sup>5</sup> Porge pondera: “O estádio do eco encontra sua pertinência na contemporaneidade do estádio do espelho graças à importância da função simbólica que nele exerce a fala, já que o ponto em que o sujeito se olha é o ponto a partir do qual ele fala e faz de seu grito apelo. Ao mesmo tempo, para que o estádio do eco faça seu papel no estádio do espelho, é preciso que de certo modo ele tenha já existido, que o grito tenha sido lançado, que a voz tenha sido rodeada de silêncio, que o grito tenha se tornado apelo” (Porge, 2014, p. 103).

simples; por isso, a escrita é sempre um eco do labor, um convite à metamorfose dos próprios restos, lixos e impossíveis em uma língua de luxo, uma língua de amor.

## Referências

- ANTÓN, B. F. **Sujeto, cuerpo y lenguaje**: los diarios de Alejandra Pizarnik. Dissertação de Doutorado— Programa de estudos Pós-graduados em Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- BARTHES, R. **O grão da voz**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina**. Salvador: Amitié Casa Editorial, 2024.
- BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne. **O que é psicanálise literária?** Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2022.
- CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. **Idiomas da diferença sexual**. Coimbra: Palimage, 2018.
- ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. Tradução de Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2022.
- FELMAN, Shoshana. **What does a woman want?** Reading and sexual difference. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- GIORDANO, Alberto. **A senha dos solitários – Diários de escritores**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Herbais foi de silêncio – Livros de Horas VI**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Um conjunto de espirais – Livro de Horas IX**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2023.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Tradução de Jovita Noronha. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- MILLER, Jacques-Alain. **Jacques Lacan e a voz**. Opção Lacaniana: n. 11, 2013.
- PEQUENO, Tatiana. **“Um canto humano de animal em consonância com a terra prometida”**: aspectos políticos da obra de Maria Gabriela Llansol. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.
- PIZARNIK, A. **Diários**. Ana Becciu (ed.). Barcelona: Lumen, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Barcelona: Lumen, 2014.

PORGE, Erik. **Voz do Eco**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

SHARPE, Christina. **Algumas notas do dia a dia**. Tradução de Jess Oliveira. São Paulo: Fósforo, 2023.

VIVES, Jean-Michel. **A voz no divã – Uma leitura psicanalítica sobre Ópera, Música Sacra e Eletrônica**. São Paulo: Aller, 2020.

WALKER, Alice & BOYD, Valerie (org). **Colhendo flores sob incêndios – Os diários de Alice Walker**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.