



**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

**JÚLIA PALHARDI ATAIDE**

**IMINÊNCIAS DO SILÊNCIO:  
escritas de si em diários de mulheres**

**CAMPINAS**

**2024**

**JÚLIA PALHARDI ATAIDE**

**IMINÊNCIAS DO SILÊNCIO:  
escritas de si em diários de mulheres**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

**Orientadora: Profa. Dra. Greicyly Cristina da Costa**

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Júlia Palhardi Ataide e orientada pela Profa. Dra. Greicyly Cristina da Costa.

**CAMPINAS**

**2024**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

At12i Ataide, Júlia Palhardi, 1997-  
Iminências do silêncio : escritas de si em diários de mulheres / Júlia Palhardi Ataide. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Greciely Cristina da Costa.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Diários. 2. Silêncio. 3. Subjetividade. 4. Análise do discurso. I. Costa, Greciely Cristina da, 1980-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Iminences of silence : self-writings in women's diaries

**Palavras-chave em inglês:**

Diaries

Silence

Subjectivity

Discourse analysis

**Área de concentração:** Divulgação Científica e Cultural

**Titulação:** Mestra em Divulgação Científica e Cultural

**Banca examinadora:**

Greciely Cristina da Costa [Orientador]

Luciana Iost Vinhas

Marcos Aurélio Barbai

**Data de defesa:** 23-08-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Divulgação Científica e Cultural

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0006-2271-5471>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1338649357826511>



## **BANCA EXAMINADORA**

**Greciely Cristina da Costa (UNICAMP)**

**Luciana Iost Vinhas (UFRGS)**

**Marcos Aurélio Barbai (UNICAMP)**

**IEL/UNICAMP  
2024**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.**

## AGRADECIMENTOS

*O breu, o silêncio, a espera  
[...] Eu não ando só.*  
**Maria Bethânia**

À Profa. Grciely Cristina da Costa, por sua orientação impecável, marcada por acolhimento, conselhos, dedicação e profundo conhecimento. Mas, acima de tudo, pelo amor com que guiou nosso trabalho. Dentre todas as coisas, obrigada por ter me revelado que ele é sobre *escrita*.

À Profa. Luciana Iost Vinhas e ao Prof. Marcos Aurélio Barbai, por tamanha delicadeza, generosidade e sensibilidade ao debruçarem-se sobre este texto. Serei eternamente grata pelas valiosas contribuições e por me iluminarem com aquilo que, para mim, é o maior dos presentes: *ser lida*.

À Profa. Márcia Abreu, pela confiança e por dividir comigo seu brilhantismo na Editoração. Sinto-me agraciada por ter tido a oportunidade de conhecê-la e trabalhar ao seu lado no Programa de Estágio Docente. Aos alunos da graduação em Estudos Literários, obrigada pela escuta e por renovarem em mim a sensação de *pertencimento*.

Aos docentes da Unicamp, em especial ao Prof. Celso Bodstein; Profa. Cristiane Pereira Costa Dias; Prof. José Horta Nunes; Prof. Lauro José Siqueira Baldini; Profa. Susana Oliveira Dias. Carrego as palavras de cada um de vocês, aqui, nas minhas mais singelas páginas.

À Coordenação e aos meus alunos do Cursinho Popular Zilda Arns, sediado na Faculdade de Ciências Médicas (FCM/Unicamp), por me permitirem fazer da sala de aula uma extensão desta pesquisa. Ensinar Redação é a realização de um sonho.

À Profa. Karine de Medeiros Ribeiro, pela significativa contribuição no Exame de Qualificação.

Ao meu para sempre *primeiro orientador*, Prof. Samuel Ponsoni, por me apresentar o Labjor e continuar, mesmo à distância, incentivando minha trajetória acadêmica.

Aos colegas do grupo de pesquisa *diADorim*: Bianca Peter, Clevisvaldo Lima, Fernando Ananis, Larissa Rocha, Mariana Zilli, Mônica Pasini, Paloma de Assis, Oscar Freitas, Thaís Alencar e Tiago Lopes, pelos discursos, mas, sobretudo, pelos *silêncios* compartilhados.

Aos amigos, o acaso mais bonito que essa Universidade me proporcionou: Deborah Pereira, Emanuely Miranda, Fernanda Mariath, Jhonatan Gonzaga, Juliana Andina, Milena Bachir e Néliane Simioni. Obrigada por me olharem, por me ouvirem e por me lerem com afeto.

Às minhas amigas, mulheres, testemunhas da minha história: Beatriz Cunha, Caroline Vicente, Daniela Cruz, Débora Leite, Heloísa Santos, Larissa Menezes. Vocês me dão sorte.

Aos *Chiquitos*: Douglas, Esteban, Jimmy; que, apesar de carinhosamente me batizarem de *Abuelita*, por tantas vezes cuidaram da minha versão *niña*.

À minha mãe, Silvia, por me gestar em um diário e, mais tarde, me incentivar a escrever o meu. Como versou Conceição Evaristo: *o cuidado de minha poesia aprendi foi de mãe*. Ao meu pai, Valdecir, cujo coração é o maior lugar que já estive. Às minhas tão queridas irmãs, Gabriela e Mariana, por me ensinarem a mais terna gramática do amor.

Às minhas tias, Flávia e Vânia, e à minha avó, Matilde. Que bom tê-las em meu mundo. Obrigada pelo constante apoio e morada.

À Alessandra Carnauskas, Andressa Alday, Profa. Daniela Tonelli Manica e aos demais funcionários do Labjor: agradeço por todo amparo e prontidão.

À CAPES, pela concessão da bolsa que me permitiu o privilégio de me dedicar integralmente à pesquisa. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe”  
Roland Barthes, *O prazer do texto*

## RESUMO

A presente pesquisa busca, sustentando-se no dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso materialista, analisar como as formas do silêncio (Orlandi, 1992) se manifestam em diários de mulheres — objetos simbólicos produzidos em determinadas condições de produção — e apreender como o ritual da escrita de si — processo específico de subjetivação — é atravessado pelo silêncio. Nosso objetivo principal é vislumbrar os escritos em sua relação intrínseca com um silêncio que, conforme teoriza Eni Orlandi em *As Formas do Silêncio*, é fundante, pois configura e inaugura a iminência dos sentidos, já que “a escrita é forma específica de fazer silêncio” (Orlandi, 2007, p. 84). Ao compor, estruturar e analisar um *corpus* de análise, selecionamos recortes das obras de duas excepcionais mulheres da cultura latino-americana da modernidade: *Quarto de Despejo – Diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e *O diário de Frida Kahlo – Um autorretrato íntimo* (1995), de Frida Kahlo. O método que embasa e orienta nossa pesquisa segue as premissas da descrição e interpretação, conforme Michel Pêcheux (2008), que consiste em observar, descrever e interpretar os enunciados produzidos a partir dos conjuntos textuais das páginas dos diários remetidos à exterioridade que lhe é constitutiva. Nesta via teórica, todo enunciado pode derivar para outros sentidos, e todo enunciado, assim como o sentido, é possível de ser descrito em uma série de pontos possíveis de deriva, abrindo a possibilidade para múltiplos territórios de sentidos e consequentes interpretações. Em paralelo, quando trabalhamos com o silêncio, estamos lidando com um elemento disperso que “não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas” (Orlandi, 2007, p. 32). Ou seja, para torná-lo compreensível, analiticamente, consideramos a historicidade do texto que se manifesta de maneira muito sutil, no discurso, por meio de “fissuras, rupturas, falhas” (Orlandi, 2007, p. 46). Portanto, no confronto analítico com os escritos de Frida, Carolina e demais mulheres, que se relacionam com a escrita de si, reafirmamos a premissa de que o diário funciona, discursivamente, como *iminência do silêncio*.

**Palavras-chave:** diário; silêncio, subjetividade; análise de discurso.

## ABSTRACT

This research aims, based on the theoretical and methodological framework of Materialist Discourse Analysis, to analyze how the forms of silence (Orlandi, 1992) manifest in women's diaries — symbolic objects produced under specific conditions of production — and to understand how the ritual of self-writing — a specific process of subjectivation — is traversed by silence. Our main goal is to examine these writings in their intrinsic relationship with a silence that, as theorized by Eni Orlandi in *As Formas do Silêncio (The Forms of Silence)*, is foundational, as it shapes and inaugurates the imminence of meanings, since “writing is a specific form of creating silence” (Orlandi, 2007, p. 84). In composing, structuring, and analyzing the *corpus*, we selected excerpts from the works of two exceptional women of modern Latin American culture: *Quarto de Despejo – Diário de uma Favelada* (1960) by Carolina Maria de Jesus and *The Diary of Frida Kahlo – An Intimate Self-Portrait* (1995) by Frida Kahlo. The method that underpins and guides our research follows the premises of description and interpretation as proposed by Michel Pêcheux (2008), which involves observing, describing, and interpreting the utterances produced from the textual sets of the diary pages, referencing the externality that constitutes them. In this theoretical approach, every utterance can lead to other meanings, and every utterance, along with its meaning, can be described through a series of possible points of divergence, opening up possibilities for multiple territories of meaning and subsequent interpretations. At the same time, when working with silence, we are dealing with a dispersed element that “is not available to visibility, is not directly observable. It passes through words. It does not last. It can only be glimpsed fleetingly. It slips through the threads of speech” (Orlandi, 2007, p. 32). In other words, to make it analytically comprehensible, we consider the historicity of the text, which subtly manifests in discourse through “fissures, ruptures, failures” (Orlandi, 2007, p. 46). Therefore, in the analytical confrontation with the writings of Frida, Carolina, and other women who engage with self-writing, we reaffirm the premise that the diary, discursively, functions as the *imminence of silence*.

**Keywords:** diary; silence; subjectivity; discourse analysis.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO ou abrindo a gaveta.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: DIÁRIO E DISCURSO: primeiros gestos da escrita de si.....</b>	<b>23</b>
1.1 A vida como narrativa e a tênue linha entre ficção e não-ficção.....	27
1.2 Entre o funcionamento discursivo e o processo de subjetivação.....	29
1.3 Um-lugar e as condições de produção da escrita de mulheres.....	34
<b>CAPÍTULO 2: MEU QUERIDO DIÁRIO: efeitos metafóricos da escrita e dos escritos...40</b>	
2.1 Diário-mulher e a escrita como ato indomável.....	42
2.2 Diário-vestígio e a escrita como despejo de palavras.....	44
2.3 Diário-escuridão e a escrita como repetição do trágico.....	54
2.4 Diário-solidão e a escrita como quarto da subjetividade.....	62
2.4.1 Diário-amigo e a escrita como confidente.....	72
2.4.2 Diário-gozo e a escrita como desejo.....	74
2.5 Diário-morte e a escrita como ritual simbólico de encerramento.....	82
2.5.1 O fim do diário na vida.....	82
2.5.2 O fim da vida no diário.....	86
<b>CAPÍTULO 3: UM SILÊNCIO TODO SEU: nos escritos de Carolina Maria de Jesus e Frida Kahlo.....</b>	<b>94</b>
3.1 Escrever o indizível e o silêncio das metáforas.....	100
3.2 Para além dos três pontos e o silêncio das reticências.....	108
3.3 A letra mutilada e o silêncio das rasuras.....	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS ou fechando o cadeado.....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>135</b>

## INTRODUÇÃO ou abrindo a gaveta

*E tudo está indo muito bem. Ela já fez dois aninhos e continua linda, com o cabelinho que parece de um anjo e a cada dia me surpreende por saber muitas coisas como: cor, tamanho, figuras etc. O que me deixa triste às vezes é saber que a maioria das coisas que hoje ela sabe não fui eu que ensinei.*

**Silvia Palhardi Ataíde**

É véspera de Natal. Passeio de mãos dadas com minha tia pelo centro da cidade em busca de um presente. As lojas de roupas, sapatos e brinquedos transbordam de pessoas que, como nós, deixaram como sempre para a última hora. Entre as luzes cintilantes de dezembro, decidimos entrar em uma livraria que, diferentemente das demais lojas, não estava tão cheia. As prateleiras já nos entregam uma infinidade de agendas estampando o próximo ano: 2007. Ao avistar uma cor-de-rosa, com cheiro de morango, decido qual será o meu presente de Natal. Com o olhar, procuro a validação da minha tia que sorri e assente minha escolha.

Foi aos dez anos que ganhei o meu primeiro diário.

*Toda noite, você se sentará aqui na escrivaninha e escreverá na página correspondente ao dia de hoje. Pode começar com “meu querido diário” e, em seguida, conte tudo o que quiser como se estivesse conversando com um amigo,* disse minha mãe, ensinando-me a mais valiosa das coisas que poderia me ensinar: a arte de escrever diários.

Uma menina de dez anos escreve em um diário como quem brinca. Talvez tenha sido esse o momento em que comecei a significar a vida por meio da palavra escrita, observar as sutilezas do meu cotidiano, com o olhar inocente da infância, de modo que, ao chegar no final do dia, tivesse o que escrever, o que colocar em palavras. Além disso, esse ritual infantil e desprezioso me ensinou muito mais. Aprendi a elaborar minha solidão. Aprendi a criar bordas impondo meus limites com um cadeado no caderno e um fechar da porta. Aprendi que é no quarto que eu poderia ser eu mesma, pois é no quarto que aprendi a escrever. Tudo isso só foi possível porque minha mãe, além de me ensinar a escrita diária, me libertou enquanto filha. Eu sabia, eu sempre soube, que ela nunca me leria sem a minha permissão.

A esse diário cor-de-rosa confiava minhas brincadeiras, minha rotina, o despertar dos meus primeiros amores. Contava-lhe minhas conquistas, *hoje comecei a usar sapatilha de ponta no balé!*, e também as minhas decepções. Não demorou muito tempo, porém, para que eu o abandonasse. Escrevi só três meses, até março de 2007.

O curioso foi que, nesse mesmo ano, comecei um tratamento para a enxaqueca. O neurologista recomendou que eu fizesse um *diário da dor*, onde eu anotasse os detalhes dos dias em que a dor de cabeça tinha aparecido, a que horas acordei, o que havia comido. Em outubro recuperei o mesmo diário para a tarefa. Em uma das entradas, a dor era tamanha que não consegui escrever. No dia 7 de outubro, foi a minha mãe que escreveu, em primeira pessoa, no meu diário, com sua caligrafia expansiva, rechonchuda, adulta. O corpo da letra da mãe, no corpo do diário da filha: *tia Célia brigou comigo no balé...*

O ritual do diário é uma tradição entre as mulheres da minha família. Aprendi não com uma, mas com várias delas que é em cima do armário ou no fundo de uma gaveta que se guarda os vestígios de uma vida. Como bem definiu minha orientadora, eu fui gestada em um diário. *E graças a Deus a Jú já completou 3 anos, nossa! Como o tempo passa... Até parece que foi ontem que comecei a escrever neste diário com aquela barrigona, ainda sem saber a menina linda que estava a caminho.* Minha mãe, além dos seus pessoais, escreveu um *Diário da Mamãe* para cada uma das três filhas. Graças a ele, temos registros desde os primeiros movimentos, ainda no útero, até os primeiros passos e a data do primeiro dia na creche, por exemplo. *Uma semana antes de completar 1 aninho já começou a andar e em 2 de junho de 1998 ela começou a ir na escolinha, até ser chamada na creche. Dói o meu coração, mas tem que ser assim, um dia ela vai entender.* Sim, hoje eu entendo. Perdoo.

Tenho várias lembranças de quando, ainda criança, acessei os diários das mulheres crescidas. Poderia ser escondido, mas não era: minha mãe e suas irmãs não tinham pudor em abrir suas páginas em uma tarde de domingo, na casa da minha avó Matilde. Certa vez, já na pré-adolescência, tive uma epifania ao ler os seus diários. Quanta memória, quanto tesouro: foi como se eu tivesse tendo um encontro com a versão do passado de minha mãe, Silvia, e de minhas tias Flávia e Vânia. Como se a estrutura corpórea de adulta delas tivesse se desmantelado, se desmanchado na minha frente. Frente à caligrafia adolescente delas, pude perceber que elas já foram jovens também. Jovens em um tempo que valorizava ainda mais o arquivo analógico: nas páginas haviam fotografias, papéis de bala, flores envelhecidas, bilhetes do meu pai: *um beijo do seu amor Valdecir...*

Sinto-me muito sortuda por ter tido acesso a esses diários quando pequena. Sortuda porque ainda dava tempo de fazer igual. Porque eu podia perguntar-lhes como fazer, porque eu via no olhar de cada uma delas o quão satisfatório era tatear as lembranças do passado com tanta riqueza de detalhes. E quantas gargalhadas e quantos aprendizados e quantos acasos um único caderno poderia reservar para o futuro de nós mesmas e das próximas gerações.

Inspirada por elas, fiz um diário da minha adolescência. Tenho um caderno datado de 2009, com 12 anos, até 2015, com 18: enorme, gordo, pesado com os seis anos de história em seus ombros. Não era uma escrita diária, mas me comprometi a registrar os mais importantes marcos dessa minha fase que, obviamente, eram muitos. Minhas apresentações no teatro, minha aprovação no vestibular... Escrevi não só o meu primeiro beijo, como todos os que vieram depois dele. Ao fim, para parafrasear Clarice Lispector, não era mais uma menina com um diário: era uma mulher com seu amante. Se antes era uma menina que escrevia em seu diário como quem brinca, passei a ser uma mulher que escreve em um diário como quem goza.

O diário foi decisivo, inclusive, na escolha da minha formação. Escolhi o jornalismo porque ouvi algumas mulheres, jornalistas, compartilhando seu hábito de escrever diários. Quando entrei na graduação, tive uma alegre surpresa ao descobrir que várias pessoas da minha sala também o faziam, o que antes nunca tinha acontecido. Pelo contrário: fora da minha casa, a minha escrita era um segredo. Eu morria de vergonha só de imaginar a possibilidade de alguém desconfiar... Já pensou se os meus amigos da escola descobrissem que eram todos personagens das minhas histórias? O quanto eles me julgariam se soubessem que todas as noites, ou quase todas, eu encostava na cabeceira da cama para confabular o dia, para falar do perfume do Rafael, para poetizar a aula da professora Simone? Parecia algo proibido...

Nos arredores da faculdade de comunicação, porém, o diário parecia ser lícito. Certa vez flagrei minha amiga Débora escrevendo em sala de aula. Levei um susto. Aqui? Aqui, ela disse. Você não tem medo? Medo de quê? De esquecê-lo, de alguém o ler, de escrever em algum lugar que não o seu quarto... Jamais tive essa coragem. O meu diário tinha uma morada bastante rígida: nunca ultrapassava as barreiras do meu quarto.

Nessa época, eu dividia o quarto com minha então melhor amiga, quase irmã, Fernanda, que também escrevia diários. E também fazia Jornalismo. Com ela compartilhei intimidades e confidências que hoje guardo nas minhas mais singelas páginas, apenas. Uma delas, que tem um espaço privilegiado em minha memória, é a de quando fazíamos companhia para a solidão da escrita, uma da outra. Antes de apagar as luzes, à noite, em silêncio, cada uma em cada canto do quarto escrevia a própria versão daquele dia.

Tive fases de bastante obsessão com os registros. Quando criança, em uma entrada do meu primeiro diário, escrevi: *não vou escrever em você nos próximos dias porque estarei na praia, tudo bem?* Em outra, dias depois: *desculpe por não ter conseguido escrever ontem!*. Havia uma culpa pela ausência, como se o salto de um dia fosse uma quebra de combinado, um prometer e não cumprir, um faltar com a palavra. A obsessão era tanta que, às vezes, havia uma tentativa de se estancar o buraco: retomar a caneta e preencher os vazios. Colava adesivos,

criava poemas aleatórios que eu nem queria tanto assim escrever. Tudo era menos pior que o vazio de uma página em branco. Era como se, sem a palavra, o dia não tivesse existido.

Essa obsessão se intensificou nos anos da graduação. Todo o contexto convinha à escrita diária: comecei a morar em uma república, com amigas, em outro estado, experimentando a intensidade de uma emancipação que ocorreu sobretudo pela via geográfica da palavra. Fiz um para cada ano — 2016, 2017, 2018 e 2019 — registrando cada pormenor dessa experiência memorável, avassaladora.

Foi no período da graduação que vivenciei pela primeira vez um acontecimento bastante traumático, em um relacionamento amoroso: tive minha escrita invadida, meu corpo violado, sem meu consentimento. Penso que deveria ter rompido aquela relação ali, naquele mesmo momento, quando flagrei outra pessoa lendo meu diário às escondidas.

Costumo dizer que a minha passagem pela Universidade Estadual de Minas Gerais, apesar de todas as suas fragilidades, foi bastante privilegiada no sentido de me proporcionar uma formação acadêmica sólida. Além das experiências em diferentes estágios que aquela pequena cidade mineira me oportunizou, fui orientada por um corpo docente bastante dedicado em compartilhar todo o suporte e conhecimento necessários para direcionar seus alunos rumo a esse caminho nem sempre iluminado, e pouquíssimo povoado, da pesquisa. Se é clichê falar que não escolhi a minha base epistemológica, da Análise de Discurso, mas fui escolhida por ela, eu assumo. Para mim, não há outro caminho possível desde que eu me entendo por pesquisadora.

Foi meu primeiro orientador de Iniciação Científica, Samuel Ponsoni, que me indicou o mestrado na Unicamp, inclusive. Talvez ele não se lembre, mas em uma tarde durante meu estágio na Redação Agência Escola, comentou da existência desse programa em Divulgação Científica e Cultural, que poderia muito me interessar. Tanto me interessou que hoje estou aqui, escrevendo esta dissertação. Dissertação essa que, por óbvio, entrelaça o diário, que me constitui enquanto filha; a escrita de si, que me constitui enquanto sujeito; a Análise de Discurso, que me constitui enquanto pesquisadora e o silêncio que, por fim, me constitui enquanto escritora.

A partir de agora, escolho escrever em primeira pessoa do plural porque não mais escrevo sozinha. Escrevo, de ouvidos arregalados, amparada pelo ressoar de vozes outras, sobretudo as de mulheres, pesquisadoras, sobretudo a da minha orientadora. O texto não mais possui apenas o meu timbre, esse tão íntimo que acabo de entoar, mas ganha também uma pronúncia acadêmica, necessária e coletiva. Retomarei a primeira pessoa do singular nas considerações finais.

\* \* \*

Inserida no quadro teórico da Análise de Discurso (AD) da escola francesa, como elaborada por Michel Pêcheux, a presente pesquisa tem como principal interesse analisar como as formas do silêncio (Orlandi, 1992) se manifestam em diários de mulheres, enquanto objetos simbólicos, e olhar para o ritual da escrita de si como um processo específico de subjetivação, que também é interpelado pelo silêncio. Para tanto, partimos dos desdobramentos teóricos trabalhados por pesquisadores que se vinculam à perspectiva materialista: Eni Orlandi, Pedro de Souza, Régine Robin, Bethania Mariani, entre outros. Também trazemos ao diálogo autores de outras regiões teóricas com Philippe Lejeune, Roland Barthes e Maurice Blanchot da Teoria Literária; Contardo Calligaris e Joel Birman, da Psicanálise, Paula Sibilia, da Antropologia e Michelle Perrot, da História.

A partir da compreensão da noção de silêncio, tal como fundada por Eni Orlandi (2007 [1992]), recorreremos às teorias da professora e pesquisadora para trabalhar mais especificamente o silêncio como a base de toda significação, “o lugar de recuo necessário” para que a linguagem possa se constituir (Orlandi, 2007, p. 13) e que se trata, conforme a autora, de um silêncio **fundante**: que configura e inaugura a iminência<sup>1</sup> dos sentidos. Daí decorre, inclusive, a inscrição do título deste trabalho. Derivando a formulação de Orlandi, sobre o silêncio como iminência dos sentidos (2007, p. 68), nos propomos a pensar no *diário como iminência do silêncio*. Assim:

***Silêncio: iminência dos sentidos***

***Diário: iminência dos silêncios***

Nossa proposta, desse modo, é trazer ao centro do debate a forma como o silêncio se constitui e se manifesta nos escritos de mulheres, já que, em nossa compreensão, as páginas dos diários são encharcadas de silêncio. Ao colocar uma lente de aumento no interior da escrita, no entre espaço de cada letra, o silêncio é abundante: ele penetra as palavras, mesmo que fugaz ou sutilmente, por meio de “fissuras, rupturas, falhas” (Orlandi, 2007, p. 46).

Em *As Formas do Silêncio* (2007), há ainda uma formulação que a autora dedica especial atenção e que se debruça justamente no processo de produção das autobiografias. Em suas palavras, “a escrita é forma específica de fazer silêncio” (Orlandi, 2007, p. 84). Escrever

---

<sup>1</sup> **Iminência** (*i-mi-nên-ci-a*): qualidade de iminente ou do que está prestes a acontecer (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

significa estabelecer uma relação particular com o silêncio. Nesse gesto há a suspensão dos acontecimentos, o distanciamento da vida cotidiana: o sujeito dissocia-se do ambiente ao seu redor para “significar (a) ele-mesmo” (Orlandi, 2007, p. 83), de modo que os movimentos identitários fiquem iminentes ao sentido.

Nosso objetivo principal é vislumbrar o silêncio como matéria significativa por excelência e, assim, apreender a linguagem como uma condensação desse silêncio; o diário como objeto simbólico, cuja significação dos discursos aparecem atravessados no/pelo silêncio. Para tanto, partimos das seguintes questões norteadoras: como as formas do silêncio (Orlandi, 1992) se manifestam em diários de mulheres e como o ritual da escrita de si vem a ser atravessado por esse silêncio? Ao nos debruçarmos sobre os diários, esperamos com as análises reafirmar as premissas:

- Escrever é um modo específico de subjetivação;
- Toda escrita de si convém a um silêncio fundante;
- As condições de existência do sujeito que escreve têm efeitos sobre a integridade da escrita;
- Quem escreve e, portanto, se inscreve no espaço de enunciação do diário, se relaciona com o necessário que não cessa de se escrever;
- Os escritos funcionam como um amplo e infinito observatório<sup>2</sup> do silêncio.

Ao compor, estruturar e analisar um *corpus* extenso, selecionamos recortes<sup>3</sup> das obras de Carolina Maria de Jesus, com *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* (2001 [1960]) e de Frida Kahlo com *O diário de Frida Kahlo — Um autorretrato íntimo* (2017 [1995]), pois seus diários são repletos de vestígios significativos para o percurso do nosso estudo. No entanto, no decorrer da reflexão, trazemos também ao debate as vozes de outras mulheres que se constituem a partir da literatura íntima: Ana Miranda, Anne Frank, Camila Sosa Villada, Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Eliane Brum, Gloria Anzaldúa, Helena

---

<sup>2</sup> O termo “lugar de observatório” aparece em Romão, Ferreira e Dela-Silva (2011) ao tratarem da noção de arquivo: “se entendermos arquivo como um lugar discursivo que nos permite acompanhar as práticas discursivas realizadas em determinadas culturas, podemos considerá-lo como um “lugar de observatório”, o que é muito mais do que considerá-lo como “*corpus*”” (p. 16 [grifo das autoras], *apud* Vinhas, 2014, p. 127).

<sup>3</sup> Ao trabalhar a delimitação do *corpus*, escolhemos apresentá-los como **recortes** que, na Análise de Discurso, significa unidade discursiva. “Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação” (Orlandi, 1984, p. 14). Nesta acepção, conforme acentua Greciely Costa, “a característica principal do recorte é a conjugação linguagem e situação, pois ele não é simplesmente a parte de um todo nem um fragmento de qualquer coisa, o recorte particulariza a observação da textualização da conjugação linguagem e situação em um processo discursivo” (Costa, 2023, p. 235).

Morley, Hélène Cixous, Margaret Atwood, Marguerite Duras, Sylvia Plath, Virginia Woolf...

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) é uma das mais importantes escritoras negras da literatura brasileira. Nasceu no dia 14 de março de 1914, na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, onde viveu uma infância marcada pela situação de pobreza extrema. Coursou apenas dois anos do ensino fundamental e, desde muito cedo, auxiliava a mãe em trabalhos na zona rural e como empregada doméstica. Mudou-se para São Paulo em 1937, época em que a cidade iniciava seu processo de modernização e assistia ao surgimento das primeiras favelas. Chegou à hoje extinta favela do Canindé em 1948, na Zona Norte de São Paulo, onde viveu com os três filhos.

Leitora voraz de literatura e de tudo o que mais lhe caía nas mãos, não demorou para também se atrair pelo o hábito de escrever. Carolina tinha o ofício de catar papéis, ferros e outros materiais recicláveis como única fonte de renda. Mas o que de mais valioso ela poderia recolher entre os resíduos foram os cadernos que constituiriam o lugar de acolhimento para a escrita de seu cotidiano no “quarto de despejo” e que se transformaram, mais tarde, nos “diários de uma favelada”.

*Quarto de despejo: diário de uma favelada*, seu primeiro diário publicado, chegou ao mercado editorial em agosto de 1960 por intermédio do jornalista Audálio Dantas<sup>4</sup>, que em 1958 foi até a favela do Canindé para fazer uma reportagem ao jornal *Folha da Manhã*. A visita se desdobrou no contato com Carolina e na descoberta dos seus escritos que logo ganharam o mundo, com tradução em mais de dez idiomas. Porém, sua trajetória, até a morte na década de 1970, foi incomum e perturbadora. No final da vida, ela voltou a ter dificuldades de sobrevivência.

Com a irretocável habilidade crítica e narrativa, as memórias dessa mulher, que via na escrita uma forma de sair da invisibilidade social, refletem o cenário de desigualdade e os dilemas da condição humana. Sua obra tem relevância não só literária, como também política, cuja temática ressoa com a mesma força nos dias atuais. Para o crítico e biógrafo Tom Farias, Carolina Maria de Jesus “transformou uma atitude corriqueira que é o ato de escrever, na bandeira contra a fome e a miséria” (2020, p. 190).

Já Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, conhecida como Frida Kahlo (1907-1954), nasceu em Coyoacán, no México, em 6 de julho de 1907, mas gostava de declarar-se “filha da revolução” ao dizer que havia nascido em 1910, já que passou parte da infância

---

<sup>4</sup> Os manuscritos de *Quarto de Despejo* passaram pelo trabalho de edição do jornalista Audálio Dantas, cujas decisões foram acatadas por outros organizadores da obra de Carolina a partir de então. A presente pesquisa utiliza a edição de 2001, com as respectivas alterações de Dantas, porém, o tratamento do original — que não só interfere em sua gramática, concordância e ortografia como também impede certos sentidos de serem significados (Orlandi, 2007) ao serem deixados trechos em suspenso, fora do livro — não será analisado.

testemunhando a Revolução Mexicana. Frida Kahlo foi uma das mais importantes artistas do século XX. Pintora de quadros que bateram recordes em leilões e são destaque nos maiores museus do mundo, tornou-se um ícone da cultura pop e, hoje, sua imagem figura como um símbolo do feminismo contemporâneo<sup>5</sup>.

A pintora mexicana retratava em seus quadros e em seus escritos as tragédias que sempre permearam sua vida. Aos 6 anos, Frida foi acometida pela poliomielite. Ainda jovem, com 18 anos, sofreu um acidente quando o ônibus em que viajava bateu em um trem e uma barra de ferro atravessou-lhe o abdômen, a coluna vertebral e a pélvis. Em consequência desse episódio, Frida foi submetida a mais de 30 cirurgias e ficou imobilizada por um longo período. Além disso, precisou lidar com o desejo não realizado da maternidade: sofreu três abortos espontâneos devido às sequelas do acidente. Foi nesse período de convalescença em que emergiu a artista, tendo o corpo como influência central em seus atos de criação, além de temas predominantemente autobiográficos como suas dores, angústias e o amor tumultuado pelo também pintor Diego Rivera, com quem se casou aos 21 anos.

Traduzido por Mário Pontes, e com apresentação do crítico de arte Frederico de Moraes, *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* (2017) revela uma camada ainda mais espiritual e profunda de sua intimidade externalizada por meio de textos, desenhos, poesias e cartas. Acompanhando a artista entre os anos de 1944 e 1954, os últimos dez de sua vida e, portanto, já reconhecida internacionalmente, o diário “documenta, com pinceladas tensas e coloridas, o seu processo criativo, a sua luta política, as reflexões de sua vida trágica e conturbada, bem como o amor possessivo pelo muralista Diego Rivera” (Moraes, 2017, p. 19). Em determinada entrada do diário no ano de 1953, por exemplo, testemunhamos as aflições da amputação de sua perna direita, que começou a se decompor. Daí emerge a célebre frase: *pies para qué los quiero si tengo alas pa' volar?*. No dia 13 de julho do ano seguinte, 1954, Frida Kahlo faleceu aos 47 anos.

A partir de um primeiro gesto de leitura de *Quarto de Despejo* (2001) — que já é escrito por Carolina com um interesse em publicar sua obra — podemos identificar diversas iminências de um silêncio que não se manifesta somente a partir da palavra “silêncio” e de seus sinônimos. O silêncio está em Carolina, assim como em sua escrita e ao seu redor.

---

<sup>5</sup> De maneira bastante controversa e em uma formação social capitalista e neoliberal, vale lembrar, em que há uma comercialização em massa de produtos estampando a imagem de seu corpo. Robin (2016) discute a apropriação da arte ou da figura de artistas pelo mercado que, conforme a autora, deflagra um processo de *kitschização* ao banalizar símbolos e memória em troca de torná-los fonte de consumo.

A autora experimenta no papel uma existência efêmera. A Carolina escritora a todo momento cede espaço para a Carolina catadora de papel, para a Carolina cozinheira de ossos, para a Carolina apaziguadora de conflitos da comunidade, para a Carolina mãe. Em seus escritos, há sempre alguém querendo ser um outro, há sempre algo que falta porque é um constante abandonar-se, um se deixar para depois. Por motivos como esse é que suas páginas são repletas de silêncio. Para onde vai tudo aquilo que não se consegue escrever?

Já ao abrir *O Diário de Frida Kahlo (2017)*, é quase possível tocar em carne viva. Na visceralidade do corpo de suas palavras, a artista entra na linguagem por vias sanguíneas: cerca de 70 gravuras tornam suas páginas demasiadamente povoadas. No diário de Frida, os sentidos do silêncio se deslizam a partir de uma verborragia: sentenças carregadas de dramaticidade, exagero, romantismo e intimidades que a autora escreveu para si mesma, sem o intuito de publicação. Sua caligrafia é expansiva, intercalada por cores e desenhos, muitas vezes marcada por palavras sublinhadas e frases rasuradas. Diante de um expressionismo tão assumido, onde estaria o seu silêncio?

E ainda: quais motivos nos levariam a direcionar o olhar para os diários de duas mulheres com histórias de vida e atmosferas tão diferentes? Além de serem duas mulheres cujos diários foram escritos e publicados na mesma época (principalmente na década de 1950) e no mesmo local (América Latina), ambas possuem uma capacidade incomum de ressignificar a si próprias, e analisar o mundo ao redor, por um viés artístico e também sociopolítico.

Veremos no decorrer desta pesquisa que diários, em geral, têm como funcionamento comum a repetição. Dessa maneira, há alguns temas que aparecem com regularidade na escrita de Carolina Maria de Jesus e Frida Kahlo. Na primeira, as temáticas que lhe dão sustentação são a dor, a política, a fome e a favela. Enquanto que na segunda, os pilares narrativos são a dor, a política, o amor (por Diego) e a arte. Assim, é possível notar que há uma confluência entre dois grandes temas, quando comparamos os escritos: a **dor** e a **política**. Esse “coincidir” dos assuntos também influenciaram nossa escolha de delimitação do *corpus*.

Na voz de Carolina, a fome é política. Toda sua existência, aliás, é perpassada por um posicionamento crítico em relação à política. O ano eleitoral de 1958 é o qual Carolina tem mais fôlego, ocupando o maior número de páginas do *Quarto de despejo*. Muitos de seus escritos, portanto, referem-se à vigente discussão dos então candidatos às eleições gerais. Sua consciência política é indubitável e aparece com maior ênfase nas entradas sobre a fome:

**| 1 | 6 DE MAIO DE 1958**

...O que eu aviso aos pretendentes a politica, é que o povo não tolera a fome. E preciso conhecer a fome para saber descrevê-la. [...] O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora (Jesus, 2001, p. 26)

**| 2 | 16 DE MAIO DE 1958**

Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforçar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos (Jesus, 2001, p. 29).

Frida, que se filiou ao Partido Comunista aos 20 anos e autodenomina-se “filha da revolução”, também demarca sua veia política em entradas como:

**| 3 |** Estou inquieta em relação à minha pintura. Sobretudo quero transformá-la para que seja algo útil ao movimento revolucionário comunista, pois até agora pintei somente a expressão honrada de mim mesma, mas completamente distante daquilo que em minha pintura poderia servir ao partido. Devo lutar com todas as forças para que o pouco de positivo que a saúde me deixa fazer seja direcionado no sentido de ajudar a revolução. A única verdadeira razão de viver (Kahlo, 2017, p. 114-115).

Além disso, ambas são dilaceradas pela dor da existência. Frida encarou uma vida de tragédias físicas e emocionais que a constituem como sujeito. Diante de vivências tão inerentes ao sofrimento da carne — doenças, acidentes, cirurgias, abortos, mutilações — é inevitável que a criação da artista seja atravessada por essa temática. O corpo de Frida Kahlo é tatuado à página. Texto e imagem, cor e letra funcionam como partes da pele. Todos os elementos se entrelaçam de modo a engravidar novos sentidos à sua própria matéria. Seu corpo se metaforiza nessa escrita. Numa cadeia significativa, ambos geram vida por meio de sentenças como:

**| 4 |** O côncavo das tuas axilas é o meu refúgio. As pontas dos meus dedos tocam teu sangue.

(Kahlo, 2017, p. 35)

**| 5 |** Era sede de muitos anos retida em nosso corpo. Palavras encarceradas que só podíamos dizer com os lábios do sonho (Kahlo, 2017, p. 39).

**| 6 |** Meu sangue é o milagre que flui nas veias do ar do meu coração para o teu

(Kahlo, 2017, p. 40)

Mas não só. Não é somente no plano da formulação de suas poesias e desenhos que a dor do corpo é significado, metaforizado. A questão que nos toca aqui é, sobretudo, o que está ao pé da letra. Ou melhor, ao corpo da letra. No diário de Frida Kahlo, escrever com o corpo significa inscrevê-lo em sua letra: é daí que a artista emerge como sujeito da escrita de si. Do

mesmo modo, Carolina, uma mulher negra, pobre e moradora de uma favela<sup>6</sup>, encontra em sua escrita dolorosamente visceral um lugar para dar vazão à revolta de sua condição social perpassada, sobretudo, pelo sofrimento de um corpo que sente a dor da fome. Um corpo exausto, julgado como sujo, um corpo invisível no corpo da cidade:

**| 7 | 22 DE JULHO DE 1958**

...Não fiquei revoltada com a observação do homem desconhecido referindo-se a minha sujeira. Creio que devo andar com um cartas nas costas:  
SE ESTOU SUJA É PORQUE NÃO TENHO SABÃO  
(Jesus, 2001, p. 89).

**| 8 | 22 DE JUNHO DE 1959**

...Hoje eu fui me olhar no espelho. Fiquei horrorizada. O meu rosto é quase igual ao de minha saudosa mãe. E estou sem dente. Magra. Pudera! O medo de morrer de fome!  
(Jesus, 2001, p. 153).

**| 9 | 15 DE JULHO DE 1959**

Quando passei diante de uma vitrine vi o meu reflexo: Desviei o olhar, porque tinha a impressão de estar vendo um fantasma (Jesus, 2001, p. 160).

Formular, escreve Orlandi, “é dar corpo aos sentidos” (2001, p. 9). E “se podemos dizer que sujeito e sentido dão corpo à linguagem (formulam), também podemos dizer que eles se dão corpo na linguagem. Corpos são formulações dos sujeitos, em diferentes discursos” (Orlandi, 2017, p. 92). É pela formulação, portanto, que Frida e Carolina encontram margem para ser corpo. A letra “é o traço da entrada no simbólico” (Orlandi, 2001, p. 204). A escrita do diário lhes permite extrapolar os contornos de seus membros. A caligrafia torna-se extensão de si. No corpo da letra, Frida e Carolina, enquanto sujeitos da escrita, se regeneram. Resistem. (Re)formulam-se.

Por outro lado, é preciso destacar que suas diferenças e complexidades também muito nos interessam (tanto à teoria do discurso, como em suas relações com arte, literatura e comunicação, linha de pesquisa a que nos filiamos no mestrado em Divulgação Científica e Cultural) à medida que tornam possível uma compreensão ampla dos efeitos do silêncio em situações e condições de existência distintas: Frida, por exemplo, teve suas obras das artes plásticas legitimadas e reconhecidas em seu país e fora dele, enquanto Carolina, que vivia em um espaço urbano historicamente segregado, até hoje nem sequer é considerada escritora por muitos críticos. Assim, temos duas mulheres ímpares e extremamente corajosas que utilizam

---

<sup>6</sup> Em “*Denominação: um percurso de sentidos entre espaços e sujeitos*” (2012), Greciely Costa investiga o funcionamento discursivo de denominações como “bairro”, “favela” e “comunidade”. De acordo com a autora, todas as características negativas atribuídas ao espaço da favela, de certo modo, recaem sobre o sujeito morador. Dizeres estereotipados “constroem a imagem de favelado e derivam para outras significações que o marginalizam” (Costa, 2012, p. 145).

de seu fazer artístico para dar corporeidade às suas ausências que, porventura, podem ser as ausências de muitas outras mulheres, cujos enunciados são terrenos caudalosos para deambular sondando os rastros dos silêncios que não se traduzem em palavras, mas em sentidos, já que “o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*.” (Orlandi, 2007, p. 31).

O método que embasa nossa pesquisa e, portanto, orienta a construção de procedimentos analíticos, segue as premissas da descrição e interpretação, pois, conforme Michel Pêcheux (2008), pratica-se a “relação entre a análise como descrição e a análise como interpretação” (Pêcheux, 2002 [1983], p. 17). Assim, o método consiste em observar, descrever e interpretar os enunciados produzidos a partir de conjuntos textuais dos diários. Esse princípio é fundamental à medida que o(s) sentido(s) de todo enunciado pode derivar para outros sentidos, e todo enunciado, assim como o sentido, é possível de ser descrito em uma série de pontos possíveis de deriva, abrindo a possibilidade de múltiplos territórios de sentidos e consequentes interpretações.

A disposição dos capítulos se encontra da seguinte forma: no primeiro, a título de contextualização, respondemos à pergunta: “por que “diário”?”, indagando os motivos pelos quais escolhemos analisar este objeto simbólico, além de elucidar algumas características e complexidades entre escritos de ficção e não-ficção. Em seguida, adentramos no solo teórico da Análise de Discurso (AD) ao refletir sobre o gesto da escrita de si em seu funcionamento discursivo — constituição, formulação e circulação dos sentidos — e em sua compreensão como um processo de subjetivação. Por fim, observamos as condições materiais de produção da escrita de mulheres a partir de *um-lugar* de resistência.

No capítulo 2, com a leitura dos escritos de mulheres, suscitamos a produção de efeitos metafóricos a partir de nosso gesto analítico que incidiu sobre os deslizamentos de sentidos em torno do que se entende por “diário”, sendo eles: diário-mulher; diário-vestígio; diário-escuridão; diário-solidão; diário-amigo; diário-gozo e diário-morte.

Já, no terceiro e último capítulo, ao mobilizar os gestos de análise do *corpus* selecionado, examinamos com maior ênfase a noção de silêncio para Orlandi (1992) e sua relação intrínseca com o objeto diário. Nos processos discursivos desencadeados pelos escritos de Carolina Maria de Jesus e Frida Kahlo, analisamos, em suma, as seguintes regularidades da formulação dos diários: o silêncio da pontuação, com as reticências; o silêncio do indizível, com as metáforas e o silêncio da letra, com as rasuras.

## CAPÍTULO 1

### DIÁRIO E DISCURSO: primeiros gestos da escrita de si

Desde as primeiras vezes que expusemos este trabalho nos questionam por que nos referimos ao objeto de pesquisa como “diário”. *Por que diário e não autobiografia? Por que diário e não romance? Por que diário e não autorretrato?*. Assim, sentimos que justificar os pressupostos dessa escolha e demarcar os limites referentes à escrita de si se faz fundamental neste primeiro capítulo. E, em se tratando de diário, não há como iniciar a incursão teórica, sem antes percorrer as páginas do processo referenciado por Philippe Lejeune, da Teoria Literária, em sua obra *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2014), publicada originalmente no ano de 1975, articulando-o ao referencial da Análise de Discurso, no qual situamos o diário como objeto simbólico. Desse modo, entre o enfoque literário e o discursivo, e seus deslocamentos, procedemos à análise dos diários de Carolina de Jesus e Frida Khalo.

Ao considerar como pano de fundo a França da década de 1970, Lejeune (2014) inicia sua investigação lançando luz a obras que situam o contexto europeu do século XVIII, incluindo suas próprias produções. Dessa forma, o teórico francês abre caminhos para o mapeamento das singularidades que legitimam as mais variadas narrativas do eu — que o autor denomina de *literatura íntima* — como as memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, autorretrato e ensaio. Embora meticulosamente distintas, cada qual com suas características, Lejeune (2014) afirma que todos esses escritos se atravessam. O critério indispensável que, segundo o autor, demarca a linha de encontro entre eles é o seguinte: para que se trate de uma literatura íntima, é fundamental que os eixos “autor”, “narrador” e “personagem” se confluem e coincidam em sua relação de identidade.

Mas como seria possível encontrar, no texto, as pistas que revelam essa coincidência, esse ponto de encontro entre as faces da mesma moeda? Há, segundo o autor, em uma concepção literária, alguns indicadores, tais como: a primeira pessoa, o nome próprio e a assinatura. O primeiro de imediato é posto em suspenso, já que, embora a maioria das produções textuais com a temática da literatura íntima apresentem esse recurso, também “é perfeitamente possível que haja identidade entre o narrador e o personagem principal sem o emprego da primeira pessoa” (Lejeune, 2014, p. 18-19).

Em seguida, a categoria elementar em que pessoa e narrativa se enlaçam diz respeito ao nome próprio, antes mesmo de se articular na eventual primeira pessoa.

No livro *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*, Pedro de Souza — também em diálogo com Lejeune, mas a partir de um enfoque

discursivo, sobre o qual nos aprofundaremos em seguida — é perspicaz ao lembrar da ordem de aquisição da linguagem pelas crianças. Isto é, na perspectiva enunciativa dos primeiros anos da infância, há a autorrepresentação no discurso. O bebê utiliza o seu nome nos diálogos, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa do tempo presente. A conjugação da primeira pessoa, reconhecendo-se na primeira pessoa, o “eu” no discurso, vem só mais adiante. Em paralelo, na autobiografia, essa ordem se restabelece: ao inscrever o próprio nome na capa do livro, no fim da carta, no canto do quadro, na folha de rosto do diário, aquele que escreve a narrativa de si mesmo assume o seu lugar de enunciação. É neste momento que se encontra o que talvez seja o mais ilustre legado lejeuniano: o *pacto autobiográfico*. A partir do momento em que o sujeito afirma, no texto, essa identidade — seja por meio da primeira pessoa, seja por meio de uma espécie de assinatura — há o estreitamento da distância entre o sujeito da enunciação (com o “eu narrador”) e sujeito do enunciado (com o “eu personagem”). Eles tornam-se inseparáveis.

Aqui, é importante dizer que, para Lejeune, há uma distinção entre esses dois sujeitos perpassada pela premissa de que identidade não é semelhança. “A identidade é um *fato* imediatamente perceptível — aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e *nuances* infinitas, estabelecida a partir do enunciado” (Lejeune, 2014, p. 42). Por esse motivo, o pacto autobiográfico não resolve todos os seus problemas de análise, já que assumir o lugar de enunciação não necessariamente tem a ver assumir o lugar da veracidade. Firmar o pacto autobiográfico não implica em firmar o que ele irá chamar de *pacto referencial*, o qual discutiremos no próximo tópico.

Uma vez definida uma noção mais sólida para o campo da literatura íntima, Lejeune segue em busca das ressonâncias que se manifestam a partir da questão central: “seria possível definir a autobiografia?” (Lejeune, 2014, p.15). Para tanto, é tomado como modelo as *Confissões*, de Jean Jacques Rousseau, de modo a elencar, por meio do método estruturalista, os elementos que compõem o seu gênero de maior interesse, destacando-os em quatro categorias principais, a saber: 1) forma de linguagem — narrativa ou prosa; 2) assunto tratado, que comporta a vida individual e história de uma personalidade; 3) situação do autor, desmembrando-se em identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; 4) posição do narrador, que recai em identidade do narrador e do personagem principal, bem como na perspectiva retrospectiva da narrativa. A autobiografia, portanto, diz respeito à obra que obrigatoriamente preenche todas essas condições.

Dessa forma, o autor estabelece os traços que permitem delimitar o conceito da autobiografia, para a Teoria Literária, cuja melhor definição pode ser demarcada como: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando

focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2014, p. 16); definição essa que será exaustivamente revisitada e detalhada em posteriores produções, como em *O pacto autobiográfico (bis)* e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*.

Por outro lado, os escritos que não preenchem todos os critérios da classificação, não podem ser considerados “autobiografias” e, sim, ramificações de um núcleo central. Dito isso, retomamos a questão inicial: *por que diário?* Porque, tomando como principal referência o arcabouço estruturado por Philippe Lejeune, o diário não é uma autobiografia, já que não cumpre com a perspectiva retrospectiva da narrativa (tópico 4). Também não é romance, pois no caso dos diários selecionados para a análise, a identidade do autor e a do narrador são as mesmas (tópico 3). E, por fim, não é autorretrato, porque a forma de linguagem que impera nos cadernos é a narrativa (tópico 1). Por esse motivo, reafirmamos que os objetos dessa pesquisa são **diários**, ou **diários íntimos**. E não autobiografias, não romances, não autorretratos. O que não exclui o fato de que esses gêneros vizinhos, como os classifica Lejeune, sejam também relevantes à nossa pesquisa, sobretudo o primeiro, já que não acreditamos em fronteiras absolutamente rigorosas, pelo contrário, salientamos a movência da linguagem.

O diário íntimo, para Lejeune (2014) se configura como gênero literário<sup>7</sup>, e se estabeleceu a partir da segunda metade do século XIX. Registros históricos indicam que essa prática se afirmou, inicialmente na esfera privada, a partir dos anos de 1830, motivada pela liberdade de criação e expressão do Romantismo, movimento literário em ascensão à época. Posteriormente, entre os anos de 1850 e 1880, os mecanismos de controle de ordem moral, pedagógica e, sobretudo, religiosa, tornaram-se as principais finalidades desses tipos de construções narrativas. Seguido, por fim, da gradual democratização dessa escrita alcançada já próxima do século XX, sendo uma atividade praticada em primeira instância por garotas burguesas e, mais tarde, atingindo também as classes sociais mais baixas, de maneira semelhante ao sistema educacional.

Phillipe Lejeune também dedicou longos anos de seu percurso acadêmico e intelectual para o estudo dos diários, mais especificamente. Partindo de suas próprias experiências, contribuiu com relevantes pesquisas acerca dessa “atividade solitária e espontânea” dos diários, analisando-a, sobretudo, como uma prática de mulheres.

---

<sup>7</sup> Embora não trabalhem na Análise de Discurso com categorias tais como a de gênero, faremos referência à perspectiva do gênero tal como compreendido por Lejeune (2014), pois o estudo traçado pelo autor é pertinente como ponto de partida para nossa pesquisa no que concerne à historicização da prática de escrever diários. E, em vários momentos da dissertação, nos descolaremos desse autor para fazer o contraponto teórico-analítico com base na AD.

No início, segundo o autor, o movimento responsável por essa escrita diarística surgia para que mulheres se preparassem para a vida privada: “é fácil provar que essa discrepância entre os gêneros é principalmente cultural. As garotas são ensinadas a manter um diário, os garotos não. É parte do sistema disciplinar para torná-las boas esposas, boas cristãs e boas mães.” (Lejeune, 2011, p. 106). O autor descreve que no século XIX, quando uma garota era educada em casa, o diário era usado como método pedagógico: “a mãe ou a professora, “Mademoiselle” da escrita, acompanhavam o processo controlando a regularidade dos registros, corrigindo erros estilísticos e de ortografia, e dando sugestões sobre o conteúdo” (Lejeune, 2011, p. 107). Já em internatos, os diários eram proibidos por não poderem ser monitorados, mas as freiras e as professoras “recomendavam os diários para as férias em família, ou quando as jovens deixavam definitivamente os internatos. O diário era um baluarte contra os perigos do mundo exterior” (*idem*). Lejeune apresenta ainda um exemplo de rejeição a esta prática de escrita:

Mamãe me obrigou a escrever um diário, pois eu não queria. [...] Quão cansativo é este diário! É certamente a coisa mais maçante! (Marie Lenéru *apud* Lejeune, 2011, p. 106).

É fundamental mencionar, no entanto, que boa parte das discussões de Lejeune são endossadas a partir da análise de diários de garotas da alta burguesia francesa. Em *A autobiografia dos que não escrevem* (2008), ele assinala:

Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O “silêncio” das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres (Lejeune, 2008, p. 113).

Se concordamos com o autor que a escrita e publicação da narrativa da própria vida ainda é, em sua maioria, um privilégio das classes dominantes; sobre a “naturalização” desse fato nos resta discordar. O silêncio, compreendido aqui como interdição ao dizer (Orlandi, 1992), das outras classes definitivamente não é natural, não é transparente. Além disso, escrever e publicar faz, sim, parte de outras culturas — que não a europeia, que não a burguesa, que não a masculina —, apesar de ser atravessada por uma série de silenciamentos cujos sentidos serão tomados como uma preocupação ao longo deste trabalho, a partir das diferenças de gênero, classe e raça que dizem respeito à Frida Kahlo e Carolina Maria de Jesus, mas não só.

### 1.1 A vida como narrativa e a tênue linha entre ficção e não ficção

Em se tratando de literatura íntima, é comum que se relacione a questão da autenticidade, já que, como visto anteriormente, o contrato selado pelo autor durante o pacto autobiográfico, sobretudo pelo nome próprio, acarreta um lugar de confluência da identidade autor/narrador/personagem no plano da enunciação. No entanto, no plano do enunciado, isto é, na tessitura do texto tanto das autobiografias como nas demais expressões literárias das escritas de si, é comum que haja uma não-coincidência entre o sujeito que escreve e a ação do personagem referido na narrativa; a verossimilhança não é necessariamente uma certeza. Para argumentar sobre a relação entre os fatos narrados e a vivência de quem escreve, Lejeune cunha o termo “pacto referencial”.

Uma vez considerado que houve esse pacto — e que se trata de uma literatura íntima; e não de um romance autobiográfico, por exemplo — é preciso considerar que mesmo nesse caso há uma natureza ficcional e fabulativa. De fato, não se pode tratar da autenticidade no campo da literatura íntima sem antes considerar a premissa de que toda narrativa é uma criação, mesmo aquela observada pelo recorte da *não ficção*, que é o caso das obras analisadas neste trabalho.

Contardo Calligaris discorre sobre esse assunto de maneira bem apropriada em seu artigo *Verdades de autobiografias e diários íntimos* (1998). De início, o autor nos coloca frente ao crucial questionamento: se histórias de vidas sempre foram temáticas no âmbito da escrita, por que é só nos finais do século XVIII que a autobiografia se estabelece como gênero, para a literatura?

Os motivos sob os quais ele irá argumentar partem da justificativa de que foi nesse período, o contexto cultural do Ocidente moderno, que se traça a ideia de que a experiência de vida é um romance, antes mesmo de ser passada para o papel. Falar ou escrever de si, de acordo com Foucault (1976), “é um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural” (*apud* Calligaris, 1998, p. 45). Para Calligaris, não é a narrativa autobiográfica que surge para organizar a vida. Mas é a vida que, na modernidade, se organiza como narrativa. “Vivemos nossas vidas como romances e, reciprocamente, encontramos na literatura modelos para nossas vidas” (Calligaris, 1998, p. 48). A escrita de si nasce concomitante ao momento em que se torna inerente ao sujeito moderno o ato de ficcionalizar a própria história. Para torná-la mais suportável, para torná-la mais atraente ao olhar do outro, para torná-la imortal é que se busca performar, romantizar, viver como em uma ficção. Escrever sobre si é a saída ocidental moderna para acrescentar textura poética à crueza do cotidiano.

Com exceção dos casos em que o diário é um instrumento disciplinar, pautado pelo silenciamento (Orlandi, 1992), a urgência da escrita é movida pela ânsia de se narrar: o sujeito que mantém um diário busca salvar-se do esquecimento de si. No crivo entre a caneta e o papel, ele textualiza sua história de vida porque acredita no valor material da sua existência. Quer escrever o que vive porque escrevendo ele experimenta um modo peculiar de resistência: se resiste ao silêncio dos efeitos do tempo. Escrevendo, se inscreve na breve imortalidade de si mesmo.

Por conta disso, Calligaris também realça que o ato autobiográfico contemporâneo é digno da atenção de estudiosos da História e da Antropologia, já que os escritos informam “justamente sobre a modalidade pela qual, naquele momento e lugar, o sujeito moderno consegue se dar um pouco de consistência” (1998, p. 55). Os escritos são importantes para a compreensão de certas práticas culturais e para o entendimento de diferentes elementos que por marcarem vidas comuns, abarcam uma sociedade como um todo.

A tradição da escrita de si ocupa um espaço privilegiado na compreensão do sujeito que escreve e do contexto sócio-histórico em que se inscreve: por meio do ordinário presente nesses escritos, é possível rastrear e testemunhar muitas das maneiras de viver e de pensar determinadas épocas. Tocar em um diário é tocar em memória viva: a anotação cotidiana lança vestígios que permitem observar as trilhas dessa memória. Maria Teresa Cunha, ao abordar uma perspectiva histórica em seu texto intitulado *Diários pessoais, territórios abertos para a História* (2012), enfatiza que não se deve contrapor à importância do diário íntimo — bem como os demais documentos escritos na forma de relatos e experiências de vida — para a História.

Escrever sobre si, portanto, é sempre caminhar na tênue linha entre ficção e não ficção: em certos casos, não é tão simples definir o que é um e o que é outro. Será que, no limite, todo texto é autobiográfico? Ou será que, como nos indicou Calligaris (1998), todo texto, assim como a vida moderna, tende a ser ficção? Talvez em se tratando de diários íntimos, a constituição do discurso que se produz em sua escrita seja como dois líquidos que se misturam de modo a engendrar um efeito de homogêneo dado o seu caráter de unidade. No entanto, mesmo ao escrever sobre si, o sujeito inventa sua realidade, sua intimidade, esse sujeito inventa sobretudo a si mesmo. Não é uma mera metalinguagem da vida, mas algo muito mais compositor: ele cria, (re)produz, constitui aquele que escreve e se constitui também daquilo que não (se) escreve.

## 1.2 Entre o funcionamento discursivo e o processo de subjetivação

Indo além do que propõe Lejeune e demais autores sobre o literário, — mas sem perdê-los de vista no decorrer de nossa discussão — neste ponto apresentamos as compreensões discursivas sobre a escrita de si a Análise de Discurso (AD), como já situamos anteriormente, enquanto dispositivo teórico-analítico, que parte do posicionamento materialista elaborada por Michel Pêcheux (1938-1983). Com base nesse constructo, que articula a linguística, o materialismo histórico e a teoria do discurso atravessadas por uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica (Pêcheux; Fuchs, 2014 [1975]), buscamos compreender os processos discursivos produzidos pela escrita de diários.

*Em Lá fora daqui: relatos de si* (2021), Bethania Mariani e Rodrigo Oliveira Fonseca trabalham uma discussão analítica sobre a política do falar de si, no discurso oral, mesmo publicamente. Embora nosso caso refira-se ao texto escrito, a noção de “relato de si” trabalhada por eles — em sua diferença com a noção de testemunho (Mariani, 2021) e atravessada pela ilusão subjetiva constitutiva da prática discursiva desses relatos e das condições concretas de produção dos dizeres (Zoppi-Fontana, 2003) — se faz fundamental para estabelecer o solo teórico desse trabalho mais fortemente.

Em primeira instância, a posição desse “eu” que relata, que escreve de si e, portanto, inscreve-se na linguagem, deve ser compreendida como um lugar constituído por relações históricas, sociais e languageiras onde se localizam os processos de produção de sentidos, que estão sempre em movimento. No batimento *escrever-inscrever-se*, todavia, “o dizer do sujeito é opaco para ele próprio, que não se percebe afetado pelos modos sociais e pelos processos históricos de significar a si mesmo, ao outro e o mundo” (Mariani; Fonseca, 2021, p. 57).

Dessa maneira, para os autores “o relato de si resulta da construção de um lugar de enunciação de si mesmo constitutivo do palco das imagens projetadas pelo “eu”. Muitos relatos de si funcionam como caminho para a (re)construção subjetiva de experiências vividas em um determinado acontecimento” (Mariani; Fonseca, 2021, p. 57). É debruçando-se nessa noção que, neste tópico, iniciamos nossa incursão no enfoque discursivo que se propõe inscrever este trabalho, sobretudo a partir de dois momentos. No primeiro, nossas considerações se concentram em pensar o funcionamento discursivo do diário a partir das três instâncias que contemplam os processos da produção de sentidos,—de acordo com Eni Puccinelli Orlandi (2005): a constituição, a formulação e a circulação. No segundo, a proposta é sublinhar, sobretudo a partir dos desdobramentos teóricos trabalhados no Brasil por Orlandi e outros

pesquisadores que também se vinculam à perspectiva materialista, o *gesto da escrita de si* como uma forma específica de subjetivação.

Em nossa concepção, os diários de mulheres aqui trabalhados funcionam discursivamente tanto em termos de constituição (incidência da memória discursiva), como de formulação (corpo e atualização dos sentidos) e circulação (trajeto dos sentidos), já que esses são processos inseparáveis e igualmente relevantes (Orlandi, 2005) para a produção do discurso.

Consideramos a escrita confidente, cotidiana, um lugar de subjetivação que marca a relação do sujeito com os sentidos, em diferentes posições no discurso frente a filiações ideológicas em que se entrecruzam as mais diversas revelações, subjetividades, emaranhados de acontecimentos, felizes ou não, da própria vida. Desse modo, vamos de encontro à **constituição**, cujas discursividades são produzidas em um contexto histórico-ideológico mais amplo atravessado pelo interdiscurso e atuando na interpelação do indivíduo em sujeito.

Os diários íntimos são objetos privilegiados quando se trata de compreender a constituição do sujeito e sua relação com a história. Observar o traço da escrita é uma oportunidade de se observar o assujeitamento no interior de uma prática de linguagem. Isso porque, ao pensar com Orlandi, entendemos que “o sujeito se subjetiva escrevendo” (2006, p. 27), assim como para Foucault (1992), pensar a escrita de si também significa pensar sobre uma prática em que o indivíduo, ao escrever, constitui-se enquanto sujeito. Esse sujeito, portanto, é um ser contornado pela linguagem: é ela que dá consistência e relevo próprios à sua trajetória e identidade, isto é, faz-se sujeito através e pela palavra, em sua relação com a história e, de modo subentendido, com o simbólico, já que “a inscrição do sujeito na letra é um gesto simbólico-histórico que lhe dá unidade, corpo, no corpo social” (Orlandi, 2006, p. 24).

Já no momento da **formulação** do diário, temos a atualização da memória discursiva por meio da textualização e a individualização do sujeito pela sua função-autor. Por isso, analisar um diário também consiste em se deparar com traços da memória discursiva (aquela afetada pelo Outro, ou seja, cingida pelo interdiscurso, tomado aqui, tal como postula Pêcheux (1984, p. 317): “o espaço de memória de um corpo sócio-histórico de traços discursivos, atravessado de divisões heterogêneas, de rupturas e de contradições”), tendo em vista sua evocação, incidência e atualização.

Em síntese, Orlandi (2001) define o interdiscurso como uma memória estruturada pelo esquecimento: um saber discursivo composto por dizeres já ditos e esquecidos que sustentam a possibilidade mesma de dizer. Algo fala sempre “antes, em outro lugar e independentemente” (Pêcheux, 1997, p. 162). Dito de outra forma, todo discurso — e disso não

estão excluídas as narrativas do “eu” — se insere em um denso tecido interdiscursivo que possibilita que as palavras façam sentido.

Quando por fim falamos em **circulação**, ou trajetos dos dizeres, referimo-nos aos meios e maneiras pelos quais os sentidos desses diários se formulam e como circulam. Em geral, um diário de imediato não prevê uma circulação. Apesar disso, toda produção discursiva, Orlandi (2001) pontua, há a inscrição do Outro: o efeito-leitor do diário se diferencia como sendo o próprio enunciador ou “o Outro” do sistema disciplinar, por exemplo. A circulação é alcançada com maior ênfase quando ele ultrapassa as camadas da esfera privada, saindo das gavetas dos sujeitos e provocando rumores para além do processo solitário e introspectivo da escrita, como é o caso dos diários aqui selecionados como *corpus*. Não perderemos de vista, no decorrer desta pesquisa, a tarefa de observar o percurso de um diário que migra da esfera privada, para ir ao encontro do Outro na esfera pública, enquanto objeto em circulação.

Por outro lado, o gesto da escrita de si é tomado como um lugar em que aquele que escreve desencadeia, no corpo de sua textualidade, seus pontos de subjetivação. Nesse momento, coube-nos delinear algumas questões norteadoras da reflexão que se inicia neste capítulo, mas que temos como pretensão respondê-las ao longo de toda a dissertação. São elas: escrever é um modo de subjetivar-se? Como se formulam as variadas formas de subjetividade na escrita de si? De que maneira o sujeito é afetado por seus escritos? Quais são as condições de existência pelas quais o sujeito se constitui escrevendo no espaço do diário? Afinal, quem escreve e, portanto, se inscreve, nos enunciados?

Antes de tudo é preciso afirmar que, em nossa concepção, o indivíduo só se constitui em sujeito quando se submete à língua (Orlandi, 2015). Dessa forma, o sujeito, em sua relação com a língua e inscrito em uma textualidade própria marcada por determinadas condições de produção, tem seu corpo, necessariamente, amarrado ao corpo dos sentidos: no caso desse estudo, no corpo de diários de mulheres.

É sobretudo pela linguagem — e também pela escrita — que se dá o encontro entre sujeito e história e é nesse encontro que se confluem os diferentes modos de subjetivação que vão se (re)inscrevendo na ordem do discurso. Emprestamos a definição proposta por Bethania Mariani no livro *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise* (2006) para considerar a subjetividade como “o enlaçamento do simbólico no homem”, sendo que a condição intransferível para essa subjetividade é a língua, a história e o mecanismo ideológico pelo qual o indivíduo é interpelado em sujeito.

Filiando-se à teoria psicanalítica e à teoria materialista do discurso, em sua tese *Discurso, corpo e linguagem: Processos de subjetivação no cárcere feminino* (2014), Luciana

Vinhas além de refletir sobre a subjetividade a partir dos enunciados de mulheres presidiárias, também suscita questões que visam a rediscutir a subjetividade (e sua relação com a prisão, com a linguagem e com o corpo, respectivamente, nos três capítulos teóricos da tese) no campo da Análise do Discurso. A autora situa a subjetividade assim:

Compreendo subjetividade, por não ser composta de forma homogênea, enquanto o conjunto possível dos processos de subjetivação constitutivos de um sujeito, de forma que o sujeito se subjetiva (quando se inscreve (é inscrito) em uma formação discursiva (compreendida como heterogênea) – reconhecendo que, nessa inscrição, o sujeito pode se deparar com a deriva, com a falha, com o discurso-outro, com aquilo que não pode e não deve ser dito, relacionado àquilo que não pode e não deve se fazer consciente, ou seja, com a censura constitutiva da formação discursiva com a qual se identifica (Vinhas, 2014, p. 4).

Retomando Pêcheux (2009) e Indursky (2013), os processos de subjetivação/identificação, caracterizados por identificações ancoradas em um ritual com falhas, dizem respeito, portanto, segundo Vinhas (2014, p. 4), “às identificações do sujeito a discursos, identificações que colocam em jogo tanto o recalque inconsciente quanto o assujeitamento ideológico, materialmente ligados”.

Joel Birman, em *Cartografias do avesso: Escrita, ficção e estéticas de subjetivação* (2019), destaca a problemática da escrita ao colocar em evidência a similitude entre a escrita psicanalítica e a escrita de si, concebendo-a a partir da categoria de discurso. De acordo com o professor Paulo Vaz, que assina a orelha do livro, o autor propõe a pensar na proliferação de narrativas autobiográficas a partir de três cenas de escrita de si: “a escrita provocada pelo desejo inconsciente, a escrita provocada pela força da pulsão e a escrita do trauma”. Ao tratar da leitura de Derrida (1967), Birman demonstra que o inconsciente foi enunciado como uma escrita e o aparelho psíquico é concebido, assim, como uma *máquina de escrever*. Não apenas “o inconsciente se constituiria como uma cena escriturária, mas também para propor que o aparelho psíquico seria uma máquina de escrever, pela qual as ditas inscrições seriam efetivamente produzidas” (Birman, 2019, p. 125). A escrita, portanto, é constitutiva do inconsciente.

A ensaísta e pesquisadora argentina Paula Sibilia avalia em sua obra *O show do Eu: A intimidade como espetáculo*, originalmente uma tese de doutorado, as tecnologias digitais de comunicação em rede como palco de um importante fenômeno histórico que aponta, sobretudo, para uma transformação das subjetividades. Subjetividade tomada por ela a partir de uma concepção antropológica, diferente da concepção discursiva a qual discutimos anteriormente. Apesar de ter os recursos midiáticos contemporâneos como principal foco, no decorrer de seu

percurso Sibilia nos ilumina com um panorama bastante aprofundado dos instrumentos que eram utilizados nos primórdios da construção de si, como os romances; as trocas epistolares e o diário íntimo, que tanto nos interessa.

Para a autora, a experiência de si, como um “eu” se deve, em primeiro lugar, à condição de *narrador* do sujeito e sua capacidade de dar sentido e organizar, por meio da linguagem — na primeira pessoa do singular — esse tumultuado fluir da própria existência. Tomar a palavra “constitui uma forma de agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações” (Sibilia, 2016, p. 58). O relato autobiográfico “não *representa* simplesmente a história que se tem vivido, mas ele a *apresenta*. E, de alguma maneira, também a *realiza*, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui” (Sibilia, 2016, p. 59). Eis o segredo, segundo Sibilia: “é preciso escrever para ser, além de ser para escrever” (2016, p. 59).

A construção dessa subjetividade eminentemente narrativa, porém, não é ordenada ou unilateral: o narrador de si jamais é onisciente. Para Sibilia, “muitos dos relatos que dão espessura ao *eu* são inconscientes, involuntários e até mesmo contraditórios ou indesejados” (2016, p. 58).

Além dessas limitações criativas do *eu* que se constitui enquanto escreve, é preciso considerar também o diálogo constante com uma multidão de outras vozes. Por trás de cada verbo conjugado na primeira pessoa do singular, há a pluralidade constitutiva de todo discurso. Todo enunciado é heterogêneo e autorreferente. Narrar, mesmo que em um relato íntimo sobre si, é sempre um ato coletivo: a voz do outro ecoa sobre o *eu* e seus escritos porque todo relato é entremeado a outras infinitas redes narrativas. O que está dentro encontra-se também fora: narra-se enquanto se é narrado.

Analisar a linguagem do diário vai implicar, mais adiante, em compreendê-la em sua relação com as formações sociais históricas em que foram produzidas e as redes de sentidos a que se filiam as formulações inscritas nesse objeto simbólico. É a partir dessa perspectiva que as práticas discursivas serão tomadas como espaço de enunciação em que uma forma específica da escrita de si se transforma em uma prática discursiva que atua não apenas no próprio sujeito, em consequência do ato de escrever, como também afeta um possível leitor caso o diário venha a se tornar público no futuro. Portanto, consideramos o espaço de enunciação do diário como um espaço onde se constrói o processo de subjetivação da mulher, mais especificamente, que mantém um diário. Em meio a esses rituais enunciativos da escrita de si, na relação com a formulação, constituição e circulação das discursividades, pretendemos, então, a partir do

*corpus* selecionado, perceber vestígios das transformações dos sujeitos e das práticas discursivas que os constituíram.

### **1.3 *Um-lugar* e as condições de produção da escrita de mulheres**

Virginia Woolf (1882-1941) imortalizou-se como um dos nomes de maior importância no modernismo literário, no século XX. Além de sua extensa contribuição para a literatura, ficou também conhecida por manter o hábito de sedimentar sua vida em um diário, com alguns hiatos, durante 44 anos: da adolescência até poucos dias antes de sua morte. A escritora inglesa viveu no seio de uma família da alta sociedade londrina e herdou de uma tia, a partir de 1909, mais de quinhentas mil libras por ano. Com esse dinheiro, podia gozar de tempo o suficiente para sentar-se à máquina de escrever e dedicar-se à sua carreira como intelectual e escritora. Tal privilégio, no entanto, não a impediu de ser pioneira ao discutir em suas obras questões relativas aos direitos das mulheres.

Em *Um teto todo seu* (1929), Woolf pergunta-se qual é o estado de espírito mais próspero para o ato de criar e quais efeitos as condições de classe e gênero têm sobre a integridade da escrita. Nesse ensaio ficcional, resultado das ideias para uma palestra que foi convidada a ministrar em faculdades inglesas na década de 1920, a escritora questiona: por que as mulheres não tinham escrito, salvo pouquíssimas exceções, grandes livros à sua época? Porque, em uma síntese de sua conclusão, uma mulher “precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever” (2014, p. 12). Dinheiro, que representaria o privilégio de uma vida em contemplação; e um aposento com uma fechadura na porta, ou seja, um quarto privado, que significaria “o poder de pensar por si mesma” (2014, p. 150).

Também da literatura, disse Fernando Sabino que “tudo conspira contra escrever”, em entrevista ao *Roda Viva*, em 1989. O que ressalta o que Woolf já havia considerado décadas antes: “as circunstâncias materiais em geral estão em oposição. Os cachorros vão latir, as pessoas vão interromper; o dinheiro precisa ser ganho; a saúde vai sucumbir” (Woolf, 2014, p. 76-77). Se sempre foi complicado desfrutar de um ambiente tranquilo e sem barulho para criar uma obra literária, no começo do século XIX isso era inconcebível, sobretudo para as mulheres. Os quartos exclusivos eram muito raros. Uma família de classe média possuía apenas uma sala de estar para todos: era nesse cômodo que uma mulher deveria escrever, rodeada das demais pessoas e sujeita a todo tipo de interrupções. Ou seja, as dificuldades para elas eram “infinitamente mais descomuns. Em primeiro lugar, ter um espaço próprio, que dirá um

espaço silencioso ou à prova de som, estava fora de questão, a menos que seus pais fossem riquíssimos ou muito nobres” (Woolf, 2014, p. 77).

A escrita de cartas e diários íntimos da era burguesa convocava um sujeito solitário, sob circunstâncias específicas de quietude, concentração e introspecção que só a privacidade de seu lar permitiria oferecer; complementa Sibilia (2016, p. 77): “não poderia existir ambiente mais adequado do que a própria casa para praticar esses complexos prazeres daquela época: interiorizar o que se lia e exteriorizar o que se escrevia”. O sujeito das classes mais nobres, em seu “estar-sozinho” poderia, *a priori*, ler e escrever à vontade. Esse espaço físico seria favorável para ele refugiar-se na própria interioridade e derramar no papel as suas intimidades.

Marguerite Duras (1914 - 1996), por sua vez, conta sobre essa busca desenfreada por abafar, via solidão, a respiração ofegante do mundo. Em seu retiro íntimo, tenta fazer da casa um local para dilatar a calma e aflorar os sentidos da sua escrita. Mas a tentativa é, de certo modo, em vão. O alvoroço nunca se aquieta e essa quietude vasta e absoluta não é uma realidade possível de se alcançar. Por esse motivo, a autora tece a ideia de que no escrever há um silêncio<sup>8</sup> construído em meio aos berros. Ao mesmo tempo em que liberta os gritos bestiais da noite, a escrita também é o não falar, observa Duras, é o “berrar sem fazer ruído” (2021, p. 38).

Mas, então, qual seria a atmosfera possível? Será mesmo, retomando Virginia Woolf, que um teto e uma renda fixa são os únicos pilares que sustentariam o desejo da escrita íntima? Se o problema de Woolf poderia ser resolvido com uma tranca na porta, o que precisava fazer Carolina Maria de Jesus para vencer a distância entre ela e o seu diário? Quais obstáculos são precisos superar quando se mora em um contexto de extrema pobreza na favela do Canindé? E quando o referido quarto é, na verdade, um quarto de despejo ou o quarto de um hospital? Como as dores e debilidades físicas impõem limites à escrita de Frida Kahlo? A estabilidade financeira cerceada pela solidão imposta por quatro paredes é suficiente para uma mente ser o que Woolf chama de “incandescente”?

A produção do diário de Carolina Maria de Jesus se dá em uma circunstância de enunciação específica que chamaremos de *falatório*<sup>9</sup>. Em *Quarto de Despejo*, o ruído é significado pela narradora como um alarido de vozes, tagarelice, farra, algazarra. Falatório que não cessa. Dessa maneira:

---

<sup>8</sup> É imprescindível mencionar que esse silêncio (físico) de que fala Duras não é o mesmo trabalhado por Orlandi. A autora, diferentemente do que descreve Duras, não coloca o silêncio em oposição ao ruído. A já citada obra *As formas do silêncio* de Orlandi será lida e analisada com maior profundidade principalmente no Capítulo 3 desta dissertação.

<sup>9</sup> Se Orlandi (2007) nos convoca a pensar na linguagem como excesso, o falatório seria então o excesso do excesso.

**| 10 | 8 DE JULHO DE 1958**

Eu estava indisposta, deitei cedo. Despertei com a **algazarra** que fazia na rua. Não dava para compreender o que diziam porque todos falavam ao mesmo tempo e era **muitas vozes reunidas. Vozes de todos os tipos** (Jesus, 2001, p. 76, grifos nossos).

**| 11 | 21 DE NOVEMBRO DE 1958**

Eu vou deitar. O **barulho** é muito, mas eu vou deitar. Aqui tudo é motivo para **farra** (Jesus, 2001, p. 122, grifos nossos).

As formulações do diário apontam para as vozes de outros moradores, vozes de todos os tipos. Interdiscurso. Dado que é pelo trabalho da palavra que se manifesta a presença da exterioridade — e aqui retomamos a formulação de Pêcheux sobre o exterior ser constitutivo da linguagem — o falatório, então, respinga no texto: há um excesso de vozes que falam quando Carolina fala.

Consideramos, desse modo, que os escritos são afetados pelas condições de produção nas quais são produzidos, incluindo as condições materiais de existência dos sujeitos que escrevem. A conjuntura em que o diário de Carolina se produziu é constitutiva da especificidade desse objeto, em que a linguagem por vezes é interrompida em função das interferências externas, diretas ou indiretas, das vozes e sentidos da favela ou, por vezes, levada à exaustão da repetição. Em outras palavras, seja pela saturação dessa escrita ou pela ausência do que poderia ter sido escrito, mas não foi possível escrever, Carolina denuncia como se dá o processo de textualização do discurso. Ela formula um texto que dá relevo ao funcionamento mesmo da linguagem.

**| 12 | 16 DE JULHO DE 1955**

O nervoso interior que eu sentia ausentou-se. Aproveitei a minha calma interior para eu ler. Peguei uma revista e sentei no capim, recebendo os raios solar para aquecer-me. **Li um conto. Quando iniciei outro surgiu os filhos pedindo pão** (Jesus, 2001, p. 10, grifos nossos).

**| 13 | 20 DE JULHO DE 1958**

**Eu estava escrevendo quando** ouvi a voz do senhor Binidito. Mandei ele entrar. [...] **Ja recomeçar escrever quando** o Adalberto chegou. Veio fazer uma cerca para mim. [...] Compraram pinga e eu fiz caipirinha. E fiz almoço para eles. Era 1 hora **quando eu ia recomeçar escrever**. O senhor Alexandre começou a bater na sua esposa. [...] Deitamos. Eu estava agitada e nervosa porque **queria passar o dia escrevendo**. Custei dormir (Jesus, 2001, p. 85-86, grifos e reticências nossas<sup>10</sup>).

**| 14 | 27 DE JULHO DE 1958**

Esquentei a comida para os meninos e comecei escrever. **Procurei um lugar para eu escrever socegada. Mas aqui na favela não tem estes lugares. No sol eu sentia calor. Na sombra eu sentia frio**. Eu estava girando com os cadernos na mão quando

<sup>10</sup> As reticências de *Quarto de Desejo* serão analisadas mais adiante nesta dissertação. Por essa razão, vale fazer a distinção: quando se tratar das inscritas na edição do livro, aparecerão sozinhas ou entre parênteses, idênticas à versão impressa. Quando se tratar de trechos suprimidos por nós, aparecerão entre colchetes, assim: [...].

ouvi vozes alteradas, fui ver o que era, percebi que era briga (Jesus, 2001, p. 91, grifos nossos).

**| 15 | 22 DE OUTUBRO DE 1958**

Dei o jantar aos filhos, eles foram deitar-se e eu fui escrever. **Não podia escrever socegada** com as cenas amorosas que se desenrolavam perto do meu barracão (Jesus, 2001, p. 111, grifos nossos).

É impossível para Carolina encontrar “condições favoráveis” para se demorar na profundidade de um pensamento. Sua mente, embora aplicada, não encontra um contexto ideal para ser o que Wolf chama de “incandescente”. No primeiro recorte aqui selecionado, o | 12 |, as responsabilidades da maternidade só lhe permitem a leitura de um único conto, não mais que isso. No recorte | 13 |, em seguida, testemunhamos uma sequência de metalinguagem, fenômeno discursivo em que a autora escreve sobre o funcionamento da própria escrita. Em uma única entrada, no dia 20 de julho, há quatro ocorrências de metalinguagem, sendo três delas atravessadas pelo infortúnio da interrupção a partir do advérbio “quando”. Nos dois primeiros, Carolina relata um comportamento aparentemente habitual onde mora: um outro adentra o espaço da sua casa e, em consequência, o da sua escrita. Primeiro, o “senhor Binidito”, depois, o Adalberto bate à porta. No terceiro caso, a interrupção vem da vizinhança com também um homem: “o senhor Alexandre”.

No recorte | 14 |, além da interrupção da sua escrita por “vozes alteradas” de uma briga, Carolina caracteriza o cenário de desassossego onde precisa tomar a caneta: “procurei um lugar para eu escrever socegada. Mas aqui na favela não tem estes lugares”. O impedimento de se “escrever socegada” também aparece, por último, em | 15 |, quando Carolina descreve os ruídos das “cenas amorosas” de seus vizinhos, cuja proximidade dos muros e paredes (ou ausência deles) é ainda mais acentuada na configuração do espaço da favela e a disposição dos sujeitos neste espaço.

As conjunturas históricas e sociais são ainda mais desiguais para uma mulher negra moradora de uma favela. Conceição Evaristo, escritora contemporânea que por diversas vezes citou Carolina em suas entrevistas, endossa que “para a mulher negra, escrever é um ato político” (Evaristo, 2013). *Quarto de despejo* é repleto de testemunhos tecidos diante de comentários sobre a cor da sua pele. O racismo, aliás, é um impeditivo da circulação de seus textos:

**| 16 | 23 DE JULHO DE 1955**

[Seu João] quiz saber o que eu escrevia. Eu disse ser o meu diário.  
— Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você.  
Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler (Jesus, 2001, p. 23).

| 17 | 16 DE JUNHO DE 1958

...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondiam:

— É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra. [...] Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta (Jesus, 2001, p. 58).

Em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, Gloria Anzaldúa (2000) toca em uma legião de subterfúgios que assolam o cotidiano das mulheres que escrevem e nas diversas formas de se subverter a escrita, argumentando que é preciso construir, erguer, escrever e se inscrever em **um-lugar** próprio, para além da utopia de um “quarto só para si”. Porque elas sempre tiveram de *escrever apesar de*. Apesar da ausência de renda fixa. Apesar do teto desabando sobre suas cabeças. Apesar do insuperável incômodo de uma privacidade que não existe.

Quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa? Os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo cansadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever. Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. (...) Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2000, p. 233).

No sol, Carolina sente calor. Na sombra, Carolina sente frio. E ainda assim escreve. Fala isso *enquanto* escreve. A sua escrita, inclusive, é feita de *enquanto*:

| 18 | 18 DE JULHO DE 1955

Cheguei em casa, fiz o almoço. **Enquanto** as panelas ferviam eu escrevi um pouco (Jesus, 2001, p. 16, grifos nossos).

| 19 | 21 DE JULHO DE 1955

Depois eu fui lavar roupas. **Enquanto** as roupas corava eu sentei na calçada para escrever (Jesus, 2001, p. 20, grifos nossos).

Além de **um-lugar** de resistência, seu gesto de escrita surge antes como **um-lugar** de sobrevivência. O papel do caderno é mais leve que o papel que ela diariamente carrega nas costas. Então, sim, ela vai criar as próprias circunstâncias e encontrar tempo e espaço para a escrita. Porque para mulheres como Glória e Carolina não resta outra saída senão escrever:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (...) Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias (Anzaldúa, 2000, p. 232).

As palavras de Anzaldúa são precisas aqui. Embora seja difícil para Carolina escrever, seria ainda mais difícil para ela não escrever. A narrativa de seu diário é mais suportável que sua realidade. No escrever, Carolina levanta castelos. Coloca alça no mundo para poder segurá-lo. É capaz de salpicar brilho e poesia na crueza de seu cotidiano colecionando mais adjetivos em seu vocabulário:

**| 20 | 12 DE JUNHO DE 1958**

Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela (Jesus, 2001, p. 52).

Como visto no decorrer deste tópico, as mulheres sempre operam suas subjetividades, durante o gesto da escrita, numa conjuntura perpassada por infinitas adversidades: falatórios, interrupções, desigualdades de classe, gênero, raça... Ainda assim, continuam a escrever livros, pesquisas, diários. Nesse processo de resistência, há uma tomada de posição e, justamente por isso, demarca-se a existência de um lugar. *Um-lugar*<sup>11</sup> de escrita das mulheres.

---

<sup>11</sup> Agradeço à Luciana Vinhas por me atentar ao fato de que a escrita de diários mostra exatamente isso: existe um lugar. E à minha orientadora, Greciely Costa, a quem devo a autoria da genial ideia de inscrever a noção da seguinte maneira: *um-lugar*.

## CAPÍTULO 2

### MEU QUERIDO DIÁRIO: efeitos metafóricos da escrita e dos escritos

Se até aqui olhamos para o diário de maneira mais ampla, camuflando-o no extenso amálgama da literatura íntima, chegou a hora de colocá-lo em nosso microscópio epistemológico. O que é, então, um diário? Philippe Lejeune sintetiza como “uma série de vestígios datados” (2014, p. 299). Ou, de maneira ainda mais reta, é quando “no papel, no computador, escrevemos a data, o que estamos fazendo, sentindo, pensando” (*idem*).

Ao tentar dissecar as camadas e delinear os contornos de um objeto tão fragmentário como o diário, no entanto, avaliamos ser mais proveitoso não apenas demarcar uma definição ou elencar suas funções pré-estabelecidas, mas sim suscitar um modo de possibilitar a compreensão dos sentidos produzidos a partir da palavra “diário”. A proposta para este capítulo, já que não consideramos possível e plausível traçar uma definição exata e rigorosa do diário, consiste em observar a produção de *efeitos metafóricos* a partir de nosso gesto analítico que incidirá sobre os deslizamentos de sentidos em torno do que se entende por “diário”, sendo eles: diário-mulher; diário-vestígio; diário-escuridão; diário-solidão; diário-amigo; diário-gozo e diário-morte.

Aproveitando o respaldo da teoria materialista da análise de discurso, em seu tripé linguagem, sujeito e história, tomaremos a *metáfora* e a *paráfrase* como procedimentos analíticos de base, já que essas, de acordo com Orlandi (2003), estão instauradas no interior da prática do analista e são constitutivas do funcionamento da discursividade.

Na análise de discurso, entendemos por metáfora (Lacan, 1966, *apud* Orlandi, 2009) a tomada de uma palavra por outra. É a “transferência” de sentidos que estabelece o modo como as palavras significam. Já quando nos referimos a *efeito metafórico*, para Pêcheux (2009) é o fenômeno semântico fabricado por uma substituição contextual e que produz, assim, um deslizamento de sentido. “Todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, de se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (Pêcheux, 1988, *apud* Orlandi, 2005)”. Esses deslizamentos (as relações de paráfrases) e as metáforas (tomadas aqui como transferência de sentidos) representam o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade (Orlandi, 2005). Nosso gesto de interpretação, ao descrever e interpretar discursos produzidos pelos diários, opera com a paráfrase e a metáfora como constitutivas do funcionamento da discursividade.

Para que seja possível compreender o processo de produção de sentido dos enunciados recortados dos diários, como objetos simbólicos, eles precisam ser lidos por meio de uma tarefa analítica que os coloque em relação às suas condições de produção e em confronto com o pré-construído. Conforme Pêcheux (2014), o pré-construído se caracteriza por colocar em jogo, no processo discursivo, aquilo que foi dito antes, em outro lugar, e que pode ser analisado quando um saber estabilizado como evidente, ou seja, aquilo que “todo mundo sabe”, se materializa no dizer do sujeito como se fosse universal.

Diante de uma infinidade de sentidos possíveis para o diário, visto que se trata de um objeto volátil, é a inscrição em um ou outro dizer que irá determinar seu sentido, que todavia será sempre incompleto. Philippe Lejeune diz: “há 12 anos estudo o gênero e nunca pensei em defini-lo. Sei muito bem o que é um diário!” (2014, p. 327). A definição é aqui dispensável em razão do pré-construído, mesmo para um estudioso tão profícuo desse saber. No dizer “diário” há um encaixe discursivo que dispensa definição. Sabe-se muito bem o que é um diário porque pressupõe significados pré-estabelecidos. O pré-construído designa isso que aparece como preexistente ao pensamento, sob a forma da exterioridade, e que necessariamente antecede ao sujeito. Os sentidos não começam e não terminam no teórico: há uma anterioridade implícita, subentendida.

O objetivo deste capítulo é compreender como um diário produz sentidos, em consonância com uma reflexão sobre as noções de efeito metafórico e pré-construído. Com a proposição de metáforas, o intuito é compreender, por meio dessas noções, como saberes que “todo mundo sabe” podem interferir no processo de construção dos enunciados, caracterizadas como algo anterior a essa construção: o pré-construído, ou seja, aquilo que precede o enunciado que o determina. A reflexão mobiliza as principais teorizações já desenvolvidas sobre o objeto “diário” e busca estabelecer novas relações a partir daquilo que é materializado nos dizeres presentes no *corpus*. Isso porque temos como principal objetivo suscitar efeitos metafóricos de modo a tornar visível as camadas constitutivas ao diário: se esse diário é um objeto simbólico cuja definição, de certo modo, está pré-construída, quais os efeitos possíveis para estabelecer seus contornos sem fazer com que essa definição seja limitante? O que foi dito antes, em outro lugar, e que agora pode ser observado? Quais palavras pairam no imaginário social e compõem o campo discursivo desse objeto? Como imaginar, formular, expandir, deslizar novos efeitos de sentido a partir da palavra “diário”? Vamos às metáforas.

## 2.1 Diário-mulher e a escrita como ato indomável

*Quem nunca teve um diário? Em alguns casos, a garota ganha um no aniversário, começa a escrever, mas logo se esquece da existência dele. Em outros, ela pede um diário de presente para a mãe e descobre um novo melhor amigo. Não importa qual é – ou foi – o seu caso. A verdade é que o diário funciona como uma espécie de documento, que mostra como você era e como pensava em determinada fase da vida. E vamos combinar que ler os próprios diários no futuro é uma experiência maravilhosa!*

**Revista Capricho**

Quando começamos a articular a pesquisa sobre diários, sabíamos que esse era um ritual majoritariamente de mulheres. É como se esses termos fossem indissociáveis: “diário” e “mulher” nasceram juntos, palavras compostas, radicais. Pareciam ser poucos os homens que mantinham o hábito de escrever para si e sobre si. Essa era, para nós, uma prática ancestral, hereditária, mais presente entre as mulheres. Desde as primeiras leituras, nossa hipótese se confirmou:

Por que essa paixão das meninas pelo diário na adolescência? Seria natural, cultural, ou ambas as coisas? Em todo o caso, isso corresponde a um condicionamento histórico: no século 19, na França, conforme veremos, as meninas eram sistematicamente estimuladas a manterem um diário, muitas vezes inspecionado pelos educadores. Ainda hoje, damos a ela, no Natal ou nos aniversários, caderninhos com cadeado, o que raramente fazemos com os meninos (Lejeune, 2014, p. 298).

Ao direcionar seus estudos aos diários de garotas francesas no século XIX, Lejeune descobriu que, de fato, há “poucos diários de rapazes” (2011, p. 106). A prática se consolidou sob a ordem hegemônica da Igreja Católica, para compor o sistema disciplinar da época, com predominância entre as filhas da nobreza e da burguesia.

Enquanto os garotos se preparavam para ocupar uma posição profissional exemplar na sociedade, as garotas se concentravam nas atividades de manutenção da esfera privada. Eles estudavam do Latim ao Direito, da Retórica às Ciências e as meninas examinavam suas consciências, seus lares, seu futuro matrimônio, seus pecados capitais. Boas meninas escreviam diários. Comporta-se bem aquela que bem escreve. Nem sempre por vontade própria, mas por imposição, obediência. E daí também decorre o acesso delas a um vocabulário afetivo mais vantajoso, que há tempos lhes permitiram reconhecer, nomear e escrever sobre suas experiências. Aos meninos restavam o fora, o não dizer e o conseqüente não escrever, o pragmatismo.

As garotas começavam a escrever um diário por volta dos dez anos, período próximo à sua primeira comunhão. Apesar de ter sido gerado nessas condições coercitivas,

muitas vezes colocado na mesma linha de atividades como bordar ou tocar piano, o diário aos poucos foi adquirindo funções literárias que eram temidas pelo catolicismo. Havia o perigo de uma passagem, de uma ruptura com consequências fora do controle moral e religioso. Era preciso cautela, pois ele poderia “dar origem à vaidade, à complacência, e às tentações literárias. O diário era uma faca de dois gumes... Nada poderia evitar que uma garota usasse o diário como um meio de construir uma personalidade independente, de pensar por si mesma” (Lejeune, 2011, p. 106). Com efeito, foi o que aconteceu com Aline de Lens e uma geração de mulheres:

Fiz vinte e seis anos há dois dias atrás... é estranho. A que sou realmente? Uma velha donzela? Não ainda, eu mal entrei nos vinte, dizem as pessoas. Uma jovem donzela, então? Ah, não! Não possuo a vida ou as ideias de uma jovem donzela, não mais... Nem sua idade. Eu gostaria de ser uma artista (Lens, *apud* Lejeune, 2011, p. 113).

As mulheres nobres desse tempo eram, em geral, fadadas a três destinos: o casamento, a castidade da religião ou a vida solteira. O diário, no entanto, surge como um aparato onde elas não só poderiam expressar seus descontentamentos perante às imposições como também encontrar uma nova vocação: a escrita como instrumento de emancipação.

O que os religiosos mais temiam, acontece: há um paradoxo da função da escrita e o diário não mais se reduz a um método inofensivo, coisa tola, de preparação para o matrimônio. Para elas, escrever não era mais um sinônimo de espera fundido à fantasia estereotipada da “menininha”. É o processo de subjetivação de que falamos anteriormente. Escrevendo, a mulher elabora a própria identidade e se subjetiva de várias formas, (se) significa de diferentes modos. Escrever aos poucos se torna um ato indomável. Subversivo, místico, erótico, político. Perturbador.

Aos poucos, deixa de ser exclusividade das mulheres burguesas e se prolifera, também, às demais esferas sociais. Contudo, será que essa escrita se democratiza de modo igualitário, para todas as mulheres, como um instrumento de emancipação ou será que para algumas, ou para a maioria, é uma ferramenta de resistência? A prática de escrever diários transgride ou, pelo contrário, reforça os papéis tradicionais de gênero? O prazer e o deleite dessa escrita — que se inscreve nos diários das jovens analisadas por Lejeune — também pode ser experienciado entre os diários de mulheres de diferentes contextos sociais, culturais e raciais ou há também dor e sofrimento no escrever? O estereótipo do diário cor-de-rosa com um cadeado na capa, bem como o acesso aos demais materiais de escrita, se estende também às classes menos favorecidas? Quem é, afinal, a mulher por trás de um diário?

Ou melhor: quem são as *mulheres* por trás de um diário?

## 2.2 Diário-vestígio e a escrita como despejo de palavras

*O diário é um vestígio: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. É um vestígio com suporte próprio: cadernos recebidos de presente ou escolhidos, folhas soltas furtadas ao uso escolar. Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos.*

**Philippe Lejeune**

**vestígio**

substantivo masculino

1. Rastro; pegada.

2. Aquilo que fica ou sobra do que desapareceu ou passou.

3. Quantidade muito pequena.

**Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**

Gostaríamos de mobilizar a metáfora do vestígio para pensar o diário enquanto objeto simbólico, tanto a partir de sua forma como através de seu discurso. Materialmente, ou seja, em sua forma, o diário pode começar em uma folha de papel: solta, descontínua, ou amarrada a um caderno, que vai lhe dar unidade e, de certo modo, instigar um ritmo, uma continuidade. O caderno acompanha uma datação obrigatória, que já vem impressa na página — no caso das agendas que “formatam” os dias — ou pode ser feita pelo próprio diarista em todas as novas entradas (compreendemos por “entrada” tudo o que é escrito sob a mesma data). Essas informações que situam o dia, mês e ano oferecem uma contenção aos vestígios.



**Figura 1:** Cadernos de Carolina Maria de Jesus doados por Audálio Dantas à Biblioteca Nacional, 2021<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Fonte: livro *A poética de resíduos de Carolina de Jesus*. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2023/05/manuscritos-carolina-maria-de-jesus.ghtml>> Acesso em: 10 dez. 2023.

Os vestígios materiais podem ser os habituais textos ou, ainda, documentos que ajudam a compor uma tapeçaria de retalhos cotidianos. Documentos, fotografias, cartas, bilhetes, flores: restos do dia. Esses vestígios outros, relíquias que constroem a memória afetiva do diarista, recheiam as páginas e alargam o seu volume.



**Figura 2:** Material inédito de Carolina Maria de Jesus. Foto: Edilson Dantas / Agência O Globo.<sup>13</sup>

Afirmar que o diário possui uma forma é dar a ele uma espessura de “objeto”. O diário é visto como um produto somente nos primeiros contatos entre o sujeito e esse objeto. Pouco tempo depois, todavia, passamos a nos relacionar com o diário a partir de um gesto. No gesto da escrita, o diarista se coloca em contato com a produção de sentidos. Vamos a eles.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/com-cadernos-relatorios-cartas-acervo-inedito-da-escritora-carolina-maria-de-jesus-descoberto-25277957>> Acesso em: 10 dez. 2023.



**Figura 3:** Material inédito Carolina de Jesus Foto: Edilson Dantas / Agência O Globo.<sup>14</sup>

O início de um diário marca o nascimento de uma escrita singular a cada sujeito, a depender da motivação. Há uma escrita-confidente, uma escrita-oráculo, uma escrita-espelho, uma escrita-terapêutica, uma escrita-cicatriz... Existem diários e diários. Cada um faz a própria triagem dos vestígios de que se quer ou necessita guardar, lembrar, elaborar.

Escrever é um modo de formular os sentidos da existência, tornar visível tudo o que lhe convém: o diário seria esse lugar onde mora o ordinário de todos os dias e, por consequência, é daí que também emerge a oportunidade de alcançar o extraordinário. Sonhos, traumas, paixões, conquistas, sofrimentos, contradições, rupturas, adversidades.

Por isso, em um primeiro momento, os efeitos de sentidos de um diário podem parecer evocar um tom de desabafo, consolo, lamentação associado a um desejo de recordação futura. Para Maurice Blanchot, na escrita de um diário tem-se “a ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza” (2005, p. 274). Despejar no papel os mais íntimos segredos e emoções de modo a se aliviar, mas também para fazer dele uma testemunha. É verdade, mas não só: a pulsão por trás da escrita de um diário tem afinidades ainda mais acentuadas com a destruição. Ainda para Blanchot, a

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/com-cadernos-relatorios-cartas-acervo-inedito-da-escritora-carolina-maria-de-jesus-descoberto-25277957>> Acesso em: 10 dez. 2023.

ideia de que se pode conhecer-se por meio da escrita é uma ilusão, o possível é “somente transformar-se e destruir-se” (2005, p. 276).

Escrever um diário é mais do que querer colocar a vida no formol, mas é tentar despejá-la. Seria absurdo querer conservar a vida que ainda pulsa. Despejar a si no papel tem a ver com colher vestígios e fazer deles uma criação, uma reinvenção, “um rasgar-se e remendar-se”, como no viver de Guimarães Rosa. “Se não pudesse rasgar o papel com a caneta, ainda que numa tela digital, eu possivelmente rasgaria o meu corpo. E, em algum momento, o rasgaria demais”, expôs Eliane Brum (2015, p. 17). Escrever é tornar-se mais que um: dois. O sujeito cria o objeto diário à sua imagem e semelhança fazendo do papel um espelho, para “se separar, se purificar, se lavar” (Lejeune, 2014, p. 319).

Veremos mais adiante que a escrita do diário é sempre fragmentária. Mas o meio material, pensando nos cadernos, prevê uma regularidade. Ele é composto por “entradas” ou “registros” que não são necessariamente consecutivos. Essas unidades separadas por datas possuem uma morfologia interna própria composta por cabeçalho, data e o corpo do texto. Ao contrário das cartas, por exemplo, o diário não pede uma assinatura ao fim de uma passagem, já que o nome em geral é apresentado na capa ou nas primeiras páginas.

O diarista tem uma liberdade quanto à linguagem e ao estilo do texto que torna a atividade de escrever para si catártica no sentido mesmo de poder manejar a língua como se bem entender. Não há necessidade de obedecer à norma culta.

Carolina e Frida se munem de formulações particulares que deixam vestígios distintos, cada qual à sua maneira. Carolina preenche as páginas com um texto em que a prosa prevalece, e se apropria da linguagem como quem evita desperdícios. Em um texto minimalista, sem floreios, não precisa de nada além da crueza das palavras para se expressar e criar seu depósito de memórias. Um texto nu, sem adereços, que demanda dela apenas os papéis que recolhe das ruas e materiais como os quais descreveu nas seguintes anotações:

**| 21 | 30 DE AGOSTO DE 1958**

Fui no senhor Eduardo comprar querosene, óleo, e tinta para escrever (Jesus, 2001, p. 106).

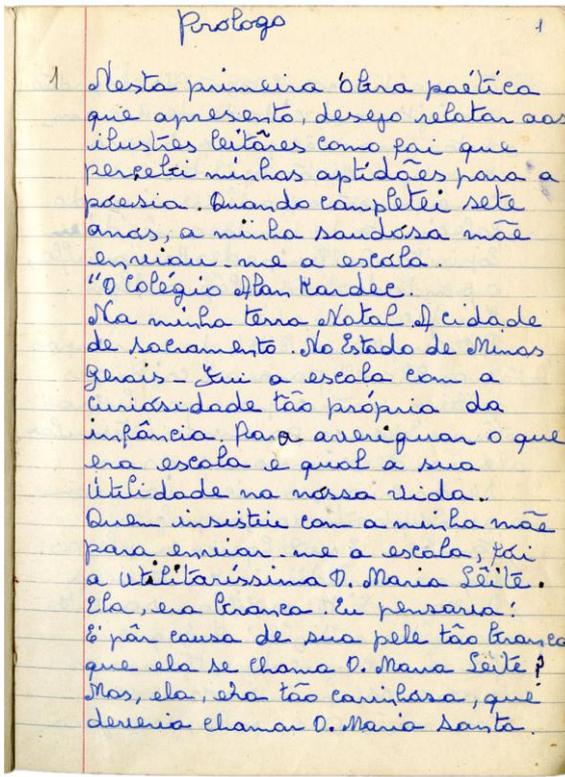


Figura 4: Caderno nº 11 / Acervo Biblioteca Nacional.

Além disso, a metáfora do diário como vestígio se relaciona com a escrita de Carolina justamente por se tratar de uma escritora que se constituiu nas margens da literatura e da sociedade. Ao mostrar seu ponto de vista como moradora de um espaço urbano segregado que escreve sobre si mesma, Carolina abre uma veia de reflexão por meio de metáforas:

**| 22 | 15 DE MAIO DE 1958**

Eu classifico São Paulo assim: O Palácio é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos (Jesus, 2001, p. 28).

Favela como quintal, um quintal onde se jogam os lixos. Um discurso que atualiza um modo de significar a segregação. Carolina é sujeito dessa segregação que com(vive) com restos de uma metrópole para morar, restos dos lixos que recicla para comer, restos de papéis para saciar seu desejo de escrita.

A partir de uma “poética dos resíduos”, termo cunhado pela pesquisadora Raffaella Andrea Fernandez, “a narrativa caroliniana se vale de uma reciclagem de linguagens e de ideias, que consome vorazmente em sua ânsia de escrever” (Fernandez, 2006, p. 202). Assim como em

sua prática de “catadora” dos restos recolhidos na cidade, Carolina esculpe seu *Quarto de despejo*, o diário, a partir de vestígios, restos de discursos.

**| 23 | 9 DE MAIO DE 1958**

Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: faz de conta que eu estou sonhando (Jesus, 2001, p. 26).

Escrever no diário é um modo de sonhar: des(p)ejar palavras. Analisar o seu diário é para nós uma forma de seguir seus vestígios. Quais pistas ela nos oferece ao trilhar seu caminho pela via da palavra?



**Figura 5:** Capa do Diário de Frida Kahlo.

**Figura 6:** Verso da capa do Diário de Frida Kahlo.

Em uma das mais completas biografias de Frida Kahlo escrita pela reconhecida historiadora da arte, Hayden Herrera, conhecemos a origem deste “solilóquio poético” (Herrera, 2007, p. 335). O diário chegou às mãos de Frida quando uma amiga lhe deu de presente com a intenção de que fosse o seu consolo durante seu então vigente período de solidão e adoecimento. O caderno foi adquirido em uma loja de livros raros, em Nova York e, segundo Herrera, tinha

pertencido ao poeta inglês John Keats (1795-1821), o que explica as sofisticadas iniciais “J.K.” gravadas em dourado na capa de couro vermelho.

O caderno sem pauta, com um miolo de folhas brancas, cumpriu a função de ser um monólogo íntimo e torna-se para Frida um objeto de transcendência de seu sofrimento e de suas experiências, sobretudo políticas e amorosas. Identifica-se com uma escrita mais poética, em versos, mas antes de se deixar envolver pela palavra, Frida se significa a partir de desenhos, pinta a sua vida mais do que a escreve: é uma artista plástica. Ou seja, os vestígios que perseguimos são formulações mais visuais do que textuais. Apesar de haver essa predominância de imagens, no entanto, as páginas do diário se ocupam com o entrelaçamento de vestígios em suas mais variadas formas: gravuras sobre manuscritos, manuscritos sobre gravuras. Palavras e imagens compõem uma sobreposição a partir de um fluxo scriptural que se revela sobretudo por meio de pinturas e poemas feitos de “tinta, sangue, cheiro”, como Frida mesma enuncia:



**Figura 7:** Diário de Frida Kahlo / Tradução: Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar qual delas gostaria de deixar desse modo o seu vestígio. Respeito-lhes a vontade e farei tudo o que puder para escapar do meu próprio mundo. Mundos cobertos de tinta - terra livre e minha. sóis distantes que me chamam porque faço parte de seus núcleos. Tolices. O que eu poderia fazer sem o absurdo e sem o efêmero? 1953 há muitos anos compreendo o materialismo dialético (Kahlo, 2017, p. 65).

Os vestígios da escrita de Frida Kahlo são tantos que podem vir a ser outros vestígios, assim como os sentidos. Frida coloca no papel os resquícios de uma vida em ruínas e esses atravessam a materialidade do caderno. É o vestígio do vestígio emanando sentidos na frente e no verso das páginas:



**Figura 8:** Diário de Frida Kahlo. Tradução: SORRISO, TERNURA gota, sota, mote MIRTO, SEXO, roto CHAVE, SUAVE, BROTA LICOR mão firme AMOR assento firme GRAÇA VIVA VIDA PLENA PLENA SÃO... Sadja Sadja 379 de sempre (Kahlo, 2017, p. 88-89).

No decorrer do percurso desta pesquisa, lançamo-nos a um gesto de leitura dos textos que se apresentam nos diários e é por esse motivo que a metáfora dos vestígios se faz também pertinente para pensar no método da Análise de Discurso e nos procedimentos de análise constituídos em torno do objeto de pesquisa.

A esse respeito, Michel Pêcheux retoma o provérbio chinês no texto *Papel da memória* (1997): “quando lhe mostramos a lua, o imbecil olha o dedo”. Desse ponto de vista, ou seja, todo texto, toda formulação é, desde sempre, um rastro, um vestígio de um discurso.

Vale lembrar que o texto é, para a AD, o lugar de textualização do discurso, sendo que buscamos “mostrar os mecanismos dos processos de significação que presidem a textualização da discursividade” (Orlandi, 2005, p. 32), ou seja, explicitar o modo como os

sentidos são produzidos. Quando nas mãos do analista, um texto não deve ser considerado apenas em sua “função”, mas também e sobretudo, em seu “funcionamento”: nosso trabalho não é o de interpretar um enunciado recortado dos diários, mas sim interrogar os gestos de interpretação textualizados no diário. Por meio da análise, o intuito é o de sempre compreender “como” um efeito discursivo se constitui. Em AD, não olhamos para o texto em si, mas decisivamente para os vestígios do processo ideológico material, para a direção dos sentidos. Buscamos, portanto, constituir um objeto de estudo e de análise, bem como procedimentos analíticos que descrevam e realcem os processos discursivos.



Figura 9: Doyle New York/Reprodução.<sup>15</sup>

Os vestígios, restos de memória, são elementos fecundos para a reflexão de Régine Robin, que além de especialista na teoria do discurso, conhecida como historiadora do discurso, foi referência teórica para o debate pós-moderno sobre autoficção, noção que designa a encenação de si mesmo. Em seu livro *A memória saturada* (2016), ela mesma se mune de

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/cartas-de-frida-kahlo-sao-leiloadas-confira-as-melhores-frases>> Acesso em: 10 dez. 2023.

vestígios para dar forma a uma escrita híbrida, que subverte as fronteiras de gênero literário e de estrutura narrativa: “nem romance, nem grande narrativa, eu escrevo num cenário de fraturas e recolha de destroços, estilhaços, fragmentos e vestígios” (Robin, 2016, p. 19). Nesse “mosaico”, a autora discorre sobre o fascínio pelo arquivamento e da saturação da memória.

A obra nos encaminha, em dado momento, para o conhecimento das “técnicas da memória morta” de alguns “artistas da armazenagem” (Robin, 2016, p. 425), como George Perec (1985, p. 69 *apud* Robin, 2016, p. 425) que relata: “esse pânico de perder meus vestígios é acompanhada de uma obsessão de tudo conservar e classificar”. Esse “fetichismo do guardar tudo” é notável no ritual de um diário — classificado por ela como memória de arquivo analógica — que também se aproxima da tentativa de “se transformar a si mesmo em arquivo” (Robin, 2016, p. 428).

A finalidade de um diário muitas vezes se direciona à conservação de cada pormenor do cotidiano sob um fetichismo desenfreado do tudo guardar, sedimentar. Nele, descreve-se os aromas como quem os coloca em um frasco, descreve-se as experiências como quem as fotografa para compor um álbum, descreve-se as feridas como quem coloca um curativo sobre a folha... Transforma a experiência em palavras aqueles que se recusam a lembrar que mesmo o papel é frágil e que, em algum lugar, em algum momento, mesmo que em um futuro distante, desaparecerá. Para escrever de si, em um diário, é preciso se esquecer por alguns instantes que a página vai se degradar e a tinta inevitavelmente vai evaporar. É preciso imaginar que o escrito é eterno apesar da evidente impossibilidade de o ser. É preciso se agarrar à falsa sensação de arranjo da desordem que é a vida, porque sem a fantasia, ninguém escreveria um diário. É preciso se enganar, confabular, contar a si mesmo a mentira de que esse suporte material da memória dará conta da nossa imortalidade. De que esse objeto, o diário, será capaz de nos manter vivos, sendo lembrados, após a nossa morte. Escrever um diário é por um momento menosprezar a insignificância da nossa existência, tão breve, tão fugaz. É colocar uma lente de aumento em nossa mísera subjetividade. É querer ver ouro onde o que há são vestígios.

No pano de fundo, portanto, assombra o pesadelo do desaparecimento de si, o fantasma do esquecimento, a sombra da efemeridade da existência. Diante do desejo da imortalidade, no diário há uma tentativa de se resgatar um impossível, por meio das entradas, numa estética de relíquias, fragmentos, restos, lembranças... Na perspectiva da Análise do Discurso, “a descrição de si se constitui em uma interpretação opaca para o sujeito. Supondo ser origem do dizer, supondo controlar os dizeres, o sujeito supõe controlar a memória do que diz” (Mariani; Fonseca, 2021, p. 60).

Mas será que entre esses escritos tudo é arquivável? Acreditamos que não. A ideia atrelada à conservação e armazenamento integral dos vestígios, no diário, sem perda alguma, é uma utopia. O diário, enquanto arquivo, “não é totalizável como seria um armazenamento sem falha” (Robin, 2016, p. 434). Alguma coisa inevitavelmente se perde em meio às ruínas do nosso passado. Esse baú de palavras não comporta a completude. Algo deve ser esquecido, colocado para fora, nas margens, nos litorais do inconsciente, senão o peso de um diário seria insustentável.

Para Robin (2016, p. 434), “não há arquivamento sem um gesto de separação, de triagem, de hierarquia, de seleção”; gesto esse que, para nós, se constitui sobretudo de silêncios. O que mais uma vez nos conduz ao silêncio característico de toda escrita, de todo diário.

### 2.3 Diário-escuridão e a escrita como repetição do trágico

*[O necessário é] o que não cessa de se escrever.*

**Jacques Lacan**

*É possível que o ato de escrever esteja ligado à escuridão e ao desejo ou compulsão de penetrá-la e, com sorte, iluminá-la e trazer à luz alguma coisa dali de dentro.*

**Margaret Atwood**

Um diário começa a partir da decisão — e, sobretudo, do desejo — de se começar a escrever sobre si. O maior paradoxo do diário está justamente nessa escrita. Há uma dimensão externa que coreografa o seu ritmo: deve-se obedecer à melodia cronológica e dispersa da vida. O diário exige um pacto com a regularidade e necessariamente traça um fio que costura um ontem, um amanhã. Por outro viés, no entanto, imbricado nesse encadeamento contínuo e repetitivo do tempo exterior, em seu cerne o que impera é a dinâmica do fragmento.

Nas digitais de quem se entrega ao ritual da escrita cotidiana há ao mesmo tempo a devoção e o desapego, a obsessão e o esquecimento. Dentro da descontinuidade do diário é tecida a continuidade da vida que, apesar de inconstante, segue sendo escrita. É a partir da contradição dessas características que vamos direcionar as análises neste tópico. Por que quem escreve um diário flerta com o fragmento? E onde, na escrita, é possível observar o deslumbre pela repetição?

Em primeira instância, o diário é considerado um objeto do fragmento, ou da coleção, porque trata-se de uma atividade que se engendra em lacunas. Na lacuna entre um dia e outro, entre uma fase e outra. Na lacuna entre uma viagem e outra, entre uma crise e outra. O diário está sempre incompleto, em suspenso. Está na iminência daquilo que há de ser escrito,

porque o dizer nunca é completo. Ao contrário: ele precisa da falta para significar. “A incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo” (Orlandi, 2007, p. 47). É preciso que a vida aconteça fora dos limites da página para que se tenha vivência, substância, material, sentido para escrevê-la. A escrita reclama por respiro, por “um lugar de recuo necessário para que o sentido faça sentido” (Orlandi, 2007, p. 13). Sem esse fôlego da significação, o qual Orlandi chama de “silêncio”, não há abertura para o real da língua(gem).

É inevitável, portanto, que o diário tenha buracos, silêncios, páginas em branco. Diante dessa premissa, existem duas práticas discursivas predominantes como resposta: aqueles que jogam o seu jogo e se identificam com o caráter disperso de suas irregularidades, escrevendo só quando sentem necessidade; e aqueles, mais raros, que se comprometem com um ritual assíduo, obrigando-se a anotar o máximo possível de informações, todas os dias, e, por isso, sofrem diante dos intervalos. Carolina Maria de Jesus apresenta essa fixação quando, diante de uma impossibilidade de escrita, tenta recuperar o atraso nos dias seguintes:

**| 24 | 3 DE FEVEREIRO DE 1959**

Tenho de dizer que eu não escrevi nos dias que decorreram porque eu fiquei doente. Vou recapitular o que ocorreu comigo nestes dias (Jesus, 2001, p. 139).

Em *Quarto de Despejo*, testemunhamos diversos saltos no tempo. Apesar de atravessar episódios de muito fôlego criativo, como ela mesma diz: “todos os dias eu escrevo” (Jesus, p. 19), o diário é muitas vezes deixado de lado. Por exemplo, a edição impressa menciona: “FIM DO DIÁRIO DE 1955” e só retoma três anos mais tarde, com a primeira entrada em maio de 1958:

**| 25 | 2 DE MAIO DE 1958**

Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo (Jesus, 2001, p. 25).

Há outro exemplo dessa ausência em 1959. Carolina inicia o ano com fome de escrita e escreve em 14 dias, não consecutivos, de janeiro. Em fevereiro, no entanto, formula somente quatro passagens até cair na completa omissão em março, com nenhuma entrada. No final de abril é que ela retoma a caneta, documentando um único dia do mês:

**| 26 | 29 DE ABRIL DE 1959**

Eu parei de escrever o Diário porque fiquei desiludida. E por falta de tempo (Jesus, 2001, p. 141).

De fato, o tempo é um fator determinante na escrita de si. Em 1958 Carolina abandona o seu diário porque acreditava que escrevê-lo seria *perder* tempo. No próximo ano, 1959, o tempo *falta*: já está perdido. Mas por que será que, com ou sem tempo, ela sempre o resgata?

O ritual da escrita de si é muitas vezes um envolvimento passageiro; ou como uma relação de amizade que não exige manutenção contínua. O diarista e o diário se apresentam, se conectam e desconectam, se reencontram... Os hiatos podem aparecer entre alguns poucos dias ou até mesmo décadas. São raros os que se perduram por uma vida inteira, as pessoas geralmente não permanecem fiéis até a morte a um mesmo e único diário. Ele é, “muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmago de seu ritmo” (Lejeune, 2014, p. 297).

E por falar em crise, é chegada a hora de refletir sobre a segunda face do paradoxo, que é o fato de o diário ser repetitivo, redundante, obsessivo. Alguns desses adjetivos já apareceram aqui, antes, neste trabalho. Mas há aí uma seara a ser explorada, com um potencial que nos pareceu bastante sugestivo: “o fascinante do diário íntimo é que ele repete na escrita justamente aquilo do que a escrita deveria nos salvar — ele é, por essência, trágico” (Lejeune, 2014, p. 330).

Em nossas experiências de leituras de diários, já havíamos percebido certo padrão de repetição, pois os temas são praticamente os mesmos, do início ao fim de uma obra publicada. Como já abordamos no início, se fôssemos catalogar os temas dos diários da Frida e da Carolina, os pilares abordados não iriam muito além de temáticas que consideramos balizadoras. O diário da Frida, que perdurou durante dez anos, teve como temáticas a dor, a política, o Diego e a arte. *Quarto de Despejo*, que somatiza cinco anos, também se orienta praticamente sobre quatro principais temas: a dor, a política, a fome e a favela. Reforçamos que a dor e a política, em suas mais diversas ramificações e abordagens, são temas comuns às duas escritoras, todavia, são temas diferentemente significados. Dor e política não têm os mesmos sentidos nos dois diários.

Em razão disso, os diários são lugares de observação dos sujeitos e sentidos, atravessados pelo trágico da vida. Quase indigestos. Entre as mulheres que tiveram os seus escritos publicados, hoje lidos como romances, os exemplos são inúmeros. Com Anne Frank testemunhamos as aflições de uma jovem no período do Holocausto e os horrores cometidos contra os judeus. “Eu me surpreendo rindo e lembro que é uma desgraça estar tão alegre. [...] Comecei a me sentir abandonada. Estou rodeada por um vazio muito grande” (Frank, 2016, p. 100). As escritoras Sylvia Plath e Virginia Woolf também são exemplos de mulheres cujos

escritos relatam uma interioridade sacudida por profundas e obscuras crises de angústia. Mulheres que escrevem terminam com pedras nos bolsos, ou escrevem justamente porque têm pedras nos bolsos?

Agora estou vivendo numa situação crítica. Estamos todos na beira do precipício, isso exige muito vigor, muita energia, seguir pela borda, olhar para baixo, ver a escuridão profunda sem ser capaz de identificar através da névoa amarelada e fétida o que jaz abaixo do lodo, na lama que escorre cheia de vômito; e assim sigo em frente, imersa nos meus pensamentos, escrevendo muito, tentando achar o centro, um significado para mim (Plath, 2004, p. 46-47).

Quem se entrega à experiência de colocar no papel a sua intimidade experimenta a frequente sensação de estar à beira de um precipício. Por isso é perigoso. Nesse abismo da escrita de si, parafraseando Nietzsche (1992), quando se olha muito tempo para o diário, o diário olha para você. A metáfora do espelho retorna no sentido de que o gesto de escrever revela um confronto com nossos próprios demônios. Escrever é “olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. O medo age como um ímã, ele atrai os demônios para fora dos armários e para dentro da tinta de nossas canetas” (2000, Anzaldúa, p. 234).

Nesse sentido, a falácia do “meu querido diário”, cordial e cor-de-rosa, mais uma vez cai por terra. No final das contas, o diário é penoso, melancólico, dramático... Porque o que é maravilhoso e bonito demais, na teoria, está sendo vivido e não escrito. Quem é que interrompe um gozo para escrevê-lo?

Em contrapartida, é comum atravessar, na escrita, um episódio no ápice de seu sofrimento. Muitas vezes o diário é esquecido porque a realidade, a vida lá fora, está mais sedutora que o hábito de escrever, realizado no âmbito privado. Em todo caso, não queremos generalizar e fechar os olhos para a qualidade sadia e prazerosa dessa escrita. A elaboração escrita de acontecimentos felizes, agradecimentos, conquistas floreadas de estrelas e corações muitas vezes está, sim, presente. Nas páginas dos diários há espaço tanto para lágrimas como para purpurina. Eles podem variar em seu grau de felicidade e infelicidade. Mas identificar esses sentimentos não é a nossa intenção. O propósito aqui, neste tópico, é fazer perceber, ou seja, flagrar no funcionamento nas formulações constitutivas do *corpus* de pesquisa, uma repetição: nos escritos de Carolina e Frida, as dores são mais frequentes que os deleites e se textualizam assim:

**| 27 | 6 DE JULHO DE 1958**

Parece que eu vim ao mundo predestinada a catar. Só não cato a felicidade. (Jesus, 2001, p. 72).

**| 28 | 9 DE JULHO DE 1958**

Começo achar a minha vida insípida e longa demais. Hoje o sol não saiu. O dia está triste igual minha alma. (Jesus, 2001, p. 79).

**| 29 |** Continuo a sentir vontade de me suicidar [...] Nunca sofri tanto na vida. (Kahlo, 2017, p. 164).

Por esse motivo, diários podem ser considerados desinteressantes e entediantes para a leitura de outras pessoas que não o próprio diarista. De fato, são repetitivos em sua proposta. No entanto, pode ser que esteja exatamente aí o seu mérito narrativo. Para Roland Barthes, um texto sem sombra é um texto estéril. “O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro” (Barthes, 2010, p. 41). O escritor Manoel de Barros (2008) concorda: “eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina”.

Se é bem verdade que o diário íntimo repete na escrita aquilo do que ela deveria nos salvar — mas não, não salva — como nos adiantou Lejeune (2014), pensar a dor nos diários nos parece ser uma questão incontornável. Tomemos Frida Kahlo, agora, como foco.

A escrita em Frida é a materialização de um corpo que se textualiza. São vários os impulsos que colocam a artista de frente com o diário, mas a dor física certamente é um substrato categórico de suas pinturas e de seus relatos. Por que ela constantemente toca, por meio de sua arte, em suas feridas abertas? A tinta que colore suas páginas avança nas margens tal como o sangue corre sem que se consiga contê-lo. O corpo físico aparece significado em diversas entradas, do início ao fim do diário, seja por meio da linguagem textual ou pictórica. Em *Um corpo em autorretrato e as imagens de si* (2017), Greciely Costa e Paula Chiaretti analisam autorretratos de Frida Kahlo visando explicitar discursividades da relação do sujeito com seu corpo, compreendendo o corpo em sua materialidade significativa enquanto corpo de um sujeito, tal como Orlandi (2012) propõe pensá-lo. As autoras também dialogam com as contribuições de Ferreira (2013) e Hashiguti (2008) acerca do corpo que se inscreve na perspectiva da Análise de Discurso para suscitar questionamentos, tais como: “de que modo o corpo da artista é projetado na pintura? Como se formula uma imagem de si?” (Costa; Chiaretti, 2017, p. 86). Longe de objetivá-lo, instrumentalizá-lo ou tomá-lo em sua dimensão empírica, consideram que à medida que Frida se autorretrata, isto é, projeta uma imagem de si, concebe “o corpo na instância da significação, constituído em relação à linguagem, à história e à ideologia, investido de sentidos” (Costa; Chiaretti, 2017, p. 84).

Concentremos em 1953, quando Frida atravessa um dos momentos de maior dor em razão da possibilidade de sua perna direita, gangrenada, ser amputada até o joelho. Antes do ocorrido, ela escreve nesse recorte:

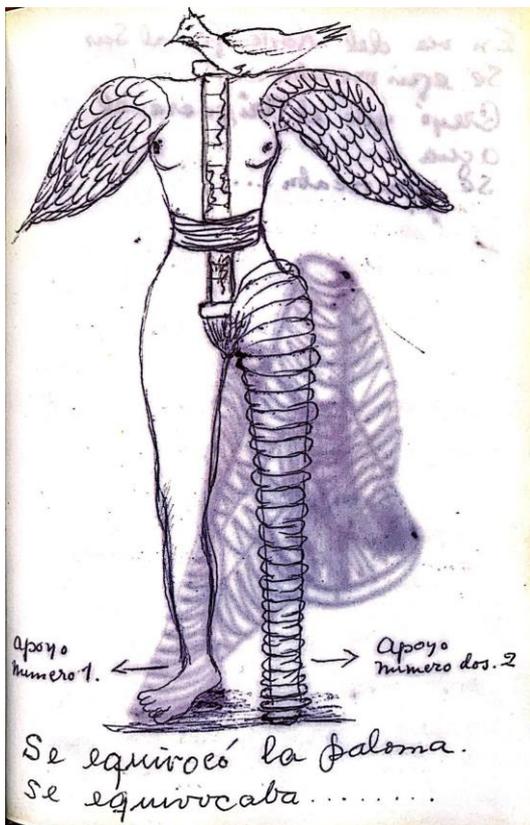
| 30 | Julho de 1953

Cuernavaca

*Pontos de apoio*

Em todo o meu corpo / Existe apenas *um*, e eu quero dois. / Para que eu tenha os dois / terão de me cortar *um* / O *um* que não tenho / é o que tenho de ter / para poder caminhar / o outro já deve estar morto! / Para mim, as asas são / supérfluas. / Mesmo que as cortem / eu voarei!! (Kahlo, 2017, p. 159)

O texto se desdobra, ganha corpo e novos sentidos com o desenho feito nas páginas seguintes:



| 31 | Apoio número 1 / Apoio número 2 / A pomba enganou-se. Enganou-se..... (Kahlo, 2017, p. 161).

Uma silhueta: a significação da sua. Um corpo nu, de seio aberto, com a espinha dorsal ereta porém estilhaçada. Na altura da barriga, uma cinta lhe dá sustentação. Das axilas, abrem-se as asas, imagem comum nos desenhos de Frida. A novidade está na pomba, que aparece aninhada em seu ombro, de asas contidas. No lugar da cabeça, o vazio: ausência de consciência, irracionalidade. Na região inferior, finalmente os “pontos de apoio”: o “apoio número 1” significado por uma perna íntegra, humana. O “apoio número 2”, que deveria ser a

perna esquerda, contém uma linha em espiral circundando toda a sua extensão, do quadril ao pé, que não está presente.

O equívoco está no fato de que a perna que na verdade foi amputada ter sido a direita, não a esquerda. Teria Frida desenhado como em um espelho? *Se equivocó la paloma. Se equivocaba...*

No recorte | 30 |, em seu corpo há apenas um apoio, em alusão à única perna saudável: “existe apenas *um*, e eu quero dois” não diz respeito às duas pernas, que para ela é um cenário já fora de cogitação. “Eu quero dois” refere-se a dois apoios, que não necessariamente sejam as duas pernas. O segundo apoio poderia ser a arte? O amor de Diego? Simplesmente a vida? Ou seja, para que ela tenha os dois — a perna esquerda e a arte ou a perna esquerda e Diego ou a perna esquerda e a vida, e não a perna esquerda e a perna direita) terão de cortar-lhe um apoio, uma perna. A outra perna, o outro apoio que “já deve estar morto” deve ser cortado para que ela sobreviva. Antes uma perna na mão do que duas voando? Ou melhor: como efeito de sentido se produz a possibilidade de se dizer: tanto faz a perna, estarei voando: “Pés, para que os quero, se tenho asas para voar?” (Kahlo, 2017, p. 154). Seria uma maneira de significar a perda? Na entrada seguinte ao desenho, Frida diz:



### | 32 | Agosto de 1953

Não há dúvida de que vão / me amputar a perna / direita. Detalhes sei poucos / mas as opiniões são muito / sérias. Dr. Luis Méndez / e o Dr. Juan Farill. / Estou preocupada, muito, / mas ao mesmo tempo sinto / que será uma libertação. / Tomara que podendo caminhar / eu possa dar a Diego / toda a energia que me resta. / tudo para Diego (Kahlo, 2017, p. 163).

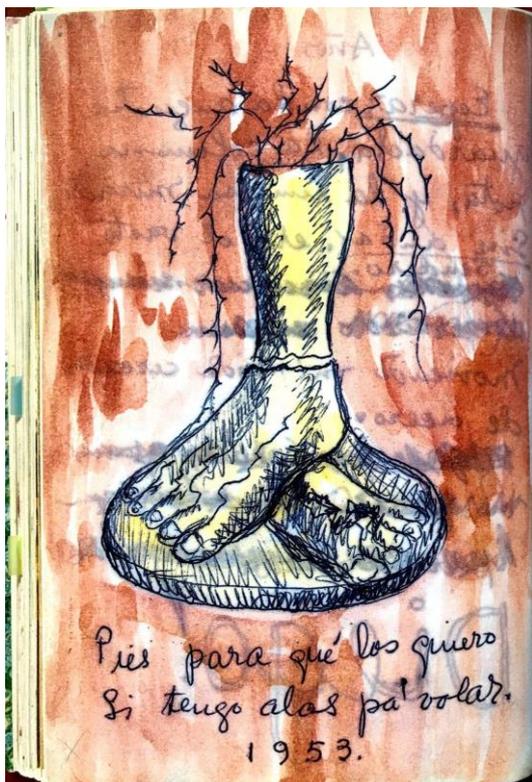
Depois disso, Frida passa por um período de reclusão e desaparece durante meses que, para ela, mais parecem séculos. O que é bastante significativo: em uma de suas fases de

maior sofrimento, Frida não escreve. Volta somente no dia 11 de fevereiro de 1954, ano seguinte, quando seu maior medo é consumado:

| 33 | Há seis meses amputaram-me a perna. Torturaram-me durante séculos e em alguns momentos quase enlouqueci (Kahlo, 2017, p. 164).

De novo o diário, objeto simbólico constituído de traços e vestígios daquilo que cessa de (não) se escrever, repetindo na escrita aquilo que ela deveria salvar. Ele não tem a meta de ser uma anatomia completa de uma pessoa. Está mais para um raio-x que mostra só as partes fraturadas. Por isso é obsessivo. E por isso é trágico. Estamos diante de uma questão que não cessa de se escrever.

A perna direita de Frida Kahlo, assim como as dores de tantas outras mulheres que escrevem, trata-se de uma problemática que não se esgota em seu texto e que, certamente, não cessa de retornar na página seguinte. Até porque, é pertinente lembrar que “a língua sempre vai onde o dente dói”, acentua Pêcheux (2014 [1975]) – retomando Lênin – “para expressar que o retorno incessante a uma questão que incomoda indica que há “alguma coisa por trás”, confirmando a não-resolução da questão” (Pêcheux, 2014 [1975], p. 77). A pena vai na perna que dói. Os escritos do diário sempre voltam à dor, não para oferecer um alento àquele que escreve, mas para dar corpo aos sentidos da angústia, em sua formulação narradora do diário.



| 34 | **Figura 11:** Diário de Frida Kahlo. Tradução: Pés para que os quero se tenho asas para voar. 1953. (Kahlo, 2017, p. 154).

## 2.4 Diário-solidão e a escrita como quarto da subjetividade

*Mas não quero resposta, quero ficar só. Gosto muito das pessoas mas essa necessidade voraz que às vezes me vem de me libertar de todos. Enriqueço na solidão: fico inteligente, graciosa e não esta feia ressentida que me olha do fundo do espelho. Ouço duzentas e noventa e nove vezes o mesmo disco, lembro poesias, dou piruetas, sonho, invento, abro todos os portões e quando vejo a alegria está instalada em mim.*

**Lygia Fagundes Telles**

*As mulheres ficaram em sua casa durante milhares de anos, por isso hoje as próprias paredes estão impregnadas de sua força criadora.*

**Virginia Woolf**

Escrever um diário é um ritual solitário e que exige a mais secreta intimidade. Como em um pacto, as escritas de si exigem — ou, pelo menos, exigiam — a solidão do sujeito no momento de criá-las. É um espaço de troca: fique sozinha e eu lhe farei companhia, se essa for a sua vontade, o diário diria. Ele não cria muitas concessões, mas a solidão é imperativa! Serei o seu abrigo, mais do que isso: serei o seu amigo, desde que você esteja ou se sinta só. Ele não pede muito, mas o suficiente: uma reclusão, literal ou subjetiva. Quer escrever sobre si? Pois bem. Esteja ciente de que a escrita vai demandar certas condições para que ela venha à tona. E uma delas é, indispensavelmente, a solidão.

Paula Sibilia é referência nos estudos sobre as configurações dos espaços públicos e privados que, surgiram no contexto da era moderna. O espaço íntimo, aquele destinado a cada sujeito, se consolidou na história ocidental a partir do início do século XIX. A “solidão, que na Idade Média tinha sido um estado raro e não necessariamente apetecível, converteu-se num verdadeiro objeto de desejo” na modernidade (Sibilia, 2016, p. 95):

*Aqueles ambientes privados, que conheceram seu mais agudo clímax na cultura burguesa do século XIX, eram um convite à introspecção. Nesses recintos impregnados de solidão e privacidade, o sujeito moderno podia mergulhar em sua obscura vida interior, embarcando em fascinantes ou pavorosas viagens autoexploratórias que, muitas vezes, eram vertidas no papel (Sibilia, 2016, p. 96).*

Para Sibilia (2016, p. 86), “dispor de um local próprio, separado do âmbito público e da intromissão de outrem por sólidos muros e portas fechadas” é um requisito fundamental para se escrever em um diário. Sozinha e a sós consigo mesma, cada subjetividade pode se expandir sem reservas e se autoafirmar em sua individualidade, afirma a autora. Da perspectiva discursiva, conforme elencado por Vinhas (2014, p. 174), o espaço possui efeitos nos processos de subjetivação: é objeto de significação, onde “o próprio sujeito que está no espaço é significado”. O apontamento se pauta em Orlandi (2009), quando a autora explica que “o espaço

significa, tem materialidade e não é indiferente em seus distintos modos de significar” (Orlandi, 2009, p. 16 *apud* Vinhas, *idem*).

Mas, onde, metaforicamente, mora essa solidão? Se a solidão é um dos sentidos produzidos pelo discurso do diário, qual é o endereço de refúgio onde o sujeito da escrita se sente mais resguardado?

“É numa casa que a gente se sente só. E não do lado de fora, mas dentro dela” (Duras, 2021, p. 23): assim inicia o ensaio autobiográfico da célebre escritora francesa Marguerite Duras (1914-1996). Com o título “Escrever” e sendo considerado um de seus testamentos, desse texto surge a ideia de uma escrita-solidão que encarna naquele que ouve o seu chamado. Será que, portanto, quem escreve estaria fadado à solidão? Provavelmente: “a solidão da escrita é uma solidão sem a qual a escrita não acontece, ou então se esfarela, exangue, de tanto buscar o que mais escrever” (Duras, 2021, p. 24).

Nesse ensaio, Duras derrama confidências sobre sua carreira e seus amores, sobre a infância e, sobretudo, sobre a solidão irremediável da escrita e as angústias que permeiam a criação literária. Segundo a autora, a solidão do mundo inteiro invade o sujeito durante o ato da escrita. Ela se inicia no corpo, nesse ocupar um mínimo lugar no espaço, nesse comungar dos verbos na primeira pessoa do singular. Pessoa-uma: apenas. Mas depois invade a página. “Se torna a outra, inviolável, da escrita” (Duras, 2021, p. 25). Duras perfila a solidão como promessa de um desconhecimento de si e das palavras (em que a escrita surge não como um conhecer das coisas, mas um deixar de desconhecer):

Se soubéssemos alguma coisa daquilo que vamos escrever antes de fazê-lo, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena. Escrever é tentar saber o que escreveríamos se fôssemos escrever — só ficamos sabendo depois — antes, é a pergunta mais perigosa que podemos nos fazer. Mas também é a mais comum. A escrita chega como o vento, é nua, é de tinta, é a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada mais, exceto ela, a vida (Duras, 2021, p. 64).

Essa vida solitária que a acompanha independe ao lugar, mas é em especial na sua imensa casa bucólica em Neauphle-le-Château que a escritora encontra o fruir da solidão para emergir o desconhecido que carrega em si. Foi nessa solidão densa, tão sua, fabricada por ela e para ela, que Duras se (des)conheceu e (des)conheceu a escrita, afirma Julie Beaulieu no prefácio. A solidão “é essencial para Duras; ela não pode senão se isolar para escrever, e é no quarto dessa casa, nesse lugar durassiano por excelência, que ela se restringe à prática cotidiana da escrita seguindo uma forma de ritual que lhe é singular” (Beaulieu, 2021, p. 13). O quarto dessa casa foi o seu retiro, um asilo íntimo sagrado à sua escrita.

Talvez esse retiro, em toda sua complexidade, para aquele que escreve — e não só o escritor da literatura, mas todo sujeito que vislumbra o horizonte da linguagem para dar carne ao desespero existencial inerente à condição humana — funcione como um retirar o corpo de cena. Durante o exercício da escrita é preciso recuar o corpo da cena da vida porque um corpo que se lança à página em branco é um corpo em estado vulnerável: há nele um portal aberto. Em todo escrever, com ou sem anseios de circulação, “perde-se a borda, a pele se borra com o mundo” (Bei, 2023). Muitos dos que escrevem testemunham dessa reclusa necessária, dessa hibernação que favorece ao texto e que pode durar meses ou horas madrugada adentro. São carentes desse *um-lugar*, insalubre e criativo, sonâmbulo e intempestivo, para o qual, mesmo que em algum momento seja preciso sair, não se vê a hora de retornar.

Se pudéssemos, então, deixar ainda mais palpável a descrição desse lugar de expansão da subjetividade, diríamos que o cerne da intimidade de cada sujeito, o espaço físico onde os relatos de si são zelosamente trabalhados e preservados é o quarto em suas derivas possíveis: lugar de significação e subjetivação.

Integrando pesquisas sobre cidade, na análise de discurso, em *A Casa e a Rua: uma relação política e social* (2011), Orlandi trabalha a relação estabelecida em diferentes condições entre a casa e a rua e os sujeitos, seus modos de vida e processos de significação. O espaço é concebido como “o enquadramento de todos os fenômenos” (Henry *apud* Orlandi, 2011, p. 695) e o par público/privado é visto como não evidente e sujeito a equívoco, como qualquer outra divisão.

Seus sentidos [os da divisão entre público e privado], no plural, dependem das condições em que são produzidos, ou seja, dos sujeitos, da situação, da memória discursiva (que sentidos habitam nossas palavras?): quem disse, onde disse, em que condições, com que objetivos, filiado a que memória discursiva (memória que se constitui pelo esquecimento). Sujeitos e sentidos se constituem na relação da língua com a história, atravessados pelo inconsciente e pela ideologia. E é como tal que têm suas práticas sociais funcionando no espaço urbano; significando e sendo significados através delas, nas suas diferenças (Orlandi, 2011, p. 697).

Em *História dos Quartos* (2011), Michelle Perrot tece uma valiosa contribuição sobre as relações entre a intimidade e a existência social, destacando o ato de escrever como prática característica do movimento em direção à privacidade, cada vez mais acentuado pela ideologia burguesa. Para a historiadora, “o desejo de um espaço para si é relativamente universal. Atravessa os tempos e as civilizações. O sono, o sexo, o amor, a doença, as necessidades do corpo, mas também as da alma — rezar, meditar, ler, escrever... — impelem ao isolamento” (Perrot, 2011, p. 71).

“Miríades de quartos revestem as paredes das bibliotecas” (Perrot, 2011, p. 96). Mas não são apenas os escritores que fazem da vida interior o centro de sua busca espiritual ou existencial. Os diaristas comuns também se subjetivam dentro de quatro paredes. Aliás, todos os tipos de escrita convêm ao quarto, mas para Perrot alguns lhe são consubstanciais, como o diário íntimo.

Em sua tese de doutorado intitulada *Putagrafias: análise discursiva de autobiografias de prostitutas brasileiras* (2020), Karine de Medeiros Ribeiro questiona-se sobre a possibilidade de se estabelecer regularidades e problematizar o estatuto da escrita de si e de um novo lugar de enunciar sobre a prostituição, pautando-se tanto nos modos de enunciação da prostituta quanto nas formas discursivas de sua ausência. Em um recorte brasileiro, sobretudo na conjuntura da ditadura civil-militar, Ribeiro cita Rago (2013) para discorrer sobre os gestos de resistência fundados pelo feminismo. Para as autoras, o movimento de organização das mulheres por direitos e igualdade social resvalou em novas maneiras de ocupar e organizar o espaço. “Essa reinvenção na forma como o corpo habita o espaço tem como consequência que nem mesmo o “antigo” quarto, lugar de privacidade e privação, seja ocupado da mesma maneira, desde então” (Ribeiro, 2020, p. 51).

Em um recorte de gênero, temos que o quarto é por excelência o lugar das mulheres. Em muitas culturas ainda é o cenário de uma opressão constitutiva. “A religião, a ordem doméstica, a moral, a decência, o pudor, mas também o imaginário erótico” contribuíram com um ideal de clausura destinado às mulheres (Perrot, 2011, p. 131). O quarto é ao mesmo tempo o sonho e o pesadelo. Durante séculos as mulheres lutaram para sair dele. Nenhuma quer mais permanecer ali, trancada no alto de uma torre como no conto de fadas de Rapunzel, em completa solidão. Mas muitas ainda sonham com o privilégio de ter um espaço para chamar de seu. A latente “aspiração das mulheres de dispor de um quarto brota de todos os lados” (p. 132). Por isso, nos afirma Perrot (2011, p. 134), o quarto das mulheres se tornou um lugar complexo e paradoxal ao longo da história, onde há uma “penumbra de representações que misturam as fronteiras” mas que agora, finalmente, pode também ser considerado palco de liberdade e emancipação das mulheres.

Queremos dar ênfase a esse segundo aspecto do paradoxo: quando fechar a porta torna-se a marca de sua liberdade. Se permanecer no quarto, por um lado, pode significar o pesadelo da privação das maravilhas que o mundo tem a oferecer; por outro, “o quarto das mulheres é o balcão do mundo” (Perrot, 2011, p. 166). Morada da criação, da imaginação, da gestação de si. Lugar onde a menina dá corda à caixinha de música e rodopia com os braços em arco, revelando-se bailarina como em *Pequena coreografia do adeus* (2021), em que Aline Bei

faz do quarto um substantivo próprio: “aqui no Quarto, quando tenho tempo / aproveito pra me deitar / no assoalho e / ler vagarosa / o último livro que aluguei na biblioteca municipal” (p. 124). Ou onde, já mulher, entrega-se à epifania dos prazeres do leito tal qual uma personagem de Clarice Lispector, autora que tantas vezes tornou visível o silêncio ao escrever o invisível da solidão. Demorar-se pela manhã, sem pressa, “estendida sobre os lençóis revoltos, os cabelos espalhados no travesseiro. Um braço cá, outro lá, crucificada pela lassidão” (Lispector, 2016 p. 27). O quarto também significa esse abrigo poético, tantas vezes figurado no cenário das histórias literárias, onde é permitido desfrutar o deleite de estar consigo mesma e fazer dessa solidão o seu universo particular, como o fez a adolescente do conto *O meu quarto* de Ana Miranda, que mereceria ser citado na íntegra:

Quando eu entro no meu quarto tranco a porta, e fico ali dentro sozinha, horas e horas sonhando acordada, voando na imaginação, pensando mil fantasias, o meu quarto é cheio, cheio, cheio de coisas [...]. O meu quarto é a minha casa, porque por enquanto eu não tenho casa, no meu quarto tenho tudo o que eu quero e de que eu gosto, do meu jeito, e como o mundo não é como eu queria que fosse, e não é meu, eu faço o meu mundo dentro do meu quarto (Miranda, 2003, p. 39-43).

No quarto, a mulher é a personificação de todos os textos que leu e que escreveu. Porque ninguém existe na solidão de um quarto como uma mulher que escreve. No entanto, as mulheres têm mais empecilhos para conquistar essa privacidade tão farta à criação e ao transbordar de si e de sua arte. O desejo ardente desse quarto moderno — e materialmente burguês — para a escrita de si ainda é muitas vezes irrealizável, em particular para as mulheres menos afortunadas. “As cidades modernas e contemporâneas abrigam muitas mulheres sozinhas ou chefes de família, alojadas em térreos sombrios ou em andares elevados, **quartinhos**, mansardas, sótãos, ou ainda em alojamentos de porteira” (Perrot, 2011, p. 146, grifo nosso). A solidão das mulheres, atravessada pelo espaço do quarto, é um fenômeno de classe. Ao falar sobre o “quarto dos criados” e o “quarto de empregada”, Perrot pontua: “a pobreza das mulheres enche os recantos das cidades” (*idem*). Isso vai de encontro ao que ~~dis~~ assinala Orlandi (2011) sobre a relação entre público e privado, que fazendo parte de um sistema, o capitalista, é

regido pelo jurídico e administrado por um Estado que, como dissemos, organiza os processos de individualização dos sujeitos, simbolizando as relações de poder segundo um sistema de diferenças às quais são atribuídos sentidos diferentes, que são declinados segundo valores: o melhor, o pior, o rico, o pobre, o superior, o inferior, o que tem a existência garantida e o que não deve existir etc. Essas divisões, porque são regidas pelo político, têm uma direção, são hierarquizadas. A sociedade capitalista em seu funcionamento contemporâneo é uma sociedade que vai além da exclusão, ela

funciona pela segregação (coloca para fora da sociedade, e, quem está fora, não existe, não é levado em conta) (Orlandi, 2011, p. 696)

Essa pobreza, inferioridade e hierarquização é explícita no caso de Carolina Maria de Jesus, cujo pano de fundo do quarto é a favela, metaforizada por ela como o “quintal” da cidade. Em dado momento, o desejo desse quarto que arquiteta a escrita é materializado em seu diário:

**| 35 | 8 DE JULHO DE 1958**

Eu ganhei umas tabuas e vou fazer um **quartinho** para eu escrever e guardar os meus livros (Jesus, 2001, p. 76).

Os recortes do diário de Carolina nos fazem questionar o espaço do quarto significado nos exemplos apresentados anteriormente. De fato, não há como colocar todas essas escritoras na mesma prateleira. É preciso indagar: como as condições materiais de existência, incluindo a classe social, afeta e constitui a experiência da escrita dentro desse espaço do quarto? Em que medida as condições materiais (tamanho, localização, conforto, privacidade), ou a ausência desses privilégios, refletem e impactam a solidão das mulheres em diferentes classes sociais? Como os efeitos da solidão são significados na formulação de um diário constituído em *um-lugar*? Será que essa reclusão é sempre uma escolha, ou pode também ser uma imposição, uma clausura, no contexto de enfermidade?

**| 36 | 31 DE MAIO DE 1958**

O barraco tanto no interior como no exterior estava sujo. E aquela desordem aborreceu-me. Fitei o quintal, o lixo podre exalava mau cheiro. Só aos domingos que eu tenho tempo de limpar (Jesus, 2001, p. 42).

**| 37 | 11 DE JULHO DE 1958**

Deixei o leito as 5 e meia. Já estava cansada de escrever e com sono. Mas aqui na favela não se pode dormir, porque os barracões são úmidos, e a Neide tosse muito, e desperta-me (Jesus, 2001, p. 81).

**| 38 | 23 DE AGOSTO DE 1958**

...Lavei as louças e varri o barraco. Depois fui deitar. Escrevi um pouco. Senti sono, dormi. Acordei varias vezes na noite, com as pulgas que penetra nas nossas casas, sem convite (Jesus, 2001, p. 104).

**| 39 | 25 DE SETEMBRO DE 1958**

Levantei-me duas vezes para matar os pernilongos (Jesus, 2001, p. 109).

**| 40 | 2 DE NOVEMBRO DE 1958**

A coisa que eu tenho pavor é de entrar no **quartinho** onde durmo, porque é muito apertado (Jesus, 2001, p. 115, grifo nosso).

**| 41 | 25 DE JUNHO DE 1959**

...Voltei para o meu barraco imundo. Olhava o meu barraco envelhecido. As tabuas negras e podres. Pensei: está igual a minha vida! (Jesus, 2001, p. 154).

Aqui, o quarto é grafado e inscrito no diminutivo. Mesmo assim, nessa palavra, que também é espaço, em toda sua pequenez, comporta os diversos sentidos de uma adversidade que não cessa. Dentro do **quartinho** de Carolina há umidade, lixo, mau cheiro, pulgas, pernilongos. É nessas condições que a autora constitui a “solidão” da escrita, nos alertando, mais uma vez, que o *um-lugar*, na lente de aumento do quarto, é um fenômeno de classe.

Perrot dedica parte de sua pesquisa para teorizar também sobre o quarto dos doentes, citando, inclusive, a condição de Frida Kahlo, em que o “se esconder” aparece como uma necessidade, em razão dos “dramas que sua vida de reclusa, semiesfera, lhe tinha imposto” (Perrot, 2011, p. 311).

O diário de Frida possui poucas referências ao quarto, somente algumas entradas mencionam o quarto de sua infância, em que ele, no entanto, não é o protagonista. Mas pela sua biografia e pelas, em média, 70 gravuras do diário, elaborado em uma fase de profunda solidão e intercalado entre muitos problemas de saúde, observa-se a história de uma vida que tinha muito a pulsar, mas que era contida pelos limites de um leito.

| 42 | Devo levar em conta que vivi doente desde os 6 anos de idade e que realmente por breves períodos de minha vida eu gozei verdadeiramente de boa SAÚDE (Kahlo, 2017, p. 122).

Frida escreve o diário na inércia de uma cama, o seu laboratório, ateliê, o seu *um-lugar*. Ela pinta suas obras sobre a cama e subverte os sentidos desse móvel significando-o nas telas como um recorrente e eloquente protesto.



**Figura 10:** Frida Kahlo pintando *Retrato de família*. Fonte: Reprodução.<sup>16</sup>

Segundo as informações biográficas presentes no fim do diário, sequenciadas em ordem cronológica, sua primeira exposição individual foi realizada do dia 13 a 27 de abril de 1953 na Galeria de Arte Contemporânea de Lola Alvarez Bravo, na Cidade do México. Nessa ocasião, o quarto perde as fronteiras e Frida “aparece à abertura deitada em uma cama” (Fuentes, 2017, p. 277):

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/frida-kahlo-pintando-retrato-de-fam%C3%ADlia/DAGTPph5g-ZjkQ?hl=pt-BR>> Acesso em: 3 jan. 2024.



**Figura 11:** Frida Kahlo em sua primeira exposição individual, 1953. Fonte: *Reprodução*.<sup>17</sup>

Como percebido, o processo de subjetivação e a inscrição do fazer artístico vivenciados no espaço do quarto não é uma escolha para Frida Kahlo, como no privilégio de Edith Wharton (*apud* Perrot, 2011, p. 162) que “escrevia na cama, único lugar em que se sentia tranquila, sem corpete, com o corpo livre; enchia as páginas que uma secretária recolhia para datilografar”. Ou como Danièle Sallenave, que afirmou: “só se escreve bem na cama (...). Porque a cama não é um lugar como qualquer outro: outrora lugar de nascimentos, de sofrimentos, de morte, é também lugar de sonho e de prazer. Não é pouco. As paredes do quarto são porosas ao sonho”. Em interlocução com essas escritoras, Michelle Perrot (2011, p. 163) aponta que “o corpo do escritor, homem ou mulher, é um corpo sofredor que os lençóis acalmam”. Nem sempre: para Frida, os lençóis sangram, perturbam.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://histormundi.blogspot.com/2015/10/frida-kahlo-no-instituto-tomie-ohtake.html>>  
Acesso em: 3 jan. 2024.



Imagen 1  
(de F.K.: Sin esperanza 1945)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

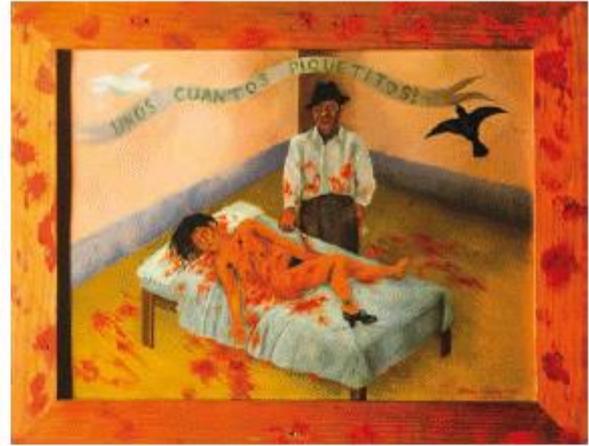


Imagen 2  
(de F.K.: Unos cuantos piquetitos 1935-1936)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011



Imagen 3  
(de F.K.: Hospital Henry Ford 1932)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

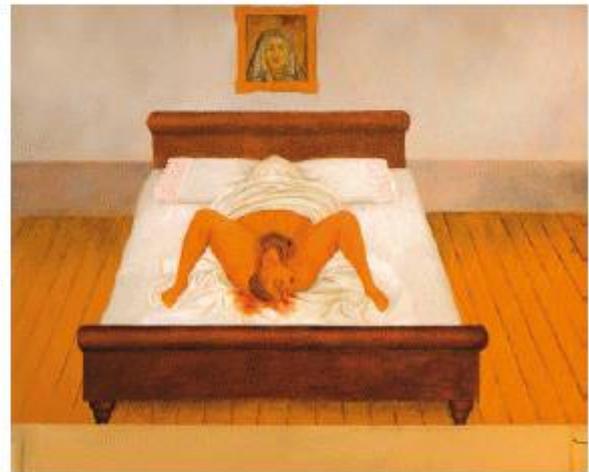


Imagen 4  
(de F.K.: Mi nacimiento 1932)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

**Figura 12:** Obras de Frida Kahlo. Fonte: DE TORO, Alfonso. Las «nuevas meninas» o «bienvenido Foucault»: Performance - Escenificación - Transmedialidad - Percepción - Frida Kahlo - Diario - Fotografía - Pintura. *Aisthesis*, Santiago, n. 50, p. 11-41, dic. 2011.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Disponível em: <[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812011000200001](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812011000200001)>  
Acesso em: 3 jan. 2024.

### 2.4.1 Diário-amigo e a escrita como confidente

*Nada é tão só quanto uma jovem*  
**Franz Kafka**

*Serei de você confidente fiel / Se seu pranto molhar meu papel / Sou eu que vou ser seu amigo / Vou lhe dar abrigo, se você quiser / Quando surgirem seus primeiros raios de mulher / A vida se abrirá num feroz carrossel / E você vai rasgar meu papel / O que está escrito em mim / Comigo ficará guardado, se lhe dá prazer / A vida segue sempre em frente, o que se há de fazer? / Só peço a você um favor, se puder / Não me esqueça num canto qualquer.*

Canção **O caderno**, de Antonio Pecci Filho e Lupicínio Moraes Rodrigues

Para dar seguimento às temáticas do quarto, da intimidade e da solidão, queremos mobilizar mais duas metáforas para o diário, a serem exploradas neste e no tópico seguinte, que decorrem de dois possíveis casos:

- 1) O sujeito que escreve para se sentir menos sozinho;
- 2) O sujeito que deseja ficar sozinho para poder escrever.

No primeiro caso, há o movimento de escrever para preencher o vazio de quem está a todo momento excessivamente acompanhado pela ausência do outro. Escrevo porque não tenho com quem falar, escrevo porque não posso falar, escrevo para não falar, escrevo porque falo mas não sou ouvida, escrevo porque falar não aplaca minha solidão...

Essa solidão remete às camadas mais patológicas, em que o sujeito se sente aquém do amor, apartado do mundo. Nesse caso, se escreve com a parte que quer ser amado, e não com a parte que pode amar<sup>19</sup>, porque essa última está esquecida, adormecida.

Para muitos, em diferentes momentos, estar sozinho pode ser um tormento. O sujeito se vê ansioso para tamponar a falta que o outro faz. Alceu Valença canta: “a solidão é fera, a solidão devora”. E Vanessa da Mata, por sua vez: “Não me deixe só / Eu tenho medo do escuro / Eu tenho medo do inseguro / Dos fantasmas da minha voz”. Há quem foge da solidão escrevendo em um caderno, como também há quem foge do escuro acendendo a luz e do silêncio, ligando a televisão...

Nos cenários conturbados das guerras, pandemias e prisões, por exemplo, os sujeitos se sentem demasiadamente solitários por vivenciarem uma reclusão perturbadora. Não são raras a proliferação de diários de sobreviventes, diários de guerra, diários da pandemia etc.

Há também com muita frequência o diário da adolescência: uma fase solitária em diversos sentidos. O papel, nesses casos, é um confidente bastante modesto que pode acolher o fervilhamento das emoções. Ele possibilita que se construa um laboratório da introspecção. É

<sup>19</sup> Em referência ao que disse David Foster Wallace sobre ser preciso escrever com a parte que é capaz de amar, em vez de escrever a partir daquela que quer ser amada.

um depósito de afetos, onde é possível sussurrar confidências, confissões, expressar-se sem reversas, como se o caderno inanimado fosse um amigo imaginário, assim como o fizeram as garotas Anne Frank, com 13 anos e Helena Morley, aos 14:

**Sábado, 20 de junho de 1942**

Agora voltei ao ponto que me levou a escrever um diário: não tenho um amigo. Vou ser mais clara, já que ninguém acreditará que uma garota de 13 anos seja completamente sozinha no mundo. [...] Quero que este diário seja minha amiga e vou chamar esta amiga de *Kitty* (Frank, 2016, p. 25-26).

**Domingo, 25 de novembro de 1894**

Escrevo tudo neste caderno que é o meu confidente e amigo único (Morley, 1998, p. 142).

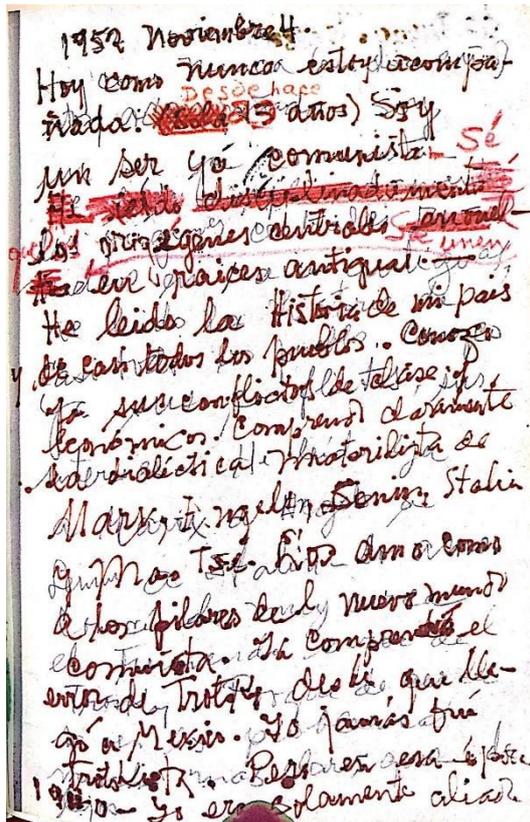
Há algo desse pesar da solidão na escrita de Frida (2017), que constantemente imprime a palavra “sola” em seu diário a partir de frases como:

| 43 | Meu Diego. Não estou mais **sozinha** (Kahlo, 2017, p. 130, grifos nossos).

| 44 | São seis da manhã e os perus cantam, calor de ternura humana. **Solidão** acompanhada (Kahlo, 2017, p. 145, grifos nossos).

| 45 | Como explicar-lhe minha enorme necessidade de ternura! Minha **solidão** de anos (Kahlo, 2017, p. 156, grifos nossos).

Mas especialmente no seguinte recorte:



| 46 | 4 de novembro de 1952.

Hoje estou mais bem-acompanhada do que já estive / durante (-sozinha-23 anos). Sou / uma pessoa sou comunista, Sei / ~~ti~~ metodicamente / que as origens básicas ligam-se / às raízes antigas [...] (Kahlo, 2017, p. 121).

Em uma cor que possibilita a leitura do que está escrito embaixo, Frida reescreve e se reinscreve em uma nova narrativa, produzindo outros sentidos sobre o que já foi dito. Na próxima hora ou no ano seguinte, ela lê seus próprios escritos e reencontra os elementos do seu passado. Frida, que justificava seus inúmeros autorretratos (quase um terço de sua obra, 55 no total) respondendo: “*pinto a mim mesma porque sou sozinha e sou o assunto que conheço melhor*”, rasura em vermelho a palavra “sozinha” como se pudesse apagar uma vida inteira de solidão. As rasuras produzem também efeitos de sentido.

#### 2.4.2 Diário-gozo a escrita como desejo

**5 DE MAIO**

*Eu queria estar sozinha para escrever; e quem deseja se fechar na própria solidão, em família, traz sempre consigo o germe do pecado.*

**Alba de Céspedes**

Dito isso, podemos seguir para o segundo caso: quando o sujeito faz as pazes com a solidão. E mais do que isso: deseja ficar sozinho porque encontra nessa solidão o subsídio necessário para a sua escrita:

**| 47 | 22 DE JULHO DE 1955**

Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo!” (Jesus, 2001, p. 23)

Longe do olhar do outro, o sujeito pode olhar para si, para seus escritos e os escritos (dos) outros. Pode abafar as vozes alheias para auscultar seus pensamentos e elaborá-los no papel, tornar aquilo que é abstrato, — devaneios, incômodos, sonhos, fantasias — em algo material: letra encarnada. Escrever em um diário é passar a limpo o rascunho de si mesmo. Ou, melhor, talvez seria criar um esboço de si que pode vir a ser rascunhado? Uma experiência autofágica, um comungar do próprio verbo. Sibilia (2016) argumenta que nessa solidão o sujeito concede um sentido ao seu protagonismo. Ele pode:

Mergulhar na própria opacidade interior, a fim de delinear no papel os resultados de tais sondagens e, assim, criar-se. ‘Escolher a própria máscara e o primeiro gesto voluntário humano, e é solitário’, escreveu Clarice Lispector, uma indiscutível artista da autoconstrução no papel, que soube levar até a exasperação essa capacidade de se afundar nos abismos interiores; não com a intenção de eliminar o mistério, mas para transformar essa obscuridade em beleza e sabedoria (Sibilia, 2016, p. 142).

Essa solidão nunca é literal, aliás a literalidade, como analisa Orlandi (1983 A linguagem e seu funcionamento) é produto da história, ou melhor, “o sentido literal é um efeito

discursivo” (p. 144). Ninguém escreve só, em todo caso, por mais isolado que se acredite estar. Porque a solidão, essa palavra que em si mesma é um aumentativo, é uma ilusão. É precária e fugidia: ela sempre escapa. “Nunca se está só. Nunca se está fisicamente só. Em lugar algum. Sempre se está em algum lugar. Ouvem-se os ruídos da cozinha, da TV, ou do rádio em apartamentos próximos e em todo o edifício” (Duras, 2021, p. 48). Nem mesmo as mulheres consideradas meio bruxas, meio feiticeiras, que se exilam nas florestas, sequer ficam sozinhas: estão acompanhadas de suas (in)consciências, do mais longínquo canto dos pássaros, de ~~suas~~ seus fantasmas. É o efeito do fato de sermos seres de linguagem. A solidão é em certo nível sempre povoada, seja de outro sujeito, seja do diálogo com nós mesmos: em voz alta, em pensamento, em escrito. A solidão é povoada pela memória discursiva.

A solidão da qual falamos, à vista disso, acontece mesmo junto a outras pessoas. É uma atmosfera, um espectro que torna a criatividade difusa, e não um contexto de isolamento. É a solidão que propicia um entorpecimento, que faz o sujeito saltar para *um-lugar* com seu próprio tempo e espaço. Onde se sinta possuído e entre num estado meditativo da escrita. Onde seu corpo encontra cabimento para embalar num ritmo só dele, fazendo-o esquecer de tudo ao seu redor, como já bem descreveu Elena Ferrante: “eu escrevo em qualquer lugar. Não tenho um quarto todo meu. Eu gostaria de ter um espaço vazio, com paredes brancas. Mas é antes uma fantasia estética do que uma necessidade real. Quando escrevo, se está indo bem, logo esqueço onde estou” (Ferrante, 2018).

A psicanalista Ana Suy, no livro *A gente mira no amor e acerta na solidão*, retoma Winnicott (1958) para afirmar que poder ficar só na presença física de um outro é o estágio mais sofisticado no psiquismo humano. “Nesse sentido podemos pensar que se trata de um modo de inventar a solidão, de criar um espaço em si que o outro não alcança” (Suy, 2022, p. 36). Por esse motivo, a escrita de si é até um tanto narcísica. Para encarar o próprio reflexo é necessário se afastar do olhar dos outros. Se isolar e também isolar o caderno: mantê-lo muito bem guardado e escondido, por vezes envolto em uma proteção fechada com um cadeado. O diário é um segredo, um cochicho. Um ato de coragem mansa e silenciosa. Muitos nem sequer tentam fazê-lo porque não conseguem desvencilhar-se do olhar inquisitivo das figuras que rondam o outro lado da porta. Psicicamente, é como se a presença materna, por exemplo, estivesse sempre ao seu lado (Winnicott, 1958 *apud* Suy, 2022). Assim é impossível escrever sobre si. Só se entrega ao diário aquele que acredita estar, em algum grau, sozinho em seu corpo.

Além disso, é preciso considerar que mesmo nos escritos íntimos, feitos para si, há um interlocutor meramente imaginário ou implícito para o qual o sujeito se dirige: é o efeito-leitor. Na maior parte dos casos, o efeito-leitor do diário se dá pela antecipação (Orlandi, 2001)

de alguma faceta misteriosa do próprio eu, no futuro. Mas é de se considerar que, como “declarou outra prolífica autora de cartas e diários, a poeta Ana Cristina César [...] ‘o impulso básico é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é essa alguém; se você escreve uma carta, sabe; se escreve um diário, sabe menos’” (Cesar, 2002, p. 111 *apud* Sibilia, 2016, p. 90). A título de exemplo, na maioria das entradas, Frida faz do vocativo “Diego” o seu interlocutor. Já na textualidade do diário de Carolina, o vocativo “vocês” é vestígio do efeito-leitor ou do endereçamento ao leitor (um recorte sobre isso será analisado mais adiante). Ou, ainda, “quando o diário é religioso, as garotas escrevem para Deus, para Jesus, para a Virgem Maria” (Lejeune, 2011, p. 109).

É certo que quem escreve de si flerta, sobretudo, com uma escrita que em um primeiro momento não tem o objetivo de ultrapassar os limites do sigilo. Mas aqui cabe um adendo fundamental. Os diários com os quais estamos lidando são aqueles que por algum motivo foram da gaveta ao coletivo: tornaram-se públicos e se encontram nas mãos de uma infinidade de leitores vorazes. A solidão de Carolina e de Frida tornou-se superpovoada e tudo o que era privado, público. É apropriado calcular a ambivalência dessa dimensão voyeurística que se atingiu com a ampla divulgação. Se estamos falando de uma escrita solitária e confidente, é preciso considerar que, ao menos no caso dos dois diários que constituem o *corpus* dessa pesquisa, estamos também falando de um vazamento de si que, propositalmente ou não, alcançou o exterior de si: escapou, escandalizou.

As noções de público e privado podem ser discursivamente trabalhadas a partir de planos de enunciação que, tal como defende Pedro de Souza, são “diferentes modos de produção de enunciados que tornam possível o ato de referência a si” (Souza, 1997, p. 11). Nesse sentido, o domínio público e privado configura as formas enunciativas, conforme Souza denomina, da confissão e da confidência, respectivamente. Essa abordagem pode nos servir de fundamento ao passo que, como visto, as relações de sentido que singularizam os diários aqui levantados decorrem de espaços discursivos — esferas pública e privada — que se cruzam.

Sobre esse assunto, Paula Sibilia destaca dois casos, mais ligados à instância antropológica, que muito se identificam com o *corpus* deste trabalho. O primeiro se aproxima da realidade do diário de Frida Kahlo, em que as pessoas “só teriam acesso a tais páginas secretas após a morte de quem as assinara, caso ele fosse alguma figura célebre por ter realizado algo excepcional, capaz de despertar o interesse póstumo dos possíveis leitores” (2016, p. 87).

O segundo caso trata-se da curiosidade despertada pela vida cotidiana das pessoas consideradas comuns, como Carolina Maria de Jesus, que “tem aumentado muito nos últimos anos, fazendo com que esses depoimentos pessoais sejam cada vez mais valorizados em certas

regiões do saber, que neles se debruçam à procura de preciosos tesouros de sentido” (Sibilia, 2016, p. 87). Na mesma esteira de discussão, mas em um enfoque discursivo, Souza ressalta o caráter político dessa modalidade, cuja marca é bastante acentuada no discurso de Carolina:

É interessante relacionar os problemas individuais nesse tipo de escritura com processos de subjetivação que são, na verdade, coletivos. Expor publicamente os segredos da privacidade é parte de uma militância política, cujo princípio é de que a verdadeira identidade do indivíduo é da ordem da esfera privada, e esta deve ter seu espaço de enunciação no plano público (Souza, 1997 p. 51).

Carolina, em seus escritos, textualiza o desejo de tornar seu diário público. Em 19 de julho de 1955, registrou: “vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos” (Jesus, 2001, p. 17). Sobre esse enunciado, ressaltamos os seguintes recortes:

| 48 | Vou escrever um livro referente a favela.

| 49 | Hei de citar tudo que aqui se passa.

Na superfície do diário, Carolina passeia entre os planos de enunciação do público e do privado. Em | 48 | focaliza, no âmbito exterior, o espaço discursivo de divulgação artística e publicação literária enquanto o plano enunciativo de | 49 | delimita, em um molde de denúncia dessa intimidade, o espaço discursivo diarístico. Ao denunciar as condições da favela, Carolina inscreve a si própria, legitimando certo lugar de sujeito em um espaço coletivo de enunciação. Ela não só conta a intenção de tornar seus registros públicos, como também deixa claro aos outros moradores da favela, cujas reações contrárias registra no decorrer dos dias:

| 50 | 19 DE JULHO DE 1955

Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos. A Silvia pediu-me para retirar o seu nome do meu livro. Ela disse:

— Você é mesmo uma **vagabunda**.

(Jesus, 2001, p. 17, grifos nossos)

| 51 | 24 DE JULHO DE 1955

Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia:

— Está escrevendo, **negra fídida!**

(Jesus, 2001, p. 24, grifos nossos)

| 52 | 1 DE JULHO DE 1958

Eu percebo que se este Diário for publicado **vai maguar muita gente**. Tem pessoa que quando me vê passar saem da janela ou fecham as portas.

(Jesus, 2001, p. 69, grifos nossos)

Desse modo, ao escrevê-lo, ela mobiliza, intencionalmente ou não, o mecanismo de antecipação (Pêcheux, 1969), que é imaginário: quando um sujeito se projeta no lugar de seu interlocutor e antecipa-se a ele quanto aos sentidos produzidos por seus escritos, como se fossem correspondentes. Ao antecipar, Carolina “ouve” as palavras futuras de seus interlocutores, já que todo “dizer tem relações com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis” (Orlandi, 2009, p. 39). Os dizeres de seus vizinhos, que atribuem xingamentos como “vagabunda” e “negra fídida” dão a ver como Carolina se vê significada pelo outro, e conclui que o diário, se publicado, “vai maguar muita gente”. Esses recortes vão de encontro ao espectro que, segundo Orlandi (2009, p. 39), “varia amplamente desde a previsão de um interlocutor que é seu cúmplice até aquele que, no outro extremo, ele prevê como adversário absoluto”. Com isso, ela vai posicionar o seu discurso em relação aos discursos dos outros, estando inserida num tempo e espaço socialmente situados. Ao ter um amplo público como seu interlocutor imaginário, Carolina conseqüentemente tenta regular sua argumentação visando seus efeitos sobre tais cúmplices ou, no caso de vizinhos como Silvia e sua filha, adversários.

Esse mecanismo de antecipação pode, do mesmo modo, ser observado nos escritos de Frida Kahlo. Em seu diário, não há menções quanto à vontade de publicação, como acontece em *Quarto de Despejo*, mas é preciso considerar que, na ocasião, a pintora já era reconhecida internacionalmente como artista plástica. Em oposição à Carolina, que durante os primeiros escritos era uma pessoa anônima, Frida já tinha uma reputação em jogo, uma carreira a zelar. Será que mesmo na reclusão de um caderno feito só para si havia um assombro diante da possibilidade de o diário vir a público? Será que existia um receio, uma antecipação na escolha de uma ou outra palavra? Será que vozes externas influenciavam seus escritos e pairavam sobre suas páginas? E quanto à sua própria voz, quem falava mais alto no diário: as formações do inconsciente que escapam ou a moral do superego que se impõe?

Durante toda a extensão do diário, Frida faz um movimento de “correção” no texto. Com frequência rasura determinada palavra ou frase já registradas, para ocultar aquilo que, por algum motivo, não pode permanecer escrito. Aventamos que o gesto das rasuras de Frida são traços do mecanismo de antecipação em que se tenta controlar os sentidos que seu discurso produzirá. Ela coloca-se “no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras” (Orlandi, 2009, p. 39) para dizer de um modo ou de outro e para direcionar seus escritos. Ou melhor, para censurá-la. Com os olhos de uma leitura futura, encara o efeito que pensa produzir em seu ouvinte. Efeito esse que diante da possibilidade de ser lido por outrem, precisa ser silenciado.

Souza (1997), ao retomar Maingueneau (1989), fala sobre a impossibilidade de fechamento sobre si que se instaura no limiar entre o domínio público e o privado no espaço

enunciativo da correspondência, mas que do mesmo modo se encaixa no espaço do diário. Nos escritos de Frida, persegue-se a voz imaginária do Outro, esse que é a instância discursiva sustentadora e asseguradora da enunciação no contexto de sua intimidade. Esse Outro é assinalado com maiúscula por Souza para “aludir, conforme propõe Pêcheux (1975) a uma ordem ideológica de determinação que escapa à consciência do remetente” (Souza, 1997, p. 62). O diário, sendo o objeto simbólico no qual o sujeito que nele escreve não é a fonte absoluta do sentido, reflete o que Pêcheux e Fuchs (2014) denominam como sendo os dois esquecimentos do sujeito no discurso. De acordo com os autores, o “esquecimento nº 1” é de natureza inconsciente e ideológica: o sujeito se coloca na matriz dos sentidos. Para eles, esse esquecimento é uma ilusão necessária à formação do sujeito para que o mesmo continue a produzir discursos. Os retoques no texto podem ser melhor relacionados ao “esquecimento nº 2” em que o sujeito, no momento em que privilegia, seleciona ou silencia determinados dizeres em detrimento de outros, acredita ser o controlador dos sentidos.

As rasuras nos convidam a observar, por fim, que na solidão da escrita de si há também uma espécie de pudor. O que se faz entre quatro paredes? Vimos anteriormente com Michelle Perrot que o quarto é um conceito paradoxo em razão da multiplicidade de suas funções e de suas práticas. A expressão “entre quatro paredes” evoca, no imaginário atual, o quarto: essa arquitetura que delimita tudo o que deve ser resguardado na intimidade. Ele convém ao sonho e à oração, ao sexo e à escrita: tudo na mesma linha, no mesmo espaço. Por essa razão o diário flerta com aquilo que é da ordem do velado, do proibido. Para inúmeras mulheres, ainda na modernidade, a leitura e a escrita são prazeres secretos, praticados “quase clandestinamente na cama, à noite, à luz de uma vela ou de um lampião cuja chama fora diminuída” (Perrot, 2011, p. 162).

No prefácio de Juan Forn do livro *O parque das irmãs magníficas*, lemos sobre o extraordinário processo da escritora transexual argentina Camila Sosa Villada que se iniciou entre quatro paredes. “Meu pai e minha mãe sempre souberam o que eu fazia nesse confinamento: escrevia e me vestia de mulher. Isso os expulsou do meu mundo e me salvou do seu ódio: meu romance comigo mesma, a minha mulher proibida”. Durante as horas que permanece trancada em seu quarto, Villada usa a palavra como feitiço, diz que seu “ato oficial de travestismo foi escrever, antes de sair na rua vestida de mulher”. Para Orlandi (2001), o corpo é indissociável da linguagem, assim como a língua é da história. Logo, tanto o corpo como os escritos dessa autora funcionam como “lugar material em que acontece a significação, lugar de inscrição” (Orlandi, 2001, p. 205). Na formulação de si, ela investe o seu corpo no corpo das palavras. Ora, em um mundo onde várias sociedades repelem e marginalizam

comunidades trans, é ainda mais simbólico que, nesse caso, o rito da escrita seja o rito de iniciação travesti. Escrevendo Villada se traveste: subjetiva-se enquanto mulher.

Nesse mesmo texto, há trechos em que a autora nos conta sobre a vergonha de quando começou a se travestir. Vergonha de sua aparência e de seu intelecto: vergonha de suas dificuldades em se expressar. Promovendo um deslocamento da literatura para a psicanálise, a vergonha tem origem narcísica. Em *Vergonha: sofrimento e dignidade*, Marina Bilenky afirma que esse afeto é constitutivo do ser humano e está no centro do processo de construção da subjetividade. “A vergonha aparece quando o ato transgressivo é exposto ao olhar do outro; é um sentimento da ordem do público” (Bilenky, 2014, p. 136). Não só a vergonha como também a culpa são sintomas das mulheres de nosso tempo. Se sob o caráter severo e conservador do catolicismo constrói-se o imaginário de que a transexualidade, por exemplo, é pecado, podemos intuir que boa parte das práticas que orbitam no espaço privado do quarto ganham matizes de vulgaridade e subversão, sobretudo aquelas relacionadas ao gozo indomável das mulheres: gesto da mão em exploração do próprio corpo, gesto da mão em escrita...

Por isso é comum que a escrita de si seja vista como um ato vergonhoso, condenável, cuja prática tem “conotações ‘masturbatórias’” (Sibilia, 2016, p. 100). Em *O riso da medusa* (2022), Hélène Cixous demonstra a correspondência entre escrever e masturbar-se, direitos e prazeres culpados à mulher na sociedade patriarcal:

Você chegou a escrever um pouco, mas escondido. E não era bom, porque era escondido, e você se punia por escrever, você não ia até o fim; ou porque, escrevendo, irresistivelmente, assim como nos masturbávamos escondido, não era para ir além, mas apenas para atenuar um pouco a tensão, somente o necessário para que o excesso parasse de nos atormentar. E, então, assim que gozamos, nos apressamos em nos culpar – para que nos perdoem -, ou em esquecer, em enterrar, até a próxima vez. (Cixous, 2022, p. 44)

Pioneira nos estudos de gênero na Europa, Cixous (2022) evoca a urgência de que as mulheres afirmem sua presença no texto: “é preciso que a mulher se escreva”. É preciso que a mulher escreva a mulher porque, segundo a autora, é assim que se toma a palavra ao mesmo tempo em que ela retorna ao corpo que é seu. Quanto mais uma mulher escreve, mais ganha corpo: há uma aproximação entre a escrita de si e o gesto de investigar os próprios desejos, ou mesmo de interpretá-los. Textualização.

Se muitas mulheres experimentam um prazer, um deleite, um gozo durante o ato da escrita de si, para elas ter pudor do próprio texto é o mesmo que ter pudor do próprio corpo. Jane Austen, apesar de romancista, compartilhava do medo de ser flagrada escrevendo. Fechava os cadernos tal qual uma mulher cobre o corpo, por impulso, no momento em que alguém a

surpreende nua. Ela “agradecia quando uma dobradiça rangia, o que lhe permitia esconder seu manuscrito antes que qualquer pessoa entrasse” (*apud* Woolf, 2014, p. 99). Sobre ela paira um receio em ser vista escrevendo, um constante medo diante do risco de ser descoberta. Lejeune, no artigo *Diários de Garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário* (2011) cita o exemplo de Lucile Le Verrier, que “havia escrito um diário como tarefa e chegara a odiá-lo” (Lejeune, 2011, p. 108). Aos 13 anos decide voltar a escrever, mas com uma condição:

Se eu tiver um diário, será apenas para mim mesma; assim posso escrever exatamente o que penso: nem mamãe sabe que estou escrevendo um diário; senão ela quereria lê-lo, e então ele seria um exercício de estilo, não mais meu confidente. Não, ninguém vai ler meu diário; eu escrevo somente porque desejo relê-lo mais tarde, e não desejo intrusos entre nós (Verrier *apud* Lejeune, 2011, p. 108).

Dessa forma, quando um diário íntimo é invadido por “intrusos” em uma leitura não autorizada, a sensação é a de violação. O diário “não tolera a presença do outro. Fica escondido em uma gaveta e sua leitura ilícita é tida como uma violação (Perrot, 2011, p. 90-91). Nesse sentido, Perrot salienta a inconveniência do quarto compartilhado da união conjugal, afirmando que a maioria das mulheres abandona seus diários após o casamento.

Na atualidade, são várias as produções audiovisuais norte-americanas em que a personagem adolescente vive o pesadelo de ter seu diário descoberto ao esquecê-lo na escola, por exemplo. Ser lido pode ser uma vaidade, mas no caso dos diários é estar sujeito à vulnerabilidade. É estar de corpo e caderno abertos. Se a leitura não for consensual, o trauma é tamanho que pode interditar durante anos, às vezes para sempre, toda e qualquer possibilidade de escrita pessoal. “Muitas de nós carregam a ferida que é ter sido lida ainda sangrando, fresca, que é ter sido invadida no meio das páginas, por curiosidade ou despeito” (Smanioto, 2024). Portanto, para ler um diário é quase preciso pedir licença. É como adentrar um dos territórios mais íntimos do sujeito. Sondar as páginas de um desses manuscritos é o mesmo que tatear um corpo, um *corpus*.

## 2.5 Diário-morte e a escrita como ritual simbólico de encerramento

*A morte é um espaço onde as palavras não chegam.*  
**Rainer Maria Rilke**

Por fim: o fim da escrita de si. No último tópico deste capítulo, convém questionar: como se finaliza um diário? Há diferentes rituais de encerramento para decretar o óbito de uma escrita de si. Nesse gesto encoberto e pouco discutido, cada um faz à maneira que lhe resta ou que mais lhe convém. Para delimitar e dar sentido à discussão desse tema, consideramos os dois seguintes contextos: quando há o fim de um diário na vida do sujeito, e o fim da vida do sujeito, ou seja, a morte significada na escrita de um diário.

### 2.5.1 O fim do diário na vida

O sujeito que escreve deve decidir, a cada dia, se mantém ou abandona o diário. São poucos os que desenvolvem uma cerimônia de despedida e registram um “adeus”, uma palavra final rumo ao silêncio que restará após a última entrada. Em sua maioria, a escrita cessa sem deixar rastros. Abandono gradual da criação.

Sua função deixa de ser apenas enfrentar a ameaça da morte: ele passa a participar dos fluxos de investimento e de desinvestimento, se submete a interrupções e retomadas... Às vezes, sentimos nosso diário se apagar, se desfazer, se dissolver, continuamos a mantê-lo, mas com menos convicção (Lejeune, p. 321, 2014).

O sujeito escreve a última entrada sem saber que aquela seria a última e ingressa em uma vida sem a necessidade da palavra escrita, do registro. Aconteceu com Carolina Maria de Jesus, que apesar de retomá-la inúmeras vezes, em diversos cadernos ao longo da vida, no seu *Quarto de Despejo*, terminou assim:

**| 53 | 1 DE JANEIRO DE 1960**

Levantei as 5 horas e fui carregar água (Jesus, 2001, p. 167).

Mas há quem seja drástico na decisão de não mais escrever. Além de abandonar a página, escolhe matar o próprio texto por meio do gesto de rasgar, queimar ou jogar o diário no lixo.

De qualquer forma, a estrutura desse objeto simbólico não prevê um começo, um meio e um fim. Nesse horizonte impronunciável da morte simbólica da narrativa íntima,

entretanto, o fim está dado. Do mesmo modo que nos colocamos na vida evitando despertar a consciência sobre a finitude humana, nos colocamos no diário sem nos lembrar de que a escrita terá um fim. Mas assim como a morte, ou em consonância com ela, o ponto final é garantido: um diário “é sempre lido com conhecimento de seu fim” (Lejeune, 2014, p.330).

Para alguns, a morte do escrever seria a sua própria morte. Não escrever seria o mesmo que não viver. “Escrevo para não matar e para não morrer”, confessa Eliane Brum, revelando que a escrita a mantém viva. Escrever, para ela, é escapar da morte. Já Ana Miranda, romancista e atriz, disse certa vez em uma entrevista: “eu escrevo dentro de mim mesma e nessas viagens imaginativas eu tenho que lutar para não ir viver a vida”. Interessante pensar nessa escrita como uma entidade que monta em seus ombros e a faz cavalgar, cavalgar, escrever, escrever, escrever sem parar, sem sair do lugar, sem olhar para outra paisagem que não a página. Uma escrita selvagem, independente, que atrai o corpo ao papel em direção contrária à vida: você ao centro, braços abertos em crucifixo, sucumbindo. A escrita puxando de um lado e a vida puxando de outro, como em um cabo de guerra, separados por uma corda, por um traço, antônimos.

Há um pressuposto de que o sujeito que muito escreve é aquele que não vive, que abdica da vida para poder escrever. Uma ideia de que a vida, aquela que se celebra, está lá fora. E a escrita, estando no “dentro”, seria o oposto de viver: uma apatia, um torpor, um marasmo. Dizem: “saia desse quarto, vá viver!”.

De fato, é comum que se enfrente um dilema: a escrita e a vida parecem competir. Tal como para Miranda, a impressão é a de uma luta contra a tentativa de fuga: fugir para viver a vida ou para encontrar o caderno? Como um ter de escolher entre o escrever e todo o resto. E se escolher um lado significasse ter de fazer um milhão de renúncias quanto ao outro.

Mas não é assim que funciona. No melhor dos mundos, a vida e o texto se complementam, se retroalimentam, se intercalam, como em uma dança, dois passos para lá, dois para cá. Assim, ou ambos morrem: “um diário pode ser insuportável se não estivermos dispostas a viver a nossa própria vida” (Smanioto, 2024).

Observando por essa perspectiva, o fim do diário pode se dar à medida que a vida começa a falar mais alto. E isso não necessariamente configura descaso, negligência ou uma relação negativa com o caderno... Às vezes, aconselha Lejeune (2014, p. 347), é preciso “deixar de olhar para si mesmo, esquecer-se, lançar-se no mundo e no futuro”. O diário pode também ser guardado apenas por algum período, em razão de outras responsabilidades, prioridades. Ou quando outras escritas tomam todo o seu tempo e devoção, como se a libido criativa escoasse

para outro lugar que não o diário. Não se escreve nele porque já se está escrevendo demais em outros cantos, em outros trabalhos, em outras oportunidades de se expressar.

São infinitos os motivos. O “fim” do diário pode também advir simplesmente porque um determinado problema do qual queríamos nos salvar por meio da palavra escrita foi enfim resolvido. Abandona-se um caderno do mesmo modo que se abandona um analista. Ou mesmo deixa-se o caderno de lado porque as faltas começam a ser elaboradas em sessões de terapia, com um profissional. Além disso, se o papel pode funcionar como um amigo, como visto anteriormente, a escrita pode descontinuar quando encontramos um amigo verdadeiro, de carne e osso, com quem podemos estabelecer trocas, falar ou a quem podemos escrever. Já os diários mantidos em momentos de crise, como os tantos públicos e privados, que brotaram durante a última pandemia da Covid-19<sup>20</sup>, por exemplo, estão vislumbrando seu próprio fim. “Buscamos uma maneira de sair da crise e, conseqüentemente, do próprio diário” (Lejeune, 2014, p. 320). Ou, ainda, a morte da escrita pode se consumir com um desamor. Declara-se o seu fim porque houve o rompimento com um destinatário virtual, nem sempre consciente, cuja ausência rouba todo o sentido da escrita. O que seria do diário de Frida sem a presença avassaladora de Diego? O diário é, de certa forma, sobre ele e para ele, mas que, certamente, desnuda um sujeito da escrita.

Aliás, a chegada de um novo amor também pode ser arrebatadora para a escrita. É o exemplo canônico, que já comentamos, do diário que se interrompe no limiar de um namoro, de um casamento. Deixa de escrever sobre si porque se está ocupado demais amando, idealizando, escrevendo sobre o outro, com o outro, para o outro, em declarações, conversas, cartas. Além do fato de a presença de um outro deflagrar uma certa ameaça porque “no fundo a gente sabe que está criando provas contra a gente mesma, quando escreve” (Smanioto, 2024). Esse imaginário da chegada de um outro que seria fatal à escrita é bastante presente nos escritos de Carolina. Vejamos, por exemplo, o que acontece no recorte seguinte:

---

<sup>20</sup> Sendo eles, por exemplo: *Diário coletivo da pandemia - Colagem de vozes de crianças e adolescentes do mundo*, organização de Silvia López. Disponível em: <<https://lojadojoca.lojavirtualnuvem.com.br/produtos/diario-coletivo-da-pandemia-colagem-de-vozes-de-criancas-e-adolescentes-do-mundo>> Acesso em 9 jan. 2024 / *100 dias de Covid-19 no Brasil: diário de uma pandemia* (obra coletiva). Disponível em: <<https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/8870>> Acesso em 9 jan. 2024 / *Diário da Pandemia*, de Henrique Fernandes. Disponível em: <<https://www.editorapenalux.com.br/loja/diario-da-pandemia>> Acesso em 9 jan. 2024 / *Diário da Pandemia: Isolamento, Medo e Esperança* (obra coletiva). Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?14/03/2023/livro--diario-da-pandemia--isolamento--medo-e-esperanca--e-lancado-na-alesp>> Acesso em 9 jan. 2024 / *Respira - Diários da pandemia*, de Amanda Foschini. Disponível em: <<https://mariscoedicoes.com/products/livro-respira-diarios-da-pandemia>> Acesso em 9 jan. 2024.

**| 54 | 2 DE JUNHO DE 1958**

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal (Jesus, 2001, p. 44).

Primeiramente, em “uma mulher que não pode passar sem ler” há uma elipse com o verbo transitivo “passar”, com a supressão do objeto direto. O que poderia significar, no sentido de “atravessar as horas”:

- P1.** Um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar *o dia* sem ler.
- P2.** Um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar *a noite* sem ler.
- P3.** Um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar *a vida* sem ler.

Os verbos “levantar” e “deitar” (em “e que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro”) remetem às expressões implícitas: levantar da cama, deitar na cama. Para Carolina, o fato de levantar da cama para escrever e deitar na cama com o lápis e o papel embaixo do travesseiro revela uma suspeita - pré-construído - de que atitudes como essas seriam negativas para o casamento. Numa visão discursiva, isso remete ao pressuposto de que, no interior do discurso machista e conservador, a mulher que se recusa a “ir para cama”, esse lugar reservado não para escrever mas para ter relações sexuais, ofende o marido. Portanto, no imaginário, o homem “não há de gostar” que, em detrimento do apenas “não gosta” diz respeito a uma suposição, uma probabilidade, um vaticínio sobre uma situação futura que pode ou não acontecer. Ou seja, a leitura e a escrita que invadem a cama, esse lugar de encontro noturno com o homem, supostamente atrapalham o sexo, ou o sono do marido, ou poderia impedir que a mulher ficasse à sua disposição.

Além disso, a partir da partícula “só” do recorte que se segue, podemos mobilizar as seguintes paráfrases:

**| 55 |** Por isso é que eu prefiro viver **só** para o meu ideal.

- P4.** Por isso é que eu prefiro viver *sozinha* para o meu ideal.
- P5.** Por isso é que eu prefiro viver *somente* para o meu ideal.

Na P4, o ideal (ler e escrever) só é possível em um cenário em que ela esteja sozinha, solteira, fora de um casamento. Aqui, então, ela prefere viver sozinha porque casada não vive a sua rotina ideal de leitura e escrita. Solteira, Carolina pode existir no superlativo: realizada com a sua arte, com a sua escrita. O casamento roubaria dela a solidão tão necessária para tanto.

Enquanto na P5 ela viveria para, em função de seu ideal: ler e escrever. Ou seja, prefere viver somente em função do seu ideal e não abrir mão de suas responsabilidades, a leitura e a escrita, para se dedicar às exigências de um casamento. O casamento, em seu imaginário, exige funções as quais ela se recusa a arcar por querer se dedicar somente à sua vocação de escritora.

Percebe-se que tanto um cenário como o outro a afastam de seu ideal: a leitura e a escrita. Margaret Atwood, em *Negociando com os mortos*, aborda essa renúncia ainda mais acentuada entre o fim do século XIX e início do século XX:

Mulheres comuns deveriam casar, mas não as mulheres artistas. Um homem artista poderia ter, além da arte, mulher e filhos, em segundo plano, desde que não ficasse no seu caminho [...]. Mas, para as mulheres, tais coisas eram consideradas o caminho. Então a mulher artista deve renunciar totalmente a esse caminho, a fim de abrir caminho para outro – o caminho da Arte (Atwood, 2004, p. 116).

Para a autora, há uma ideia de sacrifício<sup>21</sup> implícita: cabe à mulher uma escolha radical e impreterível entre 1. o amor e o casamento, e 2. a Arte, essa “possessão demoníaca”. No fim da década de 1950, conforme mencionado por Atwood (2004, p. 117) que também coincide com a data dos registros de *Quarto de Despejo*, “não era possível ser esposa, mãe e também artista, porque cada uma dessas coisas exigia total dedicação”. É essa a conjuntura histórica refletida nas afirmações de Carolina, que entre a morte do seu “ideal” e o nascimento de um casamento, Carolina recusa o amor e escolhe manter viva a escrita.

### 2.5.2 O fim da vida no diário

Entendemos o diário como um ritual de tessitura simbólica da morte, já que nessa escrita de si, a escrita íntima, o diarista tece uma relação visceral com a finitude do corpo. Com

---

<sup>21</sup> Ao retomar o texto *O que um autor?*, de Michel Foucault (2009), Ribeiro (2020) menciona as duas regras a partir das quais a escrita moderna se debate: “a libertação atual da escrita em relação à dita expressão da subjetividade e o parentesco da escrita com a morte. Na primeira, a escrita já não se obriga a nenhuma forma de interioridade, mas se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (Ribeiro, 2020, p. 57). Enquanto que na segunda regra, Foucault aponta para uma metamorfose dessa escrita que “está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida [...]. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor”. (Foucault, 2009, p. 269 *apud* Ribeiro, 2020, p. 57).

a análise de discurso, procuramos suscitar os efeitos de sentido da elaboração dessa morte simbólica para o sujeito que escreve. Nos interessa saber: como o diarista elabora e inscreve a morte de seu corpo empírico, biológico, orgânico no corpo discursivo do diário?

Maria Cristina Leandro Ferreira, no texto *O corpo enquanto objeto discursivo*, examina a arquitetura do corpo para compreendê-lo a partir do lugar de observação e inscrição do sujeito. Tomando-o como um “objeto discursivo, organizado como estrutura, atravessada de falhas e submetida à irrupção da falta” (Ferreira, 2013, p. 106), a autora analisa sua dimensão a partir da psicanálise, sendo ele um efeito da linguagem, e a partir da análise de discurso, onde o “corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas condições de produção, sua historicidade e a cultura que o constitui” (Ferreira, 2013, p. 105). No trabalho de análise, Ferreira destaca o olhar como paradigma fundamental para mostrar a opacidade desse corpo discursivo pelo qual se permite falar e ocultar.

Para Smanioto (2024), “o desafio do diário é que para se ver é preciso se mostrar”. Desafio esse que Kahlo tira de letra. Ou na letra. Seu corpo físico, no corpo simbólico do diário ou das telas, trata-se de um “corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível, e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível” (Ferreira, 2013, p. 105). O corpo de Frida é um canal de significação. Em seu diário — e no mundo — muito “se fala do corpo, no corpo, com o corpo, pelo corpo” (*idem*, p. 100).

Vinhas (2014, p. 110), por sua vez, demarca que “o corpo não só pode ser compreendido como materialidade discursiva, mas, também, como a própria subjetividade”. É baseada nessa premissa que a autora complementa o dispositivo teórico-analítico da AD ao propor a noção de *corpolingüagem discursivo*, que busca articular linguagem, história e *corpo* — que, em seus termos, constitui a subjetividade e é constituído por ela, individualmente enquanto sintoma e socialmente enquanto desejo — posto que é dessa relação que emerge o sujeito e o sentido. Dessa maneira, a partir da reflexão de Orlandi baseada em Pêcheux, a autora mobiliza um deslocamento no tripé constitutivo do discurso:

*Atravessado pela linguagem, pelo **corpo** e pela história, sob o modo do imaginário, o sujeito só tem acesso a parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e sujeito à. Ele é sujeito à língua, ao **corpo** e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetados por eles. Ele é assim determinado, pois se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua, ao **corpo** e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos* (Vinhas, 2014, p. 236, itálico da autora, negrito nosso).

Como visto, a autora sugere que nessa equação seja considerado o corpo “a partir do seu papel essencial na concepção de subjetividade da teoria psicanalítica lacaniana, e, sendo

assim considerado, não pode deixar de estar presente na Análise do Discurso” (Vinhas, 2014, p. 236). Corpo, linguagem e história, cristalizados na noção de corporeidade discursiva, “materializam o discurso e constituem o sujeito, atuando no processo de constituição dos sentidos e dos sujeitos. São esses três elementos que levam à compreensão da relação entre inconsciente e ideologia” (Vinhas, 2014, p. 236-237).

Imersa na dualidade da vida e da morte, é pela significação de seu corpo que Frida compõe o seu epitáfio. Carlos Fuentes, renomado escritor mexicano, abordou Kahlo em várias ocasiões, expressando admiração por sua arte e por sua influência na cultura latina. Segundo ele, o diário, redigido nos dez anos que precederam a morte da pintora, representa um documento de seu declínio físico. Ou, talvez seja um documento de sua “desintegração”, tal como a própria Frida inscreveu em uma das entradas:



Recorte | 56 |: Eu sou a DESINTEGRAÇÃO (Kahlo, 2017, p. 59).

A composição artística ocupa duas páginas. À esquerda: a predominância de elementos de um corpo colorido em verde, vermelho, amarelo, laranja... Ao centro, uma silhueta divide os desenhos; há também marcas de um rosto metamórfico, meio mulher meio

animal, com lábios e chifres. À direita, página que mais chama a atenção para esta análise, mostra a tal “desintegração”. Ao fundo: um azul, uma faixa celestial dando profundidade e compondo um pano de fundo. No centro: Frida Kahlo, certamente. O “eu” logo acima do desenho, em harmonia com traços característicos de sua personalidade (cabelos presos no alto da cabeça, saias avantajadas, sobranceiras unidas) direcionam para a afirmação de que ela desenhou a si própria. “Desintegração” vem em caixa alta, ou letras “de fôrma”, destoando do restante da frase, em cursiva. As reticências podem aqui também funcionar como dois pontos. A frase complementa, dá suporte, uma legenda para o desenho de seu corpo que vem logo abaixo.

Ao citar o mapeamento do mal-estar do sujeito contemporâneo produzido por Birman (2007, p. 27), Ferreira situa no corpo o lugar de maior “vulnerabilidade, o registro onde o sujeito se sente mais ameaçado na sua integridade” (*apud* 2013, p. 102). Analisando a partir dessa concepção, o desenho ganha uma dimensão significativa ainda maior.

É no corpo que Frida sente a ameaça da morte e é através do corpo, em ruínas, que Frida narra o seu declínio. Sendo o corpo, para Frida, um lugar vulnerável desde a sua infância, ela encontra nele um meio para retratar sua desintegração, ou seja, sua morte. Considerando com Costa e Chiaretti (2017, p. 86) a pintura enquanto uma linguagem, um gesto, por meio do autorretrato Frida “remete a uma posição do sujeito no mundo face um saber sobre si mesmo, face ao modo como se significa”. Sendo assim, ela textualiza-se “na tela, no papel, a relação que ela estabelece com seu corpo” (Costa; Chiaretti, 2017, p. 85) e, conseqüentemente, com a sua morte. Na pintura acima, os traços são delineados por linhas quebradiças, sugerindo uma dissolução da forma física. O corpo está em pedaços, fragmentos. Cabeça, mão, pé, antebraço ainda no ar, em movimento, simulam uma fotografia de uma queda que termina com a morte: o arrebatamento, o romper das vísceras de um corpo morto que atravessa um pilar esverdeado.

Outro ponto a se considerar a respeito desse assunto, é quando a morte começa a avançar nas páginas do diário. Quando a integridade física começa a cessar e a saúde, a enfraquecer; a escrita inevitavelmente também se esvai. “A própria morte pode, enfim, escrever no diário. Ou pelo menos colaborar na escrita desviando a mão, cada vez menos segura, do diarista” (Lejeune, 2014, p. 325-326).

Para visualizarmos esse fantasma da morte que adentra o diário, olhemos para seus registros finais em comparação com os primeiros, colocamos as páginas lado a lado.



**Recorte | 57 |**: Diário de Frida Kahlo, página 110. **Recorte | 58 |**: *idem*, páginas 186 e 187.

A última escrita de Frida no diário é um desenho. Formulação. À direita, em | 58 |, temos uma arte quase abstrata. Linhas grosseiras feitas por uma mão aparentemente trêmula, sem firmeza. É uma pessoa com asas. Um desenho que beira a falta de destreza dos rabiscos da primeira infância. Ao fim da vida, Frida retorna para o terror infantil de sua arte. A título de comparação, colocamos à esquerda, em | 57 |, um desenho aleatório, encontrado no intermediário do caderno, que se parece com o último: temos uma pessoa e temos um par de asas. Aqui, apesar da despreensão que persiste, os contornos do corpo são mais firmes e os círculos ao seu redor, simétricos. Há também palavra escrita. Na tradução livre: *sonho sonho sonho vou morrer de sonho*.

Agora, vejamos a caligrafia e a formulação do último texto do diário, em comparação com o primeiro.

na, luna, sol, diamante, manos -  
 yema, sunito, rayo, gasa, mar.  
 verde pino, vidrio rosa, ojo.  
 mina, goma, lodo, madre, rey.  
 = amor amarillo, dedos, iutil  
 niño flor, deseo, ardid, resina.  
 sofrero, bismuto, santo, sopera.  
 gajo, año, estaño, otro potro.  
 puntilla, maquina, arroyo, soy.  
 m. fileno, quasa, cáncer, risa.  
 gorjeo - mirada - cuello, rina  
 pelo negro seda niña viento =  
 padre pira pirata saliva  
 sacate mordaza consumo vivaz  
 onda - rayo - tierra - rojo - soy.  
 Abril. dia 30.  
 Niño - cuajo, suyo, rey, radio negro -  
 álamo sino bisco - manos - hoy.  
 Olmo. Olmedo. violeta. canario  
 zumbido. pedrada - blancor del gris.  
 Camino - silueta - ternura  
 Corrido - gangrena - betarrea  
 Mirasol - siniestros arules - auido  
 Romeros - ambajes - basuras - ayer  
 Regajo - fumando - arzimo -  
 visiones - iuso - dormida - fajar.

Jarull - Giestes - Párras  
 y el Doctor Enrique Palomera.  
 Juanchito Palomera.  
 Gracias a las enfermeras  
 a los camareros e los  
 afamados y mozo del  
 Hospital de los Reyes.  
 Gracias al Dr. Pólo  
 a Narant al Dr. Pólo  
 Ya mi fuerza se  
 Voluntas?  
 Espero alegre la  
 la salud - y espero  
 no volver jamás =  
 FRIDA

Recorte | 59 |: Diário de Frida Kahlo, página 23. Recorte | 60 |: *idem*, página 180.

Em 1942, aos 35 anos, a delicadeza de sua caligrafia lembra a de uma jovem adolescente, debruçando-se na página. Curvilínea, irretocável, inclinando-se levemente para a direita. O texto preenche o fundo branco com um espaçamento preciso: parece até justificado. Há um capricho em demarcar corretamente cada sinal de pontuação, cada palavra tem a sua respectiva acentuação.

A cadência segura e circular das letras que inauguram as páginas virgens do diário, porém, aos poucos esmorecem ao abraço do tempo e ao peso da dor. A caligrafia balança, refletindo a fragilidade que aos poucos invade não apenas o significante, mas o próprio sentido do corpo que as dá forma. O sofrimento, em alguns momentos, se insinua nas páginas, quando fluidos dissolvem a tinta da escrita, borrando as linhas e mesclando-se aos traços. Há também a sobreposição, a escrita sobre escrita, escrita sobre desenho, desenho sobre desenho que resultam em um mosaico, quase um palimpsesto, em que múltiplas narrativas se entrelaçam e se sobrepõem. Ao considerar a imagem em sua discursividade, Costa (2018) trabalha o funcionamento de processos discursivos de sobreposição, denominados por ela de “imagens desorganizadoras”, enquanto flagrantes do real, que se dão a partir do modo de estar e formular sentidos. Nessa perspectiva, as imagens produzidas por Frida durante toda a extensão do diário

podem ser consideradas imagens desorganizadoras, pois nelas podemos observar o “processo de constituição de um discurso que se sobrepõe a outro. E o modo como essa sobreposição se dá constitui um gesto de resistência à medida que desorganiza o discurso sobreposto” (Costa, 2018, p. 49). É, pois, no entrelaçamento dessa trama, na desorganização de imagens que se dá pela sobreposição de palavra e pintura que situaremos nossas lentes, investigando, perscrutando o sujeito que se deixa mostrar e ocultar pelo corpo e no corpo do diário.

O traçado, outrora firme, fica trêmulo e irregular à medida que Frida inscreve o seu amadurecimento e, sobretudo, seu adoecimento nas páginas. Na última entrada escrita, não há tanto esmero. A simetria já não mais importa: letras grandes e pequenas se intercalam, a linha tende a subir e não permanecer reta. O que vemos, por meio das palavras, é o espelho de um corpo cansado, com dor. O texto parece ter sido escrito sobre uma cama em movimento. Está maior, mais amplo, corpulento. As letras miúdas dão lugar ao garrancho, exagerado. Ao fim, a assinatura. O “Frida” sucumbe entre o seu passado e presente: no ponto final de sua palavra escrita, quem parece tomar a caneta, mais uma vez, é a sua criança. A última palavra, a palavra antes da morte, a palavra escrita pela morte é o seu nome. Ela mesma. Cravada em um contexto de dor, com a aparência de ternura. Ela diz, no próximo recorte:

| 61 | Obrigada aos médicos / Farill - Glusker - Párres / e ao Doutor Enrique Palomera / Sanche Palomera / Obrigada às enfermeiras / aos padioleiros / aos esforçados atendentes / do Hospital Inglês / Obrigado ao Dr. Vargas / e Navarro ao Dr. Polo / e à minha força / de vontade. / **Espero alegremente / a saída - e espero / nunca mais voltar** - / FRIDA (2017, p. 180, grifos nossos)

Há especulações de que essa passagem tenha sido uma carta de despedida com um forte apelo suicida. No entanto, pode-se inferir que Frida escreveu esse texto no hospital, já que nos dias anteriores, mencionou no recorte:

| 62 | Ontem sete de maio / de 1953 caí / no piso de pedras / e uma agulha entrou em / minha nádega (magra como de / cão). / Imediatamente uma ambulância / me trouxe para o hospital. / [...] nos próximos dias vão retirá-la / com um ímã. / (Frida, p. 177)

Ou seja, mediante à expressão “me trouxe para o hospital” podemos supor que a pintora ainda estivesse lá, já que não escreveu, por exemplo, “me levaram para o hospital”. Além disso, o tratamento médico ainda não teria acabado, já que “vão retirá-la” remete a uma ação futura dos profissionais de saúde do hospital em que Frida provavelmente ainda está internada, quando escreve, já que o procedimento não poderia ter sido feito em outro lugar que não lá. Logo nas entradas seguintes, no recorte | 61 |, mais precisamente, Frida agradece aos

mesmos médicos, enfermeiros, atendentes. Tudo isso nos leva a inferir que a frase destacada, a qual muitos interpretam como ideia suicida, na verdade se refere à situação específica de sofrimento, aflição e martírio atrelada ao ambiente hospitalar em que Frida se encontra. O desdobramento mais coerente seria, portanto:

**Espero alegremente a saída [*do hospital*] - e espero nunca mais voltar [*ao hospital*].**

Todavia, considerando a abertura do simbólico, não há como impedir a interpretação: “espero nunca mais voltar [*à vida*]”. O que acontece, em seguida, é obra do acaso, fatalidade? Coincidência. A materialidade dos escritos do diário nos revelam que o fato de Frida nunca mais ter voltado — para escrever no diário — é também uma inverdade: porque sim, ela volta. Volta não mais para registrar o sofrimento da carne por meio da palavra escrita, mas para desenhar, para inscrever seu corpo, para se assujeitar em imagens que falam por ela, significam ao significá-la. No fim da vida, por volta dos seus 47 anos, Frida colore mais sete páginas (que sucedem após o recorte | 62 |) antes de, enfim, falecer ao dia 13 de julho de 1954.

É pertinente ressaltar, enfim, que a morte do sujeito, embora impeça a continuidade da escrita, não aniquila o diário enquanto objeto discursivo que, a depender das intervenções trabalhadas na materialidade da formulação, não cessam de produzir sentidos. Por isso, escrever é também um modo do diarista se proteger diante de seu desaparecimento, do esquecimento de si, já que a finitude do texto, por vezes, se sobrepõe à finitude do corpo. Enquanto seu texto estiver vivo, ele também estará. O diário, essa escrita que “pressupõe a intenção de escrever pelo menos mais uma entrada que, por sua vez, convocará a seguinte, e assim sucessivamente, sem fim”, é um objeto de resistência contra a morte. A morte simbólica, de si e de seu texto (Lejeune, 2014, p. 312).

Após seu falecimento, o diário de Frida ficou resguardado dentro de um baú na casa onde a artista nasceu, em Coyoacán, na Cidade do México. Somente após um período superior a quatro décadas é que o diário ressuscitou. Apesar da produção desenfreada de cópias, o original permanece na mesma morada, como um relicário, onde se localiza hoje o Museu Frida Kahlo.

### CAPÍTULO 3

## UM SILÊNCIO TODO SEU:<sup>22</sup>

### nos escritos de Carolina Maria de Jesus e Frida Kahlo

*Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra.*  
**Clarice Lispector**

Em um diário, há mais silêncios do que linguagem. Está aí a seara onde recai o grande interesse deste trabalho: a escrita de si enquanto observatório do silêncio *fundante*: a iminência do sentido. Eis a sua definição:

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante” (Orlandi, 2007, p. 14).

Essa noção, a de silêncio como base de toda significação, é aqui empregada a partir da elaboração teórica proposta por Eni Orlandi. Toda a sua obra, *As formas do silêncio*, aliás, funciona como o principal mapa epistemológico que conduz os movimentos de análise deste trabalho.

No capítulo anterior, mobilizamos diferentes metáforas a fim de traçar modos de constituição do sujeito em face de sua escrita e definir as principais condições de produção da escrita de um diário, sobretudo o das mulheres. O cuidado que teremos neste terceiro capítulo, por sua vez, recai sobre essa afirmação de que toda escrita de si convém a um silêncio fundante.

Apesar de reservar este capítulo para observar o silêncio, ele está entremeado em toda a pesquisa. Porque esta pesquisa é sobre a escrita, e escrever é ser abraçado pelo silêncio: é fazer silêncio, é mimeografar o silêncio, é sair do silêncio. É por e/ou manter em silêncio certos sentidos e abrir passagem para que outros sentidos se inscrevam na língua.

Na perspectiva teórica da Análise de Discurso, o silêncio não é o nada ou o vazio, não é a falta ou mero complemento da linguagem. “O silêncio não se reduz à ausência de palavras. As palavras são cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio. Não se pode excluí-lo das palavras assim como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização” (Orlandi, 2007, p. 67). O silêncio é o real do discurso (o impossível de se dizer), que estamos aqui abordando como base do funcionamento de toda linguagem. Por meio das

---

<sup>22</sup> O título deste capítulo faz alusão, por meio de uma paráfrase, ao título da obra de Virginia Woolf, *Um teto todo seu*. E ao título do capítulo *Um diário todo seu*, presente na obra *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, de Philippe Lejeune.

diversas noções que mobiliza, esse silêncio — fundante da linguagem — é que possibilita o fluir dos sentidos e o trabalho da ideologia, matriz desse movimento periférico expresso na materialidade linguística. Ou seja, no princípio não era o verbo.

No princípio, era o silêncio.

Porque “todo sentido posto em palavra já se dispôs antes em silêncio” (Orlandi, 2007, p. 154). Orlandi (*idem*) propõe pensar no silêncio, o *fundante*, como iminência dos sentidos: o movimento sutil que permite à linguagem desabrochar seus processos de significação. Ele provoca o desdobrar-se do sentido em sentido. De acordo com a autora, o silêncio é o contínuo que coloca a palavra em curso.

Se consideramos, portanto, o silêncio não como ausência, mas como iminência dos sentidos, aqui nós propomos pensar *o diário como iminência do silêncio*. No diário, o(s) sentido(s) desdobra(m)-se do silêncio em silêncio.

Já apontamos que o gesto de escrever é uma das formas de estar em silêncio e, por conseguinte, de estar no sentido. No silêncio da escrita, reverbera-se o silêncio dos “outros” sentidos no sujeito e no objeto diário. Isso se dá em razão do afastamento necessário para a constituição da subjetividade:

O sujeito tem uma relação necessária com o silêncio, pois no espaço de tensão constitutiva da subjetividade há uma solidão do sujeito em face dos sentidos, em que o outro é mantido à distância (no limite do dialogismo) e em que o corpo a corpo com o sentido se faz no silêncio (Orlandi, 2007, p. 81-82).

A palavra da escrita é “tecida de um silêncio que significa em seu fundamento” (Orlandi, 2007, p. 164). Se “toda palavra”, Orlandi continua, “é capaz de poesia; todo sentido é capaz de silêncio” (2007, p. 166). Está aí a beleza da teoria traçada por Orlandi e está aí o cerne deste trabalho, que tem como propósito desvencilhar as teias de palavras que se sobrepõem ao silêncio fundante de toda escrita, de todo diário íntimo. Se a contribuição da análise de discurso aparece como um modo de observação em que se propõe fazer cair o véu da transparência, de antemão podemos adiantar que por trás desse véu o que há são silêncios. Por meio das análises, objetivamos descortinar tudo aquilo que o excesso de linguagem esconde.

Mas, como? Como flagrar algo que não fala, mas inelutavelmente significa? Como sustentar uma análise e seu procedimento analítico perante um elemento com tamanha complexidade significativa?

A boa notícia, assegura Orlandi, é que todo dizer precisa do silêncio. Condição primeira da significação, o silêncio precede a entrada na linguagem e a constitui. Por sua vez, a linguagem corta, organiza, abre brechas nesse sentido já existente. Se o silêncio é dispersão, a fala é a categorização desse dispersar dos sentidos. Ela supõe a “transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. Matéria e formas” (Orlandi, 2007, p. 33). Nos termos de Orlandi, a linguagem, portanto, possui segmentos visíveis que tornam a significação calculável, enquanto o silêncio não está disponível à visibilidade, no texto. Ele não deixa marcas, mas pistas. As pistas que possuem uma relação intrínseca com o silêncio apontadas por ela, são, por exemplo: a elipse, o equívoco, o não dito, a reticência, o implícito, a preterição... A seu modo, ele sempre está lá. Disponível à observação, à análise. “Quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (Orlandi, 2007, p. 47).

Abundante o silêncio rege a significação, nos diários, em todo lugar. Para alcançá-lo, Orlandi recomenda observá-lo *indiretamente*, em sua materialidade significante. Isso quer dizer não tentar interpretá-lo, mas compreendê-lo. E compreender o silêncio, indireta e discursivamente, não significa traduzi-lo em palavras, ou dizendo de outra maneira, “atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer”, mas sim “conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (Orlandi, 2007, p. 50). Em suma, é fundamental considerar a historicidade e os processos de construção dos efeitos de sentidos presentes nos conjuntos textuais em que ele se produz.

Antes de adentrarmos o *corpus* e direcionarmos o movimento de análise, convém elaborar com mais profundidade as justificativas dessa afirmação de que toda escrita de si opera em função de um silêncio fundante.

No diário, o silêncio está.

Imaculado, fugaz, intraduzível: o condutor dos sentidos. Está no cadeado que configura um segredo e está no encadeamento das frases, palavras, letras. Está no entre-espço de cada letra e está nas palavras escritas para não se escrever outras. O silêncio está na escolha das palavras e na não-escolha também. Está nos sentidos que, mesmo estancados, escapam e encontram sua correnteza. O silêncio coreografa o movimento dos sentidos no ritual da escrita de si.

Nos escritos, lá está ele: ora tímido, recuado, ora expansivo, invadindo as páginas seguintes. Está nas lacunas pouco perceptíveis entre uma entrada e outra, entre um dia e outro, entre uma fase e outra de quem abandona o caderno e depois o retoma como se nada tivesse

acontecido. Pula-se uma linha ou um espaço como quem salta no tempo. Como quem ao escolher ficar em silêncio, pudesse sair do sentido. Jamais sai: o diário, condenado à significação, continua a ecoar sentidos, continua a significar. Porque tanto o sujeito como os discursos e seus sentidos não são encerrados. Eles são sempre (re)construídos no movimento constante do simbólico e da história. Quantos sentidos são observáveis no hiato de silêncio entre um debruçar na escrita e outro?

Entre infinitas possibilidades de metáforas para o silêncio fundante (Orlandi acerta ao comparar ao fôlego, ao mar, ao eco...), a página em branco certamente também é uma delas. Da pedra à tela do digital, um documento novo, virgem, pode despertar empolgação ou bloqueio. O silêncio está, sim, nesse imenso vazio que configura uma ou dezenas de páginas em branco no final de um caderno em descanso, mas ele impera principalmente nas páginas preenchidas. Até mesmo nas escritas até às bordas. O que há de silêncio em meio à tanta prolixidade?

Blanchot (2005), da perspectiva da literatura, aposta no argumento de que manter um diário é um modo de evitar, de sair, de fugir do silêncio. Escrever a cada dia “é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. [...] Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (Blanchot, 2005, p. 273). Escrever, continua ele, é tentar “dar forma e linguagem àquilo que, neles, não pode falar” (p. 275). No contraponto, da perspectiva discursiva, Orlandi (2007, p. 34) demonstra a ideia equivocada de que no atual contexto histórico-social, “um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta”. Entocar palavras na página ou na fala faz parte do “império verbal” de nosso tempo: para proteger-se da ameaça da significação, converte-se o silêncio em palavras.

Além disso, à medida que se começa a escrever, se começa a produzir implícitos. Os diários íntimos, em sua maioria, não iniciam com uma contextualização: não há um conjunto de informações prévias, introdutórias. Inicia-se no âmago da questão. Discursivamente, aqui cabe também elencar o efeito da “incompletude constitutiva de todo discurso”, descrita por Orlandi (2007). O diário reflete a relação do sujeito com o real e com a linguagem, que é um sistema falho, incompleto: definitivamente não há como abarcar todos os sentidos de um dia na brevidade de uma única entrada. Há uma ausência em jogo que aponta para o silêncio: todo dizer requer uma relação fundamental com um não dizer. Em nenhum discurso há literalidade. “O texto não se esgota em um espaço fechado” (Orlandi, 2007, p. 77), ele está sempre em

aberto, “o dizer não tem um começo verificável: o sentido está (sempre) em curso” (Orlandi, 1996, p. 11). Por isso Orlandi (1996, p. 14) explica que “o texto ‘original’ é uma ficção”, pois que também é e está em construção”. Essa incompletude pode ser compreendida como trabalho do silêncio. Aliás, pensar o silêncio é, justamente, “problematizar as noções de linearidade, literalidade, completude” (Orlandi, 2007, p. 46).

Além disso, é preciso considerar a premissa de que os sentidos estão para além do que se encontra explícito no texto, até porque para que as “palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido” (Orlandi, 2005, p. 34). Para Pêcheux (1997), há um lugar de constituição dos sentidos que precede o texto. São as chamadas formações discursivas: elas determinam o que “pode” e o que “deve” ser dito, a partir de uma posição, numa dada conjuntura.

Parafraseando Orlandi (2005), questionamos: por que buscamos inscrever, no diário, certos sentidos e não outros? Para a autora, somos determinados pela ideologia e o inconsciente, pela história e o acaso, pelo jogo da língua e o equívoco. Dito isso, em uma prática de leitura, que é discursiva, pautada por Orlandi (2005, p. 34), nos propomos a “construir escutas” do não-dito naquilo que é dito, levando em consideração tanto o que o texto do diário diz quanto o que ele não diz, ou seja, o que está implícito<sup>23</sup>, mas que está sendo significado, “como uma presença de uma ausência necessária [...] porque [...] só uma parte do dizível é acessível ao sujeito pois mesmo o que ele não diz (e que muitas vezes ele desconhece) significa em suas palavras” (Orlandi, 2005, p. 34).

Por último, mesmo não sendo o foco do nosso trabalho, que é o silêncio *fundante*, é preciso pincelar sobre o *constitutivo* (Orlandi, 2007) presente nos diários. Antes, cabe aqui diferenciá-los melhor a partir das pioneiras definições de Eni Orlandi (2007). O primeiro, fundante, diz respeito àquele que existe nas palavras e que produz as condições necessárias para que se possa significar, para que se possa escrever, para que o sentido faça sentido. Além de, também, indicar que é preciso não dizer aquilo para se dizer isso. O segundo, por sua vez, constitutivo, vai de encontro ao proibido frente a alguma conjuntura, ou seja, tudo aquilo que é censurado: a interdição do dizer. É o silenciamento, o “pôr em silêncio” que limita “o sujeito no percurso dos sentidos. Mas mostra ao mesmo tempo a força corrosiva do silêncio que faz significar em outros lugares que não ‘vinga’ em um lugar determinado. O sentido não para; ele muda de caminho” (Orlandi, 2007, p. 13). Retomaremos esse assunto mais algumas vezes,

---

<sup>23</sup> É importante considerar que Orlandi faz uma distinção entre implícito e silêncio, eles não são sinônimos: “nós distinguimos silêncio e implícito, sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras” (Orlandi, 2007, p. 66).

enquanto isso, porém, vale discorrer sobre o silêncio constitutivo da censura, que se apresenta como uma regularidade de todo diário.

Em um recorte de gênero, nos diários de mulheres, embora escrito em uma confidência secreta apenas para si, o fantasma da censura parece amaldiçoar seus cadernos: a todo momento faz pressão de modo a possuir o braço que tenta escrever. Desde os tempos remotos, é comum que “tudo o que diz respeito ao corpo, à sexualidade” permaneça fora do alcance do diário (Lejeune, 2011, p. 103). Ao citar o exemplo da garota Renée Berruel, que manteve um caderno sem interrupções entre os oito e dezessete anos sem mencionar as transformações da puberdade, Lejeune diz que prevalece uma linguagem misteriosa e acanhada. “Mesmo num diário escrito para si mesma” ele salienta, “as preferências, inclinações e afetos não podem ser expressões até que o amor tenha sido sancionado socialmente por um noivado. Antes disso, expressam-se através de alusões indiretas, afirmações generalizantes, explosões líricas vagas” (*idem*). Mas não só.

Isso vai de encontro ao que Orlandi diz sobre a censura ser, ao mesmo tempo, lugar de negação e exacerbação do movimento que institui identidade. “É um lugar privilegiado para ‘olhar’ a relação do sujeito com as formações discursivas” (Orlandi, 2007, p. 81). Com a autora, consideramos a censura enquanto noção discursiva, ou seja, em sua materialidade linguística e histórica. “É o traço do que é formulável, mas proibido, em certas condições” (Orlandi, 2007, p. 106). Por isso, é importante frisar que na perspectiva que adotamos com Orlandi, não há autocensura:

A censura não é um fato da consciência individual do sujeito mas um fato discursivo que se passa nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relações. Trata-se de um processo de identificação, e diz respeito às relações do sujeito com o dizível. Nessa perspectiva, não há autocensura. A censura sempre coloca um “outro” no jogo. Ela sempre se dá na relação do dizer e do não poder dizer, do dizer de “um” e do dizer do “outro”. É sempre em relação a um discurso outro — que, na censura, terá a função do limite — que um sujeito será ou não autorizado a dizer (Orlandi, 2007, p. 104).

Desse modo, a política do silêncio se faz presente mesmo nos escritos mais íntimos. Embora a escrita pareça ocupar uma configuração solitária, em que o sujeito coordena os próprios movimentos no texto, a natureza da censura não se instaura ali. Ele não tem controle, não é deus de seu texto, não é ele o responsável pela interdição do próprio dizer. Apesar de parecer, porque quando escrevemos fazemos escolhas que constroem camadas de silenciamento: escolhemos não arriscar, escolhemos não escrever, escolhemos esconder. Apesar disso, a constituição da censura, que apaga sentidos possíveis, mas indesejáveis, se

estabelece na ordem das relações entre formações discursivas. Ela está, antes, na relação com o outro: outro sujeito, outro discurso, outro silêncio.

Feita a abertura, podemos agora seguir com a tentativa de observar os silêncios na escrita de Frida Kahlo e Carolina Maria de Jesus, as respectivas mulheres escolhidas como representantes das escritas de si.

### 3.1 Escrever o indizível e o silêncio das metáforas

*Uso a palavra para compor meus silêncios.*

**Manoel de Barros**

Em seus estudos, a linguista Authier-Revuz (2010 [1994]) trabalha o silêncio no dizer como sintoma da contradição entre palavra e coisa, em eventos de nomeação. Há, conforme a autora, uma falta de captura do objeto pela letra, um fracasso em nomear, porque as palavras faltam. Há algo na experiência subjetiva que é da ordem do indizível, o que traduz a incompletude do sujeito, sendo ele determinado pelo simbólico e inevitavelmente clivado.

Na direção oposta, a literatura se constitui na tentativa de preencher o vazio deixado pela falta das palavras. Para Barthes, a essência da literatura reside justamente no fato de que há uma distância intransponível entre a realidade, o pensamento e a linguagem. “Escrevo porque não quero as palavras que encontro; por subtração” (Barthes, 2010, p. 49). Em seu ponto de vista, a linguagem, por não dizer, desemboca em uma escrita que se sedimenta, então, na repetida necessidade de se buscar descrever o indescritível.

Em toda a sua extensão, *Quarto de despejo* empenha-se em significar aquilo que, pela via da palavra, é da ordem do inalcançável: a brutalidade. Miséria, fome, morte, assassinato, doença, abuso sexual, violência, racismo, entre muitas outras brutalidades máximas da experiência humana que a linguagem sequer se aproxima. Em sentido contrário — mas nem tanto, já que também é brutal — Frida tenta nomear o amor para além da palavra Diego. Impossível: para ela, Diego é propriamente “o nome do amor” (Kahlo, 2017, p. 146).

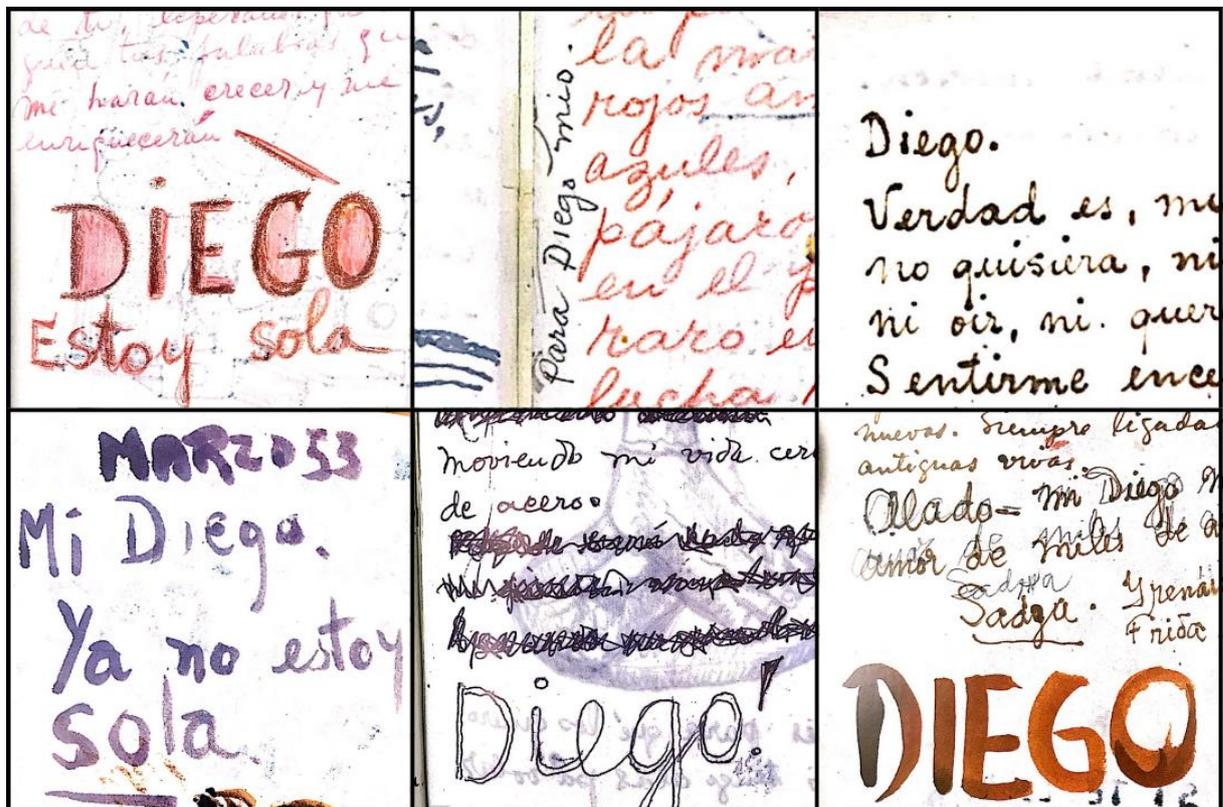
Ao não conseguirem verbalizar o não verbalizável, a escrita tanto de Carolina quanto a de Frida são constituídas, discursivamente, entre a palavra e o silêncio: pela metáfora. Encontramos vestígios desse silêncio da palavra que falta, pela via da metáfora, na formulação dos diários.

De antemão, enfatizamos que o silêncio fundante não remete ao dito, ou à metáfora, mas à própria remissão, o impronunciável, o real do discurso inapreensível pelo simbólico. O

silêncio fundante está no avesso da metáfora, que, sendo um gesto de interpretação (Orlandi, 1996), materializa o ideológico marcando os espaços de acréscimo, os espaços de silêncio. Então, podemos dizer que a metáfora é pista do silêncio fundante.

Enquanto a linguagem é tomada como categorização do silêncio, a metáfora, enquanto transferência, é “laborada como procedimento de análise capaz de dizer do silêncio uma vez que ele se mostra por fissuras”, acentua Greciely Costa (2023, p. 236). O efeito metafórico, então, “joga com as comparações e os sentidos que delas derivam. No entanto, é o silêncio que vai cingindo a rede de significações que se tece” (Costa, 2023, p. 244).

Assim como em seus reconhecidos quadros, que são também metáforas, onde a “figura massiva e a ‘atraente feiura’ do muralista” (Morais, 2017, p. 14) é realçada, por exemplo, sob a palma de sua mão ou em seu colo ou em sua testa, a metáfora aparece no diário de Frida à medida em que ela tenta dar conta de significar 1. o sujeito Diego Rivera e 2. o seu amor por Diego Rivera. É ele seu interlocutor imaginário mais recorrente. Muito se escreve sobre ele e para ele. Primeiro, nota-se que o próprio nome, enquanto vocativo, não é transparente:



“Diego” às vezes aparece no topo da página, antecedendo uma carta, às vezes no final, carimbando uma declaração. Às vezes seguido de um ponto final, às vezes de dois pontos, às vezes exclamação. Às vezes em letras miúdas, às vezes em caixa alta, colorido com pincéis de

ponta grossa. Às vezes, significado por meio da imagem de um desenho. Às vezes é uma imagem. Às vezes no silêncio, fora da página, em uma ausência que também é presença.

Pelo dizível, pela metáfora, Frida parece tentar dar conta do indizível do amor. Ela própria, no entanto, revela sua dificuldade nesse movimento:

| 63 | Diego: Nada se compara às tuas mãos e nada é igual ao ouro-verde dos teus olhos (Kahlo, 2017, p. 35).

| 64 | Ninguém jamais saberá o quanto amo Diego (Kahlo, 2017, p. 75).

Reparemos nas derivas do próximo recorte:

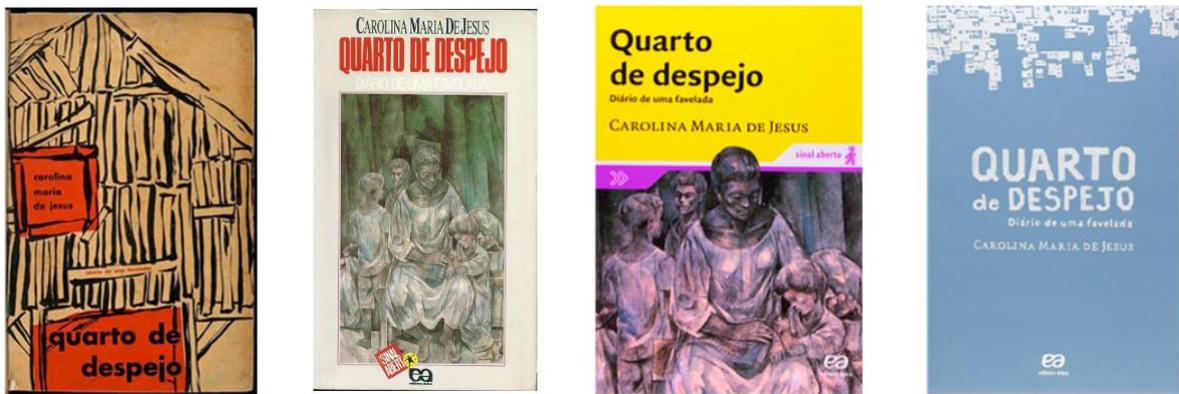
| 65 |  
 Diego começo  
 Diego construtor  
 Diego meu menino  
 Diego meu namorado  
 Diego pintor  
 Diego meu amante  
 Diego “meu esposo”  
 Diego meu amigo  
 Diego minha mãe  
 Diego meu pai  
 Diego meu filho  
 Diego = eu =  
 Diego Universo  
 Diversidade na unidade  
 (Kahlo, 2017, p. 78, grifos da autora).

As metáforas, em versos, formuladas em uma das entradas do início do diário, aparecem como um espelho à palavra “Diego”. Transferência que tenta atribuir sentidos outros porque uma só palavra não basta. Não preenche, não fecha. É irrepresentável. É a “dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (Orlandi, 2007, p. 12). E mesmo com a presença das demais palavras refletindo a primeira, a incompletude persiste. Há ainda um abismo entre a palavra e o reflexo da palavra que nos lança à incompletude como condição da linguagem. Aquilo de mais importante (sobre Diego) nunca se diz.

Seu amor por ele, ou ele próprio, é significado por entre os traços de cada metáfora e “constituído pelo silêncio na singularidade das letras e seus vãos, e nas imagens projetadas pela metáfora. A sua formulação tem especificidade que delinea o corpo dos sentidos e o corpo do silêncio no corpo metafórico” (Costa, 2023, p. 245). Todas essas metáforas listadas por Frida se sintetizam na última formulação da estrofe: “diversidade na unidade”. A diversidade de atributos, personalidades, facetas em uma unidade de sujeito, o Diego. Essa diversidade é, para

nós, a errância dos sentidos, o não-um (os muitos sentidos). Trabalho da incompletude tornando possível a “multiplicidade dos sentidos e a movência do silêncio” (Costa, 2023, p. 244).

Já Carolina metaforiza com maior regularidade, isto é, faz a substituição recorrente de uma palavra por outra. Algumas de suas metáforas se repetem ao longo das entradas. Da Teoria Literária, Gilmar Penteadó em sua tese *Estética da vida no limite: autenticidade, ponto de vista interno, testemunho e valor literário em Quarto de despejo (Diário de uma favelada)*, diz que a criação de metáforas caracteriza a narrativa caroliniana, de modo a “definir seu local de calvário, que intercalava momentos de denúncia social com trechos de extremo lirismo” (Penteadó, 2018, p. 45). Neste ponto, entretanto, escolhemos analisar especificamente as metáforas que fazem alusão à favela<sup>24</sup>, pois essas aparecem com frequência e força basilares, além do título do diário ser uma metáfora de favela que estampa sua capa, enquanto livro em circulação:



**Figura 13:** Edições de 1960, 2001, 2004 e 2019, respectivamente.<sup>25</sup>

Nas capas, a formulação tece a metaforização entre favela e “quarto de despejo”. As edições de 2001 e 2004 trazem a mesma imagem retratando Carolina (de vestes brancas, com semblante triste e cabisbaixa) unida aos três filhos, Vera Eunice, José Carlos e João José, no interior da casa. Enquanto a primeira e a última, mais recente, metaforizam o exterior do(s) barraco(s). O barraco significado na versão de 1960, que ocupa a página toda e evidencia o detalhe das tábuas, dá a entender que é a casa de Carolina. Um dos quadrados em vermelho, inscrevendo o nome da autora, joga com uma ideia de “placa” pendurada na parede. Em 2019,

<sup>24</sup> Elas incluem desdobramentos de metáforas antagônicas, como no caso de algumas formuladas para descrever a cidade e outras para descrever os favelados. Por exemplo: “o Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim” (Jesus, 2001, p. 28) e “os favelados são os gatos. Tem fome” (Jesus, 2001, p. 30).

<sup>25</sup> Na imagem, estão evidenciadas quatro das principais capas do livro *Quarto de despejo*, que não configuram a totalidade das edições publicadas nacional e internacionalmente. A analisada nesta pesquisa foi a de 2001.

por sua vez, o desenho aglomera inúmeros barracos, ocupando apenas o topo da página, nas margens, em uma versão mais minimalista, com um fundo em tonalidade azul.

Vejam, agora, alguns recortes nos quais a palavra “favela” é substituída:

Favela é

- | 66 | o pior cortiço que existe (Jesus, 2001, p. 23).
- | 67 | o quintal onde jogam os lixos (Jesus, 2001, p. 28).
- | 68 | o chiqueiro de São Paulo (Jesus, 2001, p. 30).
- | 69 | as úlceras [de São Paulo] (Jesus, 2001, p. 76).
- | 70 | uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o Diabo (Jesus, 2001, p. 81).
- | 71 | o Quarto de Despejo mais imundo que há no mundo (Jesus, 2001, p. 121).
- | 72 | a veneza paulista (Jesus, 2001, p. 132).
- | 73 | a sucursal do Inferno, ou o proprio Inferno (Jesus, 2001, p. 145).
- | 74 | obra do diabo (Jesus, 2001, p. 154).
- | 75 | o Gabinete do Diabo (Jesus, 2001, p. 157).

No diário de Carolina, o funcionamento discursivo das metáforas pode significar tudo isso que ela, cujo dizer se inscreve em uma posição-sujeito “favelada”, sabe sobre a favela mas que lhe é irrepresentável em sua completude, o real do discurso. Assim, ancoramos na ausência da palavra exata, apontada por Authier<sup>26</sup>, a impossibilidade da nomeação que circunda sua tentativa de nomear a favela. É preciso ainda dizer: nomear a favela para aqueles que estão fora da favela, pois há indícios de um discurso outro na formulação do texto que pode ser referido ao fato de que o diário é um objeto simbólico cuja (re)leitura é sempre presumida, mesmo que essa não ocorra. Desde a primeira página, se escreve um diário porque imagina-se que será lido (com menor frequência, por outros) ou relido (por uma versão de nós mesmos do futuro). A leitura posterior é um apelo ou um pretexto para a escrita: sem ela, não se sustentaria o comprometimento com um diário. Pensando no campo da leitura com Orlandi (2001), a autora escreve:

A função-autor tem seu duplo no efeito-leitor. E isto está constituído na materialidade do texto. Não se pode falar do lugar do outro; no entanto, pelo mecanismo da antecipação, o sujeito-autor projeta-se imaginariamente no lugar em que o outro o espera com sua escuta e, assim, “guiado” por esse imaginário, constitui, na textualidade, um leitor virtual que lhe corresponde, como um seu duplo (Orlandi, 2001, p. 61).

Ao escrever um diário sobre a favela, com o intuito de transformá-lo em livro, a autora espera que o outro o espere com sua escuta. É preciso lembrar que Carolina vivia em um

---

<sup>26</sup> A teorização de Authier é da ordem da enunciação. É de uma outra ótica que Orlandi vê a questão da metáfora. Considerando a base do processo de significação, a metáfora para Orlandi (2012) se define pela não coincidência, sendo essa inclusive, uma das formas de se pensar a polissemia. “Constituídos pela metáfora, sujeitos e sentidos não coincidem em si, não coincidem entre si, se movem, se deslocam, fogem” (Orlandi, 2012, p. 24).

ambiente de extrema violência cotidiana, exigindo dela estratégias de sobrevivência para proteger a si e a seus filhos. O diário surge também como uma possibilidade de transcendência, com um desejo de sair da favela:

**| 76 | 27 DE JULHO DE 1955**

É que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela (Jesus, 2001, p. 25).

O efeito-leitor também está discursivamente significado em:

**| 77 | 11 DE MAIO DE 1958**

...Surgiu a noite. As estrelas estão ocultas. O barraco está cheio de pernilongos. Eu vou acender uma folha de jornal e passar pelas paredes. E assim que **os favelados** matam mosquitos (Jesus, 2001, p. 27, grifos nossos).

A formulação “os favelados”, em terceira pessoa, aparece com alguma incidência no diário, apontando para a equivocidade, pois, apesar de morar na favela, parece não se identificar com a terceira pessoa então fala sobre “eles” com certa distância, como se não falasse de si, mas falasse para (o exterior) sobre um outro que não ela. Estaria aí um traço do limite entre o imaginário de favelado o real do sujeito que mora em uma favela? Por outro lado, há momentos em que se inclui por um “dever”, como se num lampejo dissesse: já que sou favelada, eu também devo ser eles:

**| 78 | 20 DE MAIO DE 1958**

Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo (Jesus, 2001, p. 33).

Nessa textualidade, parece se inscrever um discurso outro sobre si, talvez um dizer de fora que diz “você é favelada”. A força ilocutória do imaginário (Pêcheux, 1988) esbarra no real da língua, da história e do sujeito.

Ao discorrer sobre os processos de segregação, Orlandi (2011, p. 699) argumenta que enquanto nos condomínios há um fechamento de dentro para fora, no caso das favelas há o fechamento de fora para dentro (das classes mais altas para as classes mais baixas, do centro da cidade para as periferias). Então, os moradores que estão fora da cidade estão, conseqüentemente, fora da sociedade, silenciados. Eles não falam, eles são falados. Há uma interdição do dizer daqueles que são segregados.

Carolina tenta descrever a favela (à “sociedade” (Orlandi, 2001)) em suas condições materiais e históricas de existência, mas a favela é o impronunciável que escapa à linguagem. Ou seja, Carolina tenta mas não consegue e, em não conseguindo, tateia o real pelas bordas, nos

ofertando uma infinidade de metáforas que insistem em repetir aquilo que é vestígio do imaginário e do que se quer dizer, mas é indizível. No ato de nomear, retomando Authier, há o fracasso do enunciador, que não encontra a palavra exata, porque há, antes, o fracasso da língua: não existe a palavra exata. Ou, conforme Orlandi (2017), o sentido não é exato.

Debruçada na existência de um impossível a se dizer, ou melhor, na repetida necessidade de se buscar dizer o que, a todo momento, lhe escapa, Carolina coleciona comparações. Aos olhos do mundo, a favela não pode ser apenas “favela”. Até porque os outros, estando localizados “fora” e discursivamente em outras formações, não sabem sobre o que ela sabe da favela. Então a favela, em sua escrita, precisa ser também: o chiqueiro, o inferno, a obra do diabo, o quarto de despejo. Na escrita, Carolina, mobiliza uma série de campos discursivos outros<sup>27</sup> — o da lama (com “chiqueiro”), o da ferida (com “úlceras”), o da sujidade (com “lixo”), o do pecado (com “inferno”). E nessa série, o que irrompe é a voz anônima do interdiscurso — como Orlandi se refere à compreensão de Courtine — em que o sujeito dessa escrita “toma como suas as palavras da voz anônima” (Orlandi, 2004, p. 31). Aquilo que já foi dito antes sobre favela, em outro lugar e momento histórico, por outro sujeito em outras condições de produção, retorna e se materializa no diário de Carolina.

Em jogo, um processo não só de metaforização, mas também de reformulação se instala na escrita do diário. Nos recortes seguintes, há a referência a “lavar as louças” na mesma linha. No entanto, em seguida, “louças” é reformulada como “latas”, tensionando dois espaços de existência, na qual, em um há “louças” e no outro há “latas”. Dizer “lavar louças” só seria fazer uso de uma expressão da língua que não se sustenta no cotidiano no qual não há louças. Processo parecido acontece em relação à casa, barracão e favela. Carolina explica que não conseguiu dizer que chegou em casa e diz “cheguei na favela”. O efeito discursivo produzido nessa deriva é o de não haver uma equivalência de sentidos entre casa, barracão e favela. Trata-se da impossibilidade de atribuir o mesmo sentido a eles. No recorte | 49 |, a mesma palavra “casa” funciona como antônimo de “casa de tijolos”.

---

<sup>27</sup>Além desses, Jesus (2001) com frequência se apodera da comparação com outros dois campos discursivos para se referir à favela e aos favelados: o da primitividade (A) e o do teatral (B). As sentenças seguintes, com grifos nossos, não foram acrescentadas como recortes porque 1. não se referem diretamente à favela e 2. nem sempre configuram metáforas. São elas, por exemplo:

- A. “O ato é **selvagem**” (p. 77); “O custo de vida nos obriga a não ter nojo de nada. Temos que imitar os **animas**” (p. 100); “O senhor Dario ficou horrorizado com a **primitividade** em que eu vivo” (p. 129) etc.
- B. “[As mulheres] já deram o **espetáculo**. A minha porta atualmente é **theatro**” (p. 14); “Quando a mulher sai correndo nua é um verdadeiro **espetáculo** para o Zé Povinho” (p. 40); “A **cena** não era para rir. Não era **comedia**. Era **drama**” (p. 162) etc.

**| 79 | 23 DE MAIO DE 1958**

Não tenho sabão para lavar as louças. Digo louça por hábito. Mas é as latas (Jesus, 2001, p. 38).

**| 80 | 31 DE MAIO DE 1958**

...Cheguei na favela: eu não acho geito de dizer cheguei em casa. Casa é casa. Barracão é barracão (Jesus, 2001, p. 42).

**| 81 | 8 DE JUNHO DE 1958**

O pasteis é um acontecimento aqui em casa. Quando eu digo casa, penso que estou ofendendo as casas de tijolos (Jesus, 2001, p. 49).

O que é sentir-se em casa? Qual o imaginário social de casa? E o que significa casa para cada um de nós? São algumas das questões levantadas por Orlandi (2011) em *A Casa e a Rua: uma relação política e social*. Para a Análise de Discurso, a linguagem, o sujeito e a história não são transparentes, apesar de vivermos na ilusão da evidência. Acreditamos estar produzindo os mesmos sentidos quando dizemos as mesmas palavras, mas tanto Orlandi como Carolina nos mostram que em cada acontecimento da palavra, em cada formulação, nunca se diz a mesma coisa. “Todo discurso produz uma mexida na rede de filiações e acontece em condições de produção específicas” (Orlandi, 2012, p. 20). Retomando a noção de materialidade discursiva de que fala Pêcheux (2011), Orlandi (2012) lembra que os objetos já vêm significados dadas as condições reais verbais de sua existência.

O sentido da palavra “casa”, então, apesar de nos parecer evidente, não é. “Tanto não é que pode significar diferentemente para diferentes posições-sujeitos. É deste equívoco que se alimentam as relações sociais” (Orlandi, 2011, p. 697). Fuga dos sentidos, regidos pelo silêncio, que apontam para direções multifacetadas, opostas. Polissemia: diferentes movimentos de sentidos convivendo no mesmo objeto simbólico (Orlandi, 1933). A partir da palavra “casa”, temos um “intenso transitar de sentidos por diferentes formações discursivas produzindo posições-sujeitos distintas e diferentes efeitos de sentidos” (Orlandi, 2012, p. 20). Considerando, por fim, a cidade um espaço significante, investido de sentidos e de sujeitos produzidos em uma rede de memória, na voz de uma favelada, a diferença é a falta de uma “casa de tijolos” tal como as da cidade.

Pela escrita em sua relação constitutiva com a exterioridade, observa-se que os efeitos de sentido produzidos, historicamente, para a palavra “casa” não coincidem com a realidade do “barracão” de Carolina. Do mesmo modo, “louça” não possui uma relação de correspondência com as suas “latas”. Por fim, no último recorte | 81 |, a atribuição do nome “casa” a algo que, para ela, está bem longe do que se entende por “casa”, soa até ofensivo, pejorativo para as “casas de tijolos”. Se casa ≠ barracão, e casa = casa de tijolos, nesse percurso de sentido,

podemos parafraseá-la assim: *se casa é somente casa de tijolos, barracão não pode ser nomeado como casa*. Ou, ainda, o inverso, como se Carolina soubesse que fora da favela barraco não significa o mesmo que casa, apontando para: *barracão não pode ser nomeado como casa porque casa é somente casa de tijolos*.

É válido ainda dizer que a escrita de Carolina escancara o processo de constituição do sentido e explicita a falha da língua ao leitor, como se dissesse: *isso que você entende por “louça” e isso que eu, por força do hábito, escrevo como “louça”, não é o que eu quero dizer*. E ainda: *isso que você entende por “casa” e isso que eu, por força do hábito, escrevo como “casa”, não é o que eu quero dizer*.

### 3.2 Para além dos três pontos e o silêncio das reticências

*Que o seu silêncio me fale cada vez mais.*  
**Oswaldo Montenegro**

A linguagem de Carolina é marcada por uma prosa direta, um texto conciso. Sentenças curtas, incompletas, carentes de desfechos e repleto de pontos finais simbolizam uma mulher constantemente interrompida. De acordo com Fink (1998), conforme versado por Vinhas (2014, p. 84), essa é uma característica que pode funcionar discursivamente como um lugar de resistência. “O discurso truncado e as palavras combinadas trazem-nos mais perto da “matéria” da linguagem do que as frases bem articuladas, e funcionam como um tipo de ponte entre o simbólico e o real” (Fink, 1998, p. 48). Palavra-mineral: Carolina mobiliza o mínimo múltiplo dos sentidos. Sujeito seguido do verbo seguido do predicado obedecendo à estrutura básica da frase, como neste recorte:

**| 82 | 6 DE AGOSTO DE 1959**

Eu saí. Levei a Vera. Catei papéis, achei um par de sapatos no lixo. Vendi por 20 cruzeiros. Voltei para a favela. Comprei meio quilo de carne. Fiz bife. Almocei (Jesus, 2001, p. 164).

Ainda assim, há espaço para uma veia mais lírica vir à tona, por meio de uma linguagem poética própria. Trata-se de uma “narrativa com trechos de um lirismo interrompido, sufocado, como se o poeta na favela fosse impedido de sonhar, como se a inspiração não conseguisse transcender aquela realidade” (Penteado, 2018, p. 316). Ou, como se o poético fosse a vida como é nas suas condições de existência. Em contraposição a Penteado (2018), em vez de um lirismo interrompido, o que se pode observar no recorte seguinte não se trata do sufoco de um

lirismo a exemplo dos letrados e literatos, mas de uma escrita na qual irrompe uma poética silenciada.

**| 83 | 2 DE SETEMBRO DE 1958**

...Eu durmi. E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que eu era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Elas organizaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso. Quando despertei pensei: eu sou tão pobre. Não posso ir num espetáculo, porisso Deus envia-me estes sonhos deslumbrantes para minh'alma dolorida. Ao Deus que me protege, envio os meus agradecimentos (Jesus, 2001, p. 107).

**| 84 | 12 DE NOVEMBRO DE 1958**

Quando eu fui pegar agua contei para a D. Angelina que eu havia sonhado que tinha comprado um terreno muito bonito. Mas eu não queria ir residir lá porque era litoral e eu tinha medo dos filhos cair no mar. Ela disse-me que só mesmo no sonho é que podemos comprar terrenos. No sonho eu via as palmeiras inclinando-se para o mar. Que bonito! A coisa mais linda é o sonho. Achei graça nas palavras da D. Angelina, que disse-me a verdade. O povo brasileiro só é feliz quando está dormindo (Jesus, 2001, p. 120).

Entre todos os sinais de pontuação, em *Quarto de despejo*, as reticências têm demasiada presença. Considerando que o discurso não tem um início e ou um fim absoluto e que um texto, sempre incompleto, é um efeito, recorte determinado numa rede discursiva (Orlandi, 2001), podemos afirmar que as reticências remetem para algo que foi falado antes, em outro lugar e independentemente: o interdiscurso. Desse modo, para nós, o funcionamento da pontuação é discursivo; ela serve para “marcar divisões, para separar sentidos, para separar formações discursivas, para distribuir diferentes posições dos sujeitos na superfície textual. Elas indicam modos de subjetivação” (Orlandi, 2012, p.116). Sobre as reticências, Orlandi as define como

signos de silêncio, presença de uma ausência anunciada. Um acréscimo radical que abre para tudo, para qualquer coisa. Não é o vazio: elas marcam o lugar de um acréscimo possível, mesmo necessário, livrado à memória, aberto ao efeito leitor. Presenças que aludem a uma ausência apenas delineada (Orlandi, 2012, p.121).

Assim, as reticências seriam as “presenças”, na materialidade do texto, que remetem às “ausências”: os dizeres silenciados. Sendo que essa ausência não representa o vazio ou a falta de significação, mas um acréscimo que transborda sentidos. Em *Quarto de despejo*, as reticências funcionam como a materialidade linguística do *silenciamento*. Ou seja, elas apontam para a censura, silêncio local, “traço do que é formulável, mas proibido, em certas condições” (Orlandi, 2007, p. 106).

Via de regra, os três pontos aparecem no início da entrada ou no início de uma frase e quase nunca no final, como é de costume utilizá-los. Às vezes entre parênteses, às vezes não; aparentemente, não há um padrão. Por essa recorrência e por essa localidade, infere-se que

foram colocados pelos editores (para sinalizar que algo ali foi suprimido e deixado de fora da edição)<sup>28</sup>, e não por Carolina. Poucas vezes, em uma ou outra incidência, há reticência no miolo do texto, como nestas passagens:

**| 85 | 14 DE NOVEMBRO DE 1958**

Deixei o leito às 5 horas e fui pegar água. Era só homens que estavam na torneira. Ninguém falava. Enchiam as vasilhas e saíam. Pensei: se fosse mulheres... (Jesus, 2001, p. 120).

**| 86 | 17 DE NOVEMBRO DE 1958**

A tarde na favela foi de amargar. E assim as crianças ficaram sabendo que os homens fazem... com as mulheres. Estas coisas eles não olvidam. Tenho dó destas crianças que vivem no Quarto de Despejo mais imundo que há no mundo (Jesus, 2001, p. 121).

**| 87 | 21 DE NOVEMBRO DE 1958**

Hoje de manhã eu disse para o Seu Joaquim Português que a filha da D. Mariquinha não sabia ler. Ele disse:

— F... elas aprendem. E aprendem sem professor (Jesus, 2001, p. 122).

No recorte | 86 |, as reticências, vestígios do silêncio, remetem à cena que Carolina considera moralmente obscena e a suprime no diário, ao passo que no | 87 |, também de conotação sexual, revelaria uma palavra “de baixo calão”, também silenciada pelas reticências formuladas na constituição do texto. As reticências do recorte | 85 | consideramos mais complexas e merecem uma análise mais minuciosa, pois apontam para o interdiscurso, os já-ditos em *Quarto de despejo*. No decorrer do diário, Carolina sustenta uma postura por vezes bastante rígida<sup>29</sup>, marcada por desavenças e rivalidades sobretudo com as mulheres:

**| 88 | 17 DE JULHO DE 1955**

Tenho pavor destas mulheres da favela. Tudo quer saber! A língua delas é como os pés de galinha. Tudo espalha (Jesus, 2001, p. 12).

**| 89 | 19 DE JULHO DE 1955**

Os homens são mais tolerantes, mais delicados. As bagunceiras são as mulheres (Jesus, 2001, p. 18).

**| 90 | 10 DE JULHO DE 1958**

Não gosto de estar entre as mulheres porque é na torneira que elas falam de todos e de tudo (Jesus, 2001, p. 80).

**| 91 | 30 DE DEZEMBRO DE 1958**

A língua das mulheres é um pavio. Fica incendiando (Jesus, 2001, p. 130).

<sup>28</sup> As decisões formais do mediador, Audálio Dantas, bem como as reticências empregadas pelos editores, não serão analisadas neste trabalho. Em suma, sabemos que a política do silêncio se manifesta através da intervenção de relações de força, tal qual expõe Orlandi (2007), escondidas atrás das reticências, por exemplo, em uma circunstância de enunciação específica coordenada por um embate de sentidos. Desse modo, ao selecionar, corrigir, cortar, escolher determinados trechos em detrimento de outros, o trabalho de edição dos manuscritos acaba por ser ideológico.

<sup>29</sup> É preciso lembrar que esse não é um princípio geral da narrativa e que Carolina vivia em um condições precárias, atravessadas por muitas violências. Além desse discurso conflituoso com seus iguais, a solidariedade e condescendência também imperam no *Quarto de despejo*.

Apesar de sua irretocável consciência política, de classe, gênero e raça, marcada por sua contundente crítica frente aos mais privilegiados da sociedade, é preciso dizer que os preconceitos da época não lhe escapam. Carolina, apesar de “politizada”, está inscrita no interior de uma formação social dada, atravessada por um machismo estrutural que se constitui em sua linguagem. As mulheres negras da favela do Canindé retratadas em seu diário, apesar de serem suas iguais, são “elas”, “as outras”, e não “nós” ou “eu”. É interessante notar, contudo, que não há transparência. Entre as malhas dos insultos, há o equívoco da língua e a historicidade intervém:

**| 92 | 6 DE JULHO DE 1959**

O senhor Manoel saiu. E eu fiquei deitada. Depois levantei e fui carregar água. Que nojo. Ficar ouvindo as mulheres falar. **Falaram** da D., que ela namora qualquer um. Que a R., irmã do B., pertence aos homens. **Falamos** do J. P., que quer amasiar-se com a sua filha I. (Jesus, 2001, p. 157, grifos nossos).

No mesmo enunciado, há uma deriva do verbo “falar”: de “falaram” para “falamos”, revelando Carolina como uma mulher que também fala — e escreve — sobre os outros e que, de fato, tem “a mania de observar tudo, contar tudo, marcar os fatos” (Jesus, 2001, p. 48).

A pontuação no diário de Frida, em contrapartida, tem outro relevo. É preciso lembrar que ela não almeja ser escritora, como Carolina: ela é uma artista plástica que escreve. Com seu incontestável primor artístico, faz da escrita uma oportunidade para colorir. Faz da página, uma tela. As palavras nunca vêm desacompanhadas. Em muitas vezes, a frase não termina no ponto final. O “m” ganha uma perna a mais e consegue correr até um próximo desenho, do outro lado da folha. Palavra sublinhada, palavra sobre palavra, palavra encarnada. Nas mãos de Frida, a letra ressuscita e continua suscitando vida. Ao estar consigo mesma e o diário, a artista encontra espaço para lançar-se numa experiência cujas regras são desordenadas e também transgressivas.

**| 93 | 1950-51**

Passei um ano doente. Sete operações na coluna vertebral. O Dr. Farill me salvou. Me devolveu a alegria de viver. Mas ainda estou na cadeira de rodas, e não sei se voltarei a andar imediatamente. Estou usando um colete de gesso que, apesar de ser uma coisa pavorosa, faz com que me sinta melhor da coluna. Não sinto dores. Apenas um... cansaço assustador, e, como é natural, muitas vezes desespero. Desespero que palavra nenhuma é capaz de descrever. Mesmo assim, quero viver. Já comeci a pintar novamente (Kahlo, 2017, p. 113-114, grifos da autora).

Em *A Pontuação do Silêncio — Uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector*, Noeli Tejera Lisbôa (2008) observa a pontuação como um espaço privilegiado de manifestação do silêncio fundante, o que alude ao que Orlandi diz sobre a pontuação fazer parte “da marcação entre o dizer e o não-dizer” (2001, p. 111). A partir dessas contribuições,

compreendemos que a pontuação marca “a presença do silêncio como constitutivo da linguagem” (2008, Lisboa, p. 105). Desse modo, promovemos um deslocamento da dimensão política do silêncio (que corresponde à formulação) de que se trata em *Quarto de despejo*, para a dimensão fundante do silêncio (correspondente à constituição), que impera na escrita de Frida Kahlo.

No recorte acima, temos que a reticência é remissível ao real do discurso, o irrepresentável. Uma suspensão, respiro, um recuo necessário frente ao que “palavra nenhuma é capaz de descrever”. Há a tentativa de restringir, pôr em palavras, nomear o “apenas um”. Mas logo em seguida, a partir do “e”: a adição, a polissemia. Os sentidos emergindo, se revelando após o silêncio que, por meio de uma sequência de três meros pontos, cinge a rede de significações e garante a abertura do simbólico.

Desse modo, a pontuação de novo não tem apenas função sintática, como também função artística e, em consequência, para nós, discursiva. Ao romper com a normatização da pontuação, Frida torna evidente a sua autoria na constituição do sentido. As reticências, por exemplo, não mais possuem três pontos, mas às vezes quatro, cinco, seis, sete...

| 94 |

ORIGEM DAS DUAS FRIDAS.

= Lembranças =

Eu devia ter seis anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma garota mais ou menos da mesma idade. Na janela do que então era meu quarto, dando para a rua de Allende sobre um dos vidros mais baixos da janela, eu soprava meu “bafo”. E com um dedo desenhava uma “porta”..... Por essa “porta” eu saía na imaginação, com grande alegria e muita pressa, cruzava o amplo terreno que dali eu via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN... Eu entrava pelo O de PINZÓN e descia impetuosamente às entranhas da terra, onde “minha amiga imaginária” estava sempre à minha espera. Não me lembro da sua imagem nem da sua cor. Sei, porém, que era alegre - que ria muito. Silenciosamente. Era ágil. e dançava como se não tivesse peso nenhum. Observava os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava os meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas minha voz bastava para que ela soubesse tudo de mim... Quando eu voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Durante quanto tempo havia estado com “ela”? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos... Eu era feliz. Apagava com a mão o desenho da “porta” e “desaparecia”. Corria meu segredo e minha alegria até o recanto mais afastado do pátio de minha casa, era sempre o mesmo lugar, embaixo de um grande cedro, gritava e ria. Pasma de estar sozinha com minha grande felicidade e a nítida lembrança da menina. Passaram-se 34 anos desde que vivi aquela amizade mágica e a cada vez que a recordo mais ela se aviva e mais cresce dentro do meu mundo.

PINZÓN 1950, Frida Kahlo

AS

DUAS

FRI-

DAS

Coyoacán

Allende 52

(Kahlo, 2017, p. 100-103)

Se Carolina, como poetisa, parece encontrar no sonho o principal substrato para sua escrita, Frida, alheia ao que diziam os cânones de sua época, afirma o oposto: “pensaram que eu era surrealista, mas nunca fui. Nunca pintei sonhos, só pintei a minha própria realidade”<sup>30</sup>. No entanto, a textualidade de seu diário em muitos momentos parece, sim, flertar com algo do onírico, como quando nessa passagem do recorte | 94 | que rende quatro páginas ao narrar a origem de uma de suas obras-primas: *Las dos Fridas* (1939). Para o autor do prefácio, Frederico Morais (2017, p. 9), analisá-la é importante pois aí está o “DNA” da artista.

Orlandi (2007, p. 48) diz que “pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos”. Nessa direção, parece haver algo do silêncio nesse limiar entre a realidade e o sonho da relação de Frida Kahlo com uma amiga imaginária da infância que, anos mais tarde, torna-se a significação dela mesma, a sua própria imagem, em *Las dos Fridas*.

Nesse recorte, Frida tira o silêncio para dançar. Seus efeitos pululam das palavras em diversos momentos, “pela relação entre múltiplos fragmentos de linguagem, pode-se constituir uma certa duração para torná-lo observável, nas condições em que ele se produz” (Orlandi, 2007, p. 57). O silêncio se manifesta na sequência das muitas reticências, obrigando o leitor a... ficar... em... silêncio... para... significar. O silêncio aparece no funcionamento discursivo de cada uma das aspas, colocadas porque o sentido pode sempre ser outro e porque são atravessadas de/pelo silêncio, demarcando um “espaço de incompletude, opaco, de não-preenchimento, de possibilidade de dizeres” (Costa e Santos, 2012, p. 107). O silêncio surge na letra O que, de vogal, deriva-se em um (O)bjeto, a porta. O silêncio se revela na memória que também é esquecimento, porque ele é mesmo assim: um sopro. Presente ausente. Ele está nas interrogativas sem respostas. Quais? Quando? Por quanto tempo? Não se sabe, mas se sabe que lá estava. O silêncio, este que é “a linguagem sonhando” (Machado, 2023, p. 130), está, em síntese, encarnado na amiga imaginária da infância de Frida Kahlo.

---

<sup>30</sup> Clarice Lispector disse algo parecido sobre os escritos de Carolina Maria de Jesus. Em uma matéria na revista *Manchete*, de agosto de 1961, assinada por Paulo Mendes Campos, há um diálogo entre as duas escritoras. Após um suposto elogio de Carolina, Clarice teria dito: “posso ser uma grande escritora, mas você é a única que conta a realidade”.

### 3.3 A letra mutilada e o silêncio das rasuras

*Repara bem no que não digo.*  
**Paulo Leminski**

A partir das contribuições de Michel Pêcheux em *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação* (1988), compreendemos que todo ritual está sujeito a falhas. Se considerarmos o diário um ritual de linguagem, temos que a falha, portanto, lhe é constitutiva. Há sempre a possibilidade de brechas, fissuras, espaços fugidios na textualização.

Em outras palavras, ao render-se ao funcionamento do ritual da escrita de si, o sujeito incontornavelmente experimenta a falha se manifestar em lapsos, equívocos, silêncios, rasuras<sup>31</sup>. A falha está no desmanche da página que se degrada com o excesso de tinta, a falha está na letra que se assusta e se esbarra no erro ortográfico, a falha está no arrependimento do que já foi escrito e, agora, se quer apagar. A falha está nos sentidos que, mesmo estancados, escapam e encontram seu rumo. A falha está na escolha das palavras e na não-escolha. Está no entre-espço de cada letra e está nas palavras escritas para não se escrever outras. A falha é “justamente “a” palavra, a que sempre vai faltar, mas que pode estar presente como rastro “numa” palavra, a que marca a impossibilidade de um dizer completo” (Baldini, 2017, p. 80). Tudo isso, pois, estando na linguagem — e no sentido — a falha é constitutiva, estrutural.

Delineando as fronteiras do indizível a partir da noção de silêncio, Bethania Mariani (2017) dialoga com Orlandi, assinalando que

Falamos e, ao falarmos, nos contradizemos, tropeçamos nas palavras, gaguejamos. Sempre fica muito por dizer, muito fica nas margens do dizer, fora do que foi dito, mas reverberando na iminência do que poderia ter sido dito. [...] Discursivamente, portanto, o que conta é a incompletude: nem se pode dizer tudo com a linguagem, nem o sujeito pode dizer tudo o que quer (ou pensa querer dizer) (Mariani, 2017, p. 36).

De um lado, temos uma artista que se denomina como “*la gran ocultadora*”, Frida Kahlo, cuja escrita flerta — mesmo nas produções autobiográficas de seu diário e de suas pinturas — com aquilo que tange à ordem do velado, do misterioso, do cênico. De outro, temos uma escritora que, apesar de inscrever sua letra sem retoques ou correções, de modo quase transparente, muito embora sabemos que nunca se é, “rasura a poética tradicional, de forma

---

<sup>31</sup> Agradeço às significativas contribuições do professor Lauro José Siqueira Baldini na análise das rasuras de Frida Kahlo. A presente reflexão é o desdobramento de um ensaio produzido durante sua disciplina de introdução à Análise do Discurso, que participei em 2022.

imprevisível, e se apropria e reinscreve também a tradição”, escreveu Ferreira (2023, p. 103) sobre Carolina Maria de Jesus. Vamos observar este exemplo do caderno “Um Brasil para os brasileiros”, editado e publicado na França e depois traduzido para o português com o título *Diário de Bitita*<sup>32</sup>:

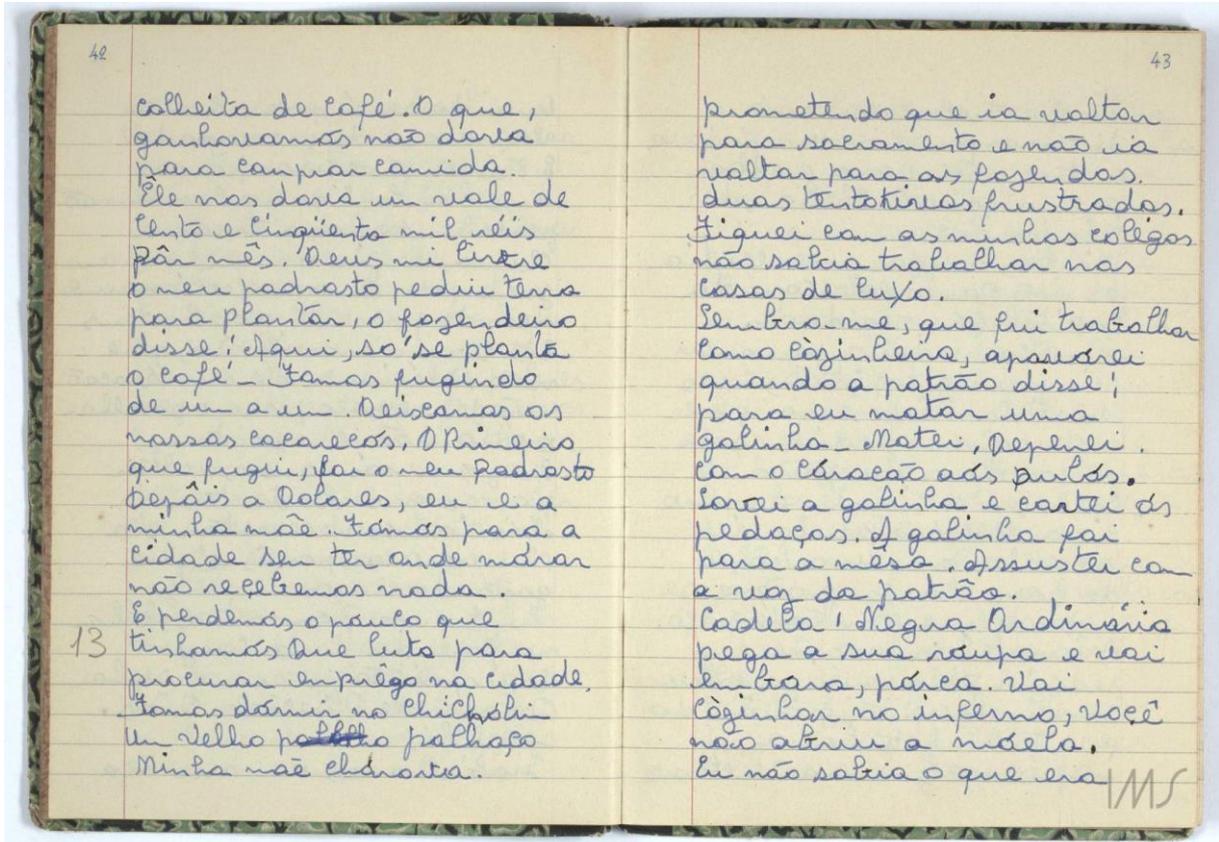


Figura 14: Manuscrito de Carolina.

Sobre os manuscritos de Carolina, Penteado (2018, p. 286) faz a seguinte descrição: com “letra bastante legível; poucas palavras têm grafia incompreensível. Há também poucas rasuras, e raras correções. Quando isso ocorre, ela risca a palavra errada, e segue adiante”. Nas 41 páginas do manuscrito de 1955 analisado por ele, continua, a autora “rasura o texto apenas quatro vezes: modifica a grafia de uma palavra ou substitui uma expressão. A leitura do manuscrito remete a uma escrita com fluidez, ininterrupta, sem modificações. A pontuação das frases é caótica; a acentuação das palavras é confusa” (Penteado, 2018, p. 287).

Concordamos com Ferreira (2023) que o fazer poético de Carolina pode ser lido como uma rasura na cultura literária dominante de sua época. No entanto, os manuscritos, de fato, revelam um jorro de palavras límpidas, pouco ajustadas. Nesse recorte anterior, | 68 |,

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://carolinamariadejesus.ims.com.br/obra-manuscritos/>> Acesso em: 11 dez. 2022.

passa-se apenas um traço sobre o termo “palhaço” para corrigi-lo e depois segue-se escrevendo, sem rasurar. Por esse motivo, escolhemos nos concentrar na análise das rasuras de Frida Kahlo, que funcionam como regularidade da formulação no diário.

A tese na qual investimos desde o início é a de que, além de falhas e equívocos, as páginas dos diários são encharcadas de silêncio. Se mesmo no texto sem rasuras, no exemplo de Carolina, cuja formulação não é marcada pela textualização dispersa e disforme como a de Frida, o silêncio penetra as palavras como matéria significativa, pensemos: o quanto há de silêncio em um texto agredido, mutilado, mascarado? Muito. É sobretudo no vazio que os sentidos se escondem: quanto mais falta, mais o silêncio se prolifera. Quanto mais se falha, mais o silêncio consente.

Este tópico se preocupa em olhar para o que o sujeito, Frida Kahlo, na posição de escrita tentou apagar, conter, represar. Mas não com o objetivo de desvendá-lo ou determinar as suas marcas formais. Não é o nosso intuito descobrir quais sentidos foram recalçados ou por quais motivos se veda uma frase. Nesse gesto de análise, queremos observar as propriedades discursivas materiais em sua relação entre língua e exterioridade (Orlandi, 2009). Essa distinção se faz necessária pois, segundo Orlandi, as marcas dizem respeito à organização interna do discurso enquanto as propriedades põem em causa a totalidade do discurso em relação com suas relações de produção. Assim, “as marcas formais, em si, não interessam diretamente ao analista. O que lhe interessa é o modo como elas estão no texto, como elas se “encarnam” no discurso. Daí o interesse do analista pela forma-material que lhe permite chegar às propriedades discursivas” (Orlandi, 2009, p. 90). O que queremos compreender — ou começar a tentar compreender — é como se silencia. Quais as propriedades, traços e rasuras a inscrição numa posição de escrita leva a mascarar aquilo que não se quer, ou não se pode escrever? É essa a questão central que nos sensibiliza e movimenta as próximas reflexões.

Ao trabalhar com escritos de crianças na tese *Autoria: (e)feito de relações inconclusas (um estudo de práticas de textualização na escola)*, Eduardo Calil olha para as rasuras como “coisas que sobram, que transbordam, que não cabem no texto, no enunciado e que, no entanto, deixam uma espécie de indicação, de pista, de rasto que apontariam não somente de onde se veio, mas também para onde se poderia ter ido” (1995, p. 96). Entre as questões que o autor suscita, estão:

Por que determinado termo é apagado e outro surge como “mais adequado”? [...] A rasura tem sempre o mesmo sentido e está sempre ligada à mesma posição discursiva? A rasura funciona como algo que barra o incorreto ou como uma brecha por onde emerge o inesperado, o equívoco? O que foi dito, mas precisa ser silenciado, apagado, obliterado, substituído, acrescentado? (Calil, 1995, p. 96-97).

Para o autor, não há escrita sem rasuras. O efeito de rasurar “parece ser constitutivo da própria escrita” (Calil, 1995, p. 96). Isso vai de encontro à formulação de Orlandi (2007, p. 84) já citada aqui: “a escrita é forma específica de fazer silêncio” uma vez que supomos que rasurar pode ser um modo de tentar silenciar ou sua forma de manifestação. Desse modo, a “rasura” está fortemente ligada à escrita que, por sua vez, está ligada ao silêncio.

A rasura produz como efeito: silenciar aquilo que foi escrito, sob condições de produção específicas da escrita do diário que configuram o que pode e o que deve ser mantido, revelado, como se pudesse voltar atrás naquilo que se formulou na escrita. Ou, ainda, ela materializa “um instante de suspensão de sentido depois do qual se encontra finalmente um outro modo de dizer” (Silveira, 2003, p. 123). No entanto, mesmo após empilhar traços ou quase rasgar a página com rabiscos sob uma determinada palavra ou frase já registradas, seus sentidos continuam fazendo pressão. O que foi posto à margem, “apagado” com as rasuras não desaparece por inteiro, mas sim apresenta “certa resistência pois continua presente e produzindo efeitos, embora se mostre através do silenciamento, do apagamento, do deslocamento, da negação” (Calil, 1995, p. 96). Ficam seus vestígios, seus restos de memória e tinta que inevitavelmente escapam pelas bordas.

Em suma, no gesto de rasura há uma tentativa de censura, de deambular em busca de um silêncio constitutivo que barra o percurso dos sentidos (Orlandi, 2007). No entanto, o que ocorre é o oposto: a rasura, enquanto traço regular e específico da formulação do diário explode os limites do significar, pois há silêncio e há sujeito inscritos nesse gesto. O silêncio da rasura, em Frida, é um silêncio que excita o fluxo dos sentidos e, assim, possibilita à linguagem pulsar de outro modo: escancarando o seu caráter falho.

A seguir, vamos apresentar a análise do *corpus* selecionado. É importante mencionar que os recortes não configuram a totalidade de rasuras do diário, pois essas são inúmeras. Aqui, por uma questão de síntese, selecionamos aquelas que, a nosso ver, estabelecem certa regularidade na maneira de funcionar discursivamente quando comparadas às demais. E entende-se por rasura aquilo que de algum modo tentou-se apagar ou elidir, impedir que fosse lido, tornando ininteligível. Como efeito produzido, outra possibilidade é a tentativa de impedir a significação daquilo que se escreveu. Os símbolos, os destaques e tudo aquilo que reverbera como ênfase, não foi considerado. Também é importante explicar que a versão do diário utilizada para as análises, a saber, a edição de 2017 publicada pela editora José Olympio, conta com a tradução de Mário Pontes em todos os textos do diário, inclusive as rasuras. Aquelas que aparecem legíveis, são traduzidas com um traço, assim: ~~rasura~~. Onde a

rasura encobre totalmente o que foi escrito, o tradutor optou por marcar esse espaço por: “xxxxx”.

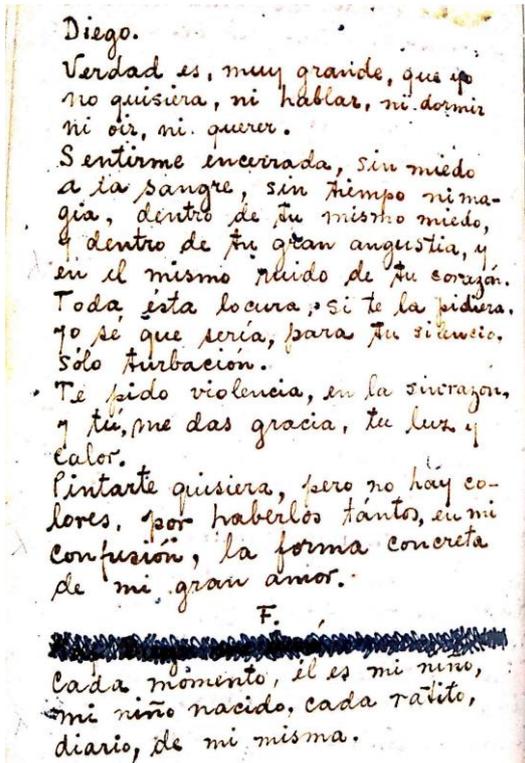
Os primeiros recortes nos convidam a pensar em como as cartas, no diário de Frida, são recorrentes. Em certos momentos, no topo da página, ela faz questão de escrever “carta” e assim categorizar o texto que será escrito logo abaixo. Embora Diego Rivera, seu amor maior, seja a pessoa para qual Frida mais se dirige, em suas cartas o remetente e o destinatário são uma única pessoa: ela mesma. As páginas das cartas, no diário, não são arrancadas e endereçadas. Elas permanecem ali, em silêncio. Para onde vai o que não se envia?

Pensar no silêncio das cartas também é pensar no silêncio da espera. De certo modo, todo silêncio comporta uma espera. O silêncio habita as cartas desde o seu processo de escrita até o hiato de tempo entre o enviar e o receber ou não resposta. Pedro de Souza, em seu livro *Confidências da Carne* (1997) afirma que a política do silêncio é a estratégia central no jogo de interlocução nas cartas. É um movimento pautado, muitas vezes, mediante um acordo muito preciso de confidencialidade. E de silêncio.

Da mesma forma que as cartas, os diários também abrigam um silêncio e uma espera específica. Para Lejeune, escrever um diário seria também uma forma de esperar.

O diário é, portanto, uma atividade solitária, em busca de um destinatário. É sobretudo escrito para preparar uma escolha inevitável. Na medida em que a responsabilidade dessa escolha está fora do alcance das mãos das garotas, ou não será feita por alguns anos ainda, o diário serve ao propósito da espera. Fiquei frequentemente tentado a comparar tais garotas com prisioneiros que escrevem enquanto contam os dias e os anos, enquanto esperam pela sentença, pela condenação, pela transferência, ou pela libertação... (Lejeune, 2011, p. 109).

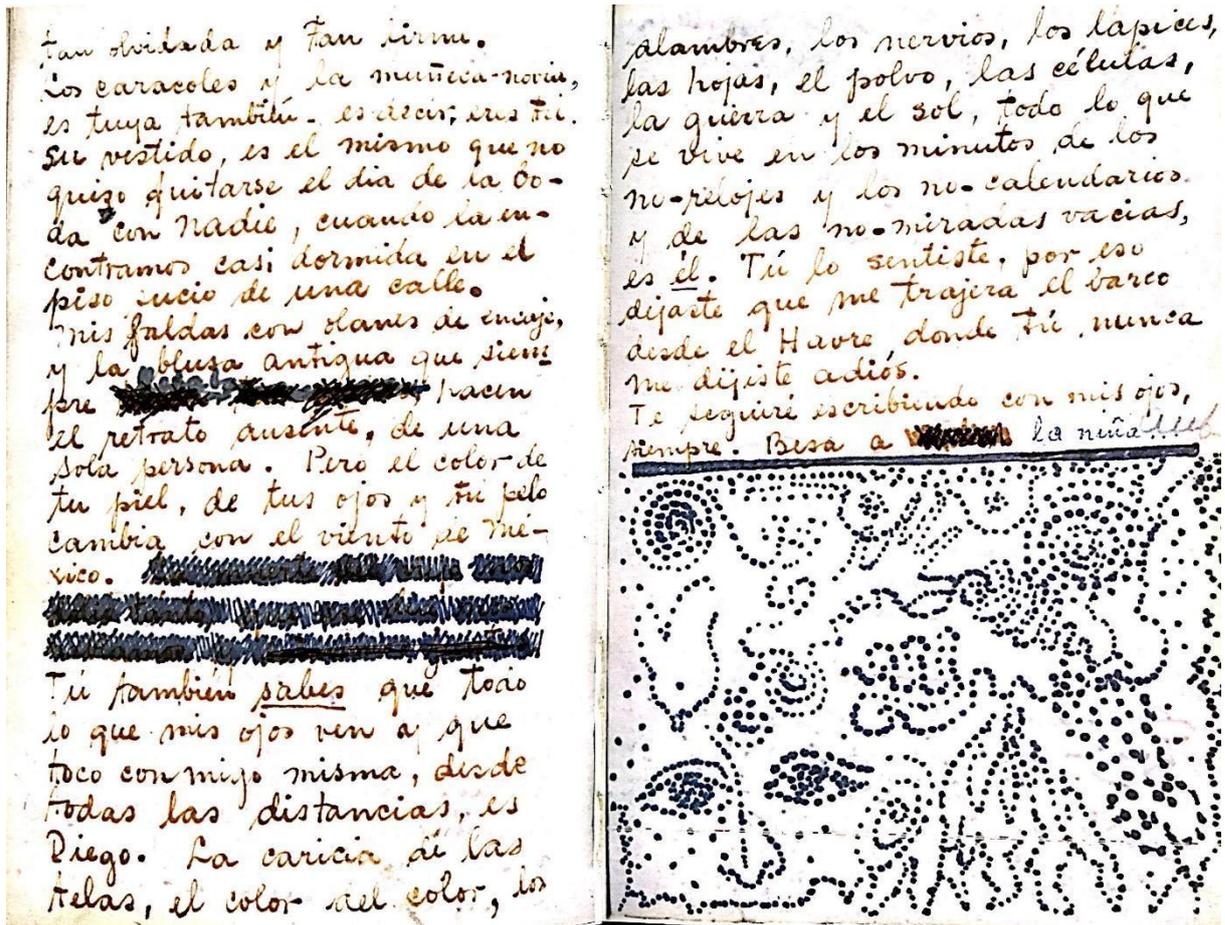
Chegamos nas rasuras, portanto, já com essa premissa: de que nelas há alguém que espera.



| 95 |: Diego. É uma verdade, bem grande, que eu / não queria falar, nem dormir / nem ouvir, nem querer. / Sentir-me encerrada, sem medo / de sangue, sem tempo nem magia, / dentro do teu próprio medo, / e dentro da tua grande angústia, / e mesmo no ruído de teu coração. / Toda essa loucura, se a ti perguntasse, / sei que seria, para o teu silêncio, / pura confusão. / Peço-te violência, na desrazão, / e tu me dás a graça, tua luz e / calor. / Gostaria de pintar-te, mas não há cores, / por haver tantas, em minha / confissão, a forma concreta / do meu grande amor. / F. / ~~Hoje Diego me beijou.~~ / Cada momento, ele é meu filho, / meu filho nascido a cada instante, / a cada dia, de mim mesma (Kahlo, 2017, p. 26).

Na carta do recorte | 95 |, a frase que se tenta esconder — após o “F”, que demarca a autoria — é “*Hoje Diego me beijou*”. O traço-cobertura é desordenado, em uma cor mais escura do que a usada para a escrita, de modo a realmente evitar que alguém a leia. Descubra o beijo. Frida rabisca, rabisca, inaugurando uma faixa, uma espécie de barreira que divide a carta em dois momentos. Um antes da rasura, e um após a rasura.

Calil retoma Willemart, com seu estudo sobre textos literários e processos de criação, para afirmar que “a rasura, apesar de aparentemente indicar o controle do autor sobre o texto, na verdade o ultrapassa. Esse duplo movimento próprio da rasura que (re)vela o retorno ao que foi já escrito abre espaço para algo que excede aquele que escreveu” (1995, p. 142). Para os autores, a cada modificação feita no texto durante uma releitura, insinua-se um embate velado entre a consistência que busca o escritor e a insistência do Terceiro ou do Outro lacaniano. Esse movimento em direção ao “controle” do texto que se está escrevendo, portanto, é ilusório e produz efeitos que estão relacionados à articulação entre sujeito e sentido.



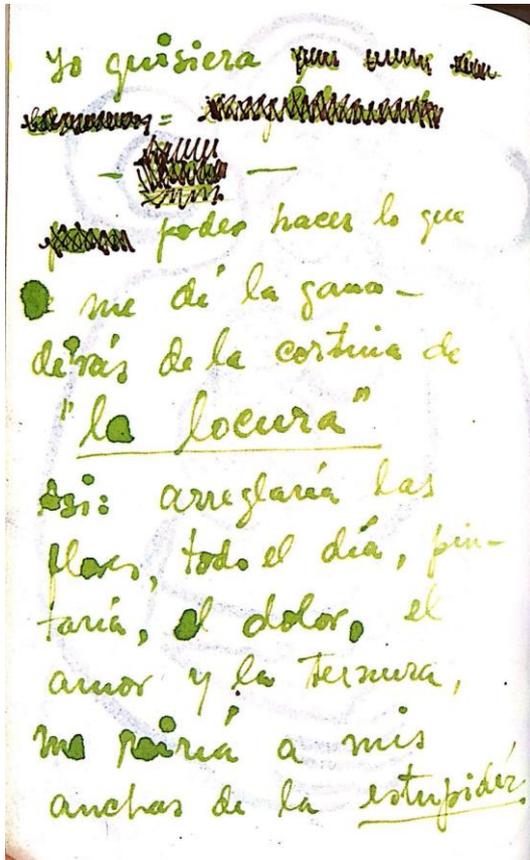
[ 96 ]: [...] Minhas saias de babados rendados, / e a velha blusa que eu sempre / vestia xxxxxx Compõem o retrato ausente de uma / só pessoa. Mas a cor de / tua pele, de teus olhos e de teu cabelo / muda com o vento do México. / -A morte do velho tanto / nos doeu que conversamos e ficamos / juntas todo aquele dia. / Também sabes que tudo / que meus olhos veem e que tudo / o que em mim mesmo toco, / de todas as distâncias, / é Diego. As carícias às / telas, a cor das cores, os [...] Continuarei a escrever-te sempre com meus olhos. Beijos para xxxxxx a menina... (Kahlo, 2017, p. 30).

Já na segunda carta, encontrada no recorte | 96 |, Frida tem como inspiração uma mulher, cujo nome desconhecemos. As rasuras, aqui, são bastante agressivas. Além do movimento padrão que amarra e recobre as palavras, de cima para baixo e de baixo para cima, Frida ainda risca uma linha, para reforçar o disfarce. Não sabemos o que há de tão insustentável no texto a ponto de suscitar tanta rasura: talvez um amor proibido, talvez uma declaração que a comprometa. De todo modo, as condições de produção determinam as possibilidades do dizer e evidenciam a proibição de certos sentidos, fazendo com que a rasura tenha como propriedade discursiva o gesto de censura que vai à exaustão ao mesmo tempo que, em seu efeito discursivo, aparece como violência.

A primeira rasura atinge seu propósito: torna-se ilegível. Na segunda, porém, mesmo com a rasura é possível ler o que se tentou rasurar: “a morte do velho tanto nos doeu que conversamos e ficamos juntas todo aquele dia”. Na terceira, por fim, também não é possível

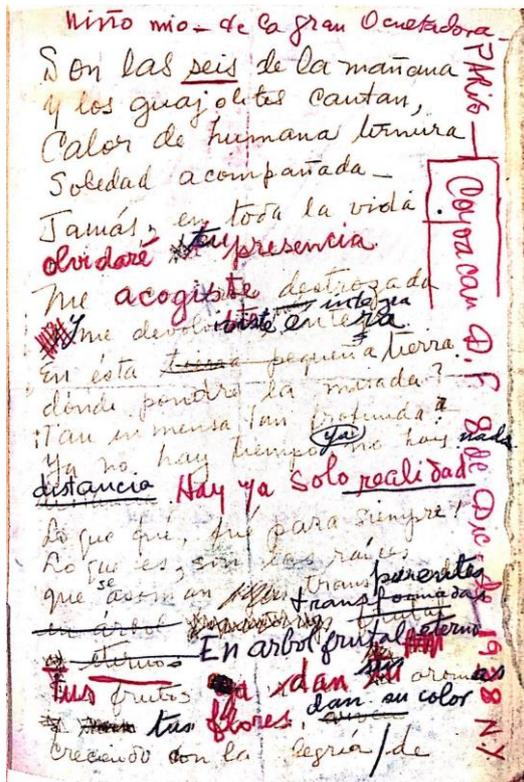
decifrar. Mas, certamente, por ser o fim da carta e por estar localizada após a palavra “*beijo para*”, supomos ser o nome da mulher para/sobre a qual Frida escreve. Mesmo que seja isso, o gesto de rasurar um nome não explica a rasura, mas explicita o efeito de borrá-lo. Em seguida, numa outra cor e espessura, ela complementa com um sinônimo: “*a menina...*”.

Partindo para o recorte | 97 |, observemos:



| 97 |: Eu gostaria xxxx xxxx xxx / xxxxxxx = xxxxxx / - xxx - / xxxx de fazer o que / me desse na telha - / por detrás da cortina da “*loucura*”. / Assim: passaria o dia todo / arranjando as flores / pintando a dor, / o amor e a ternura, / e riria da enorme tolice [...] (Kahlo, 2017, p. 92).

Ao querer atravessar a cortina da loucura, Frida pendura uma cortina sobre si mesma e sobre seu texto? É como se, nesse caso, ela escondesse uma verdadeira confissão. Concordamos com Calil (1995) que a rasura não pode ser tomada como algo transparente, evidente, pois não é uma mera correção do que está “errado”, mas sim um objeto de investigação. Nesse recorte, a rasura funciona “como se fosse a explicitação de um desacordo entre o pensamento e a escrita”. Ela surge “como um elemento indesejado mas necessário para “corrigir” o pensamento” (Calil, 1995, p. 97), pois no início da frase, Frida se permite derramar ao papel seus desejos mais íntimos, a partir de “*eu gostaria*”. Mas, logo em seguida, algo acontece que a faz mudar de ideia e transferir tudo o que acabou de confessar para, simplesmente: “*de fazer o que me desse na telha*”, que substitui o que está em “*xxx*”, numa relação metonímica.



| 98 |: Meu menino - Da grande Ocultadora. / PARIS - Coyoacán D.F. 8 de dez. de 1938 N.Y. / São seis da manhã / e os perus cantam, / calor de ternura humana. / Solidão acompanhada - / Jamais em toda a minha vida / esquecerei a tua presença. / Me recebeste quando eu estava / despedaçada / e me devolveste inteira e íntegra. / Nesta pequena terra / para onde voltarei meu olhar? / Tão imenso, tão profundo! / O tempo não existe mais, / a distância não existe mais. Existe só realidade. / O que foi, foi para sempre! / O que continua são as raízes / visíveis que emergem / transformadas em uma árvore / eternamente frutífera. / Teus frutos já começam a ter / aromas / tuas flores já espalham cor / crescendo com a alegria dos [...]. (Kahlo, 2017, p. 145).

Simone Moschen Ricketts, da psicanálise, em *A escritura como cicatriz* (2002), recorre aos pressupostos de Authier-Revuz (em diálogo com outros autores da psicanálise e da literatura), a partir dos conceitos de heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva, mais especificamente, para tratar da escrita como operação que faz trabalhar a falta que é constitutiva do sujeito. Para a autora, trata-se de um movimento paradoxal à medida que, ao procurar apagar a referida falta, o sujeito não faz outra coisa senão revelá-la. A escrita então funcionaria como uma “cicatriz que, ao mesmo tempo que sutura, revela um corte. Constatamos a presença de um movimento paradoxal na constituição do sujeito na medida em que um movimento de apagamento gera seu oposto, a saber, a revelação daquilo que quer apagar” (Ricketts, 2002, p. 60). Isso pode ser visto no recorte | 98 |, em que a rasura pela primeira vez acontece por meio de um único traço sobre a palavra. Parece que, neste caso, o esforço do sujeito que se abriga em Frida para esconder a “falha” é menor ou inexistente. Não se satura o rabisco nem se escolhe uma cor diferente para recobrir. Pelo contrário: falha e mostra que falha. Quebra-se e não se recolhe os cacos. Usa sinônimos e deixa que vejam. Aqui, o sujeito da escrita expõe uma ferida aberta. Rasura como cicatriz.

É sutil justamente por mostrar o frenesi de sentidos, o jogo de palavras, os textos se entrecruzando, soltos e sobrepostos. De acordo com Calil, que retoma o conceito de materialidade discursiva de Pêcheux, isso coloca em ação uma atualidade e uma memória, algo que reproduz e transforma, que preserva e ao mesmo tempo transgredir: um dos efeitos

produzidos pela rasura é que a formulação enunciativa “nega um primeiro sentido para que outro se faça presente. Outro sentido apaga o primeiro mas ao mesmo tempo conserva, como num palimpsesto, as palavras sob as palavras” (Calil, 1995, p. 148).

Neste tópico observamos algumas das múltiplas rasuras presentes no diário de Frida Kahlo. O importante aqui foi insubordinar o olhar. Desviar o foco automático daquilo que está dado, escrito e evidente, para se entregar ao abismo daquilo que não se pode enxergar. Não num primeiro momento. É válido mencionar que, apesar de nossa intenção ter sido a de lançar luz à forma com que as rasuras se apresentam (sob traços, rabiscos, borrões, esconderijos mais ou menos densos), isso também acaba por desencadear uma série de rupturas na formulação. “Como ela rasurou” é o que nos afeta, o que não exclui sua relação com “o que ela rasurou”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS ou fechando o cadeado

*Um artista nunca termina realmente seu trabalho, ele simplesmente o abandona.*  
**Paul Valéry**

No meu entender, as considerações finais de uma dissertação são uma espécie de análise retrospectiva da pesquisa. O que, para mim, muito se assemelha ao funcionamento de um diário. A confluência entre a escrita diária e a escrita acadêmica esteve entremeadada no decorrer de todo o meu processo, mas parece se acentuar ainda mais neste específico ponto.

Antes de elaborar sobre isso, no entanto, sendo essa uma pesquisa sobre silêncio, sinto ser necessário dizer que muito, muito mesmo, permaneceu em silêncio. Costumo lembrar que um texto não se termina, mas se abandona. Com a minha dissertação não seria diferente: agora eu preciso abandoná-la, porque se dependesse dos meus impulsos, continuaria escrevendo, ininterruptamente. O silêncio então está na incompletude necessária para que fosse possível gestá-la (Orlandi, 2007), o silêncio está em tudo o que escolhi pesquisar e em tudo o que escolhi não pesquisar, porque houve uma escolha, uma escolha que, sendo um gesto de interpretação, não é imparcial (Pêcheux, 1999). Estando eu inscrita na história, num processo simbólico afetado pelo inconsciente e pela ideologia, em meu percurso de pesquisa não estive isenta.

Se pudesse reescrevê-la, teria desde o início me entregado mais ao solo teórico da Análise de Discurso, antes de me demorar tanto nos pressupostos literários os quais por muitas vezes li como evidência. Em meus primeiros passos nos estudos sobre diários, achei ser fundamental aprofundar-me nas questões de *gênero*, sem saber que na caixa de ferramentas da AD, bem como nas inúmeras pesquisas de analistas dessa teoria, eu encontraria o *muito* necessário para trabalhar o diário como *discurso*. Sei que as demais regiões teóricas fizeram parte do meu percurso, por isso resolvi mantê-las, mas abandono este trabalho com uma fome de querer (e precisar) saber mais, sobretudo discursivamente. Por outro lado, fico satisfeita em ter traçado um espaço de debate acerca dos diários que importa à teoria do discurso, em suas relações com a *arte, literatura e comunicação*, linha de pesquisa a qual me filiei no Mestrado em Divulgação Científica e Cultural.

Sendo a Análise de Discurso uma ciência de entremeio, como delinea Orlandi (2002), ou seja, que se constitui nas contradições entre as disciplinas, nos vãos que se estabelecem entre elas; tive logo do início o ensejo de escrever uma dissertação localizada entre a Análise de Discurso e a Literatura. Desde a estruturação da bibliografia e a delimitação do *corpus* à análise dos recortes e a escolha de uma específica palavra — e não outra — se deu amparada por essas

duas ciências, sobretudo. Proposta essa que foi muito bem sucedida. De um lado, porque não encontrou impeditivos externos (fossem eles do Programa de Mestrado ou de colegas e professores, por exemplo) que atravancariam esse modo de fazer pesquisa; e que, pelo contrário, incentivaram e validaram em diversas oportunidades a acentuação desse entremeio. De outro, porque me mantive sensível e atenta para sustentar o desejo; um desejo movido pela paixão por aquilo que escolhi estudar, mas ainda desejosa pela paixão em *escrever* sobre isso que escolhi estudar. Da mesma forma em que durante o meu trajeto permaneci me relacionando com a questão do “o que” escrever, pesquisar, compor, analisar... o “como” escrever, pesquisar, compor, analisar se deu com igual relevância, senão mais. A minha dissertação de mestrado é um texto literário. Mas um texto literário que não perde de vista o seu vínculo com a teoria de compreensão de sentidos, a Análise de Discurso. Aí se encontra, a meu ver, a singularidade e a autenticidade deste trabalho. Em seu resultado, salta-se aos olhos o modo *como* se mobiliza o dispositivo analítico, *como* se articulam os conceitos teórico-epistemológicos, *como* se traça um diálogo entre a voz da analista e as vozes que se presentificam no *corpus*, *como* a poesia é capaz de emergir no bojo de um funcionamento acadêmico por vezes lido como fadado ao comedimento e à sobriedade...

Quanto às premissas levantadas no capítulo de Introdução, percebo que tenham sido reiteradas ao longo da dissertação. São elas: escrever é, sim, um processo específico de subjetivação; toda escrita de si possui uma relação intrínseca com o silêncio fundante e, por esse motivo, conseguimos afirmar que os escritos funcionam como um amplo e infinito observatório do silêncio; as condições de existência influenciam a integridade da escrita e seus efeitos puderam ser identificados nos textos; quem escreve e, portanto, se inscreve no espaço de enunciação do diário se relaciona com a repetição, ou seja, com o necessário que não cessa de se escrever (repetição essa que, como visto, aparece materializada em diversos diários).

Acredito, também, ter conseguido cumprir com meus objetivos principais, em se tratando de mobilizar um primeiro gesto analítico entre a relação entre escrita e silêncio. *Como as formas do silêncio (Orlandi, 1992) se manifestam em diários de mulheres e como o ritual da escrita de si vem a ser atravessado por esse silêncio?* eu me perguntei, lá no início. Ainda sinto que essas perguntas podem ser exploradas com mais profundidade e maturidade teórica em trabalhos futuros, porém sei que elas foram sendo sustentadas e respondidas, com bastante êxito, no decorrer do trabalho, além de me conduziram até este resultado final, que escancara a interpelação dos silêncios na escrita diária através das metáforas, das reticências e das rasuras presentes nos escritos de Frida Kahlo e Carolina Maria de Jesus.

Os recortes triados das autoras — todas aquelas que se constituem a partir da literatura íntima — selecionadas para o *corpus* contribuíram para a composição desse amplo caderno-epitáfio aqui transcrito, inscrito. Em minha devoção, quase obsessão com os diários, já não me sinto só. Se me considerava uma, tornei-me duas com outra mulher. *Uma Duas*<sup>33</sup>. Muitas com outras mulheres.

Ana Miranda, Anne Frank, Camila Sosa Villada, Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Eliane Brum, Gloria Anzaldúa, Helena Morley, Hélène Cixous, Margaret Atwood, Marguerite Duras, Sylvia Plath, Virginia Woolf... me deram as mãos. Mas de Frida Kahlo e Carolina Maria de Jesus tomei o corpo inteiro. Por tal motivo, sempre que estava prestes a curvar-me sobre isso, que para mim é um dos territórios mais íntimos de um sujeito — o seu diário — pedia licença. Licença para sondar as páginas do manuscrito ou licença para tatear um corpo, um *corpus*? Estive numa simbiose com essas mulheres, durante o período da pesquisa. Já quis tatuar suas citações, as minhas preferidas, mas concluí que me faltaria pele. Quase fiz um altar para cada uma na minha casa porque, inclusive, elas tornaram-se minhas entidades. Eu as evocava em oração, durante as análises; elas visitavam-me em sonhos ou durante as vigílias. Esse relacionamento — que é mais do que o imaginário de científico: é constituído de afeto — desembocou na profícua reflexão traçada a partir das temáticas balizadoras de seus diários: a dor, a política, o Diego e a arte, no diário de Frida; e a dor, a política, a fome e a favela no *Quarto de Despejo*, o diário de Carolina. Sublinho meu crucial interesse em orientar o trabalho sobre esses quatro pilares (com ênfase na confluência da “dor” e “política”) que, embora sejam temas já bastante discutidos em pesquisas contemporâneas de diversos âmbitos teóricos, significaram-se nesta dissertação com novas roupagens, nuances e perspectivas acerca dos diários e sua prática de linguagem, o que em meu entendimento possui uma profunda relevância. Ou seja, ter trazido este estudo à margem da academia promoveu contribuições não só aos estudos discursivos, como também potencializou significantes interações com outras áreas de estudos, possibilitando a abertura de um contínuo fluxo de divulgação do conhecimento.

Sobre as perspectivas futuras, penso que a questão da resistência se mostrou como um batimento interessante que seria necessário desenvolvê-la teoricamente ainda mais. Embora tenhamos trabalhado a noção de *um-lugar* de resistência, ao analisar as condições materiais de

---

<sup>33</sup> Em alusão ao romance de Eliane Brum, lembrado por Luciana Vinhas em sua arguição durante a Banca de Defesa desta dissertação, ocorrida em agosto de 2024. No livro, a escolha do título encapsula os sentidos de dualidade e fusão entre o ser “uma” e o ser “duas” das personagens principais: mãe e filha. Expressando o inescapável enlace entre elas, a autora escreve: “não há como escapar da carne da mãe. O útero é para sempre”.

produção da escrita de mulheres — perpassada por desigualdades de classe, gênero e raça — avalio que a reflexão tem potencial para ir além. Ao que a escrita de mulheres resiste? Ao silêncio? O que estaria em jogo nesse *um-lugar* de resistência e, talvez, de silenciamento? Considerando o recorte preciso para esta dissertação, preferi, no entanto, refletir de forma mais aprofundada sobre esse aspecto em oportunidades futuras. De todo modo, os desdobramentos gerados a partir da tomada de posição desse lugar que, por se tratar de uma conjuntura perpassada por incontáveis adversidades, subverte a utopia de um “quarto só para si”, mostraram-se com uma das mais férteis revelações acerca da escrita de mulheres. Espero, à vista disso, ter contribuído para a caixa de ferramentas da AD, com a constituição dessa nova noção fundada, a saber, o *um-lugar*, que serve como objeto de reflexão e abre margem para novos debates, fazendo a teoria avançar.

Retrospectivamente, percebo que o *um-lugar* se emoldurou com especial ênfase, dada durante os rumos tomados durante o percurso deste trabalho, a partir da lente de aumento do quarto. A descoberta da relação entre o diário e a arquitetura das quatro paredes sequestrou meus pensamentos, meu tempo, meus estudos, minha escrita. O êxtase ao trabalhar nisso foi tanto que eu não conseguia sair do quarto. Digo, não conseguia sair do tópico sobre o quarto. Fiquei maravilhada quando descobri o que agora parece óbvio: o espaço físico onde, em geral, se escreve um diário é o **quarto**. Quarto esse que, concluo aqui, é *teto da escrita*: o *um-lugar* onde o sujeito opera, elabora, escreve e inscreve a sua própria subjetividade.

Enfim, passei três anos da minha pesquisa olhando diários de outras mulheres. Neste último tópico me permiti a vaidade de reler, num exercício um tanto narcísico, para os *meus* escritos. Um dos aprendizados que ficam desse projeto é que a escrita diária é a arte da repetição. Adianto que os meus diários desses anos de Mestrado — de 2021 a 2024 — revelam como regularidade a minha dor, a minha solidão, os meus (des)amores e muito pouco sobre a minha pesquisa. Essa aparece às vezes como um reclamar, às vezes como um sonhar.

Nas próximas linhas, costuro os recortes dessa jornada. Sequencio somente os marcos e afetos que dizem respeito às minhas (sobre)vivências acadêmicas ou aquelas que, de algum modo, resvalam sobre elas. São textos diversos, inscritos em diferentes materialidades que agora transcrevo aqui para não esquecer de lembrar de detalhes que tornaram o meu percurso de Mestrado um acontecimento. Escrevo mergulhada em nostalgia e, por isso, escrevo para lembrar de não esquecer que, apesar dos tropeços, eu aproveitei intensamente, de poros bem abertos, tudo o que pude dessa oportunidade.

Isso é o que tenho a dizer neste último tópico sem fim nem começo. Sinto-me prolixa quando falo sobre os meus escritos, pois acredito que eles falam por eles sem que eu precise

introduzi-los, explicá-los em demasia. Melhor do que eu condensar esse processo, prefiro, então, em um gesto de súbita coragem e extrema vulnerabilidade — já que convidar o outro à leitura de seu diário é como oferecer a si própria assim: rasurada — simplesmente mostrá-lo.

Para efeito de um desfecho formal, antes de abrir minhas páginas, gostaria de resgatar a epígrafe desta dissertação com a citação de Roland Barthes: *o escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe*. O que vai de encontro ao que li do professor Lauro Baldini, sobre este trabalho: *acho que o seu texto é mais rico do que você imagina, e por ser rico, impede que se pense no diário como um corpus. Talvez ele seja um corpo. Que atravessa o corpo do seu texto*. Os trechos que corporifico em seguida me dão pistas de que escrever esta dissertação sobre diários foi não só uma brincadeira com o corpo da minha mãe, mas com o meu próprio corpo. Um dos silêncios que me falta (des)cobrir, por fim, em algum dia, em alguma outra pesquisa, é esse do diário enquanto um corpo. Que atravessa o corpo do meu texto.

\* \* \*

#### **Quinta-feira, 18 de março de 2021**

Daqui quinze minutos começa a minha primeira aula no Mestrado da Unicamp. Participo como aluna especial na disciplina *Literatura, Cultura e Sociedade*. Estou muito feliz porque vai dar certo e muito grata por essa oportunidade. Tenho vontade de olhar o céu e agradecer a todo momento. Mas muitos sentimentos outros também me invadem... Insegurança, medo, ansiedade, cobrança... Chorei bastante na terapia ontem, não sei muito bem o porquê. É só uma aula, mas, para mim, é o evento do século. Esse é um desabafo, um registro para recorrer no depois. Serei outra pessoa. Espero que mais aliviada.

#### **Domingo, 21 de março de 2021**

Este caderno agora é o meu chão de floresta, como diz a professora Susana. Não sei ao certo ainda o que isso significa, mas vou compreendendo no decorrer do processo. Tive só uma aula até esse momento mas já foi suficiente para me deixar em completo êxtase. Estou emocionada. Poder estudar o que sempre foi natural para mim. Aquele lugar externo difícil de ser encontrado, e que precisa fazer ponte com o interior. Talvez isso seja uma das formas mais plenas de felicidade. [...] Quero estabelecer uma relação íntima com este papel. Obrigada, caderno, seguimos juntos, sendo e escrevendo.

#### **Domingo, 23 de maio de 2021**

Essa semana eu faço aniversário. É difícil ter esperanças morando em um país que está em ruínas, mas sonhar é desobediência civil. Faz de conta que pensei em tudo isso enquanto, de olhos fechados, assoprava as velas. [...] Quero a Greci como minha orientadora e quero o nosso projeto aprovado no processo seletivo do mestrado, no final do ano.

### **Domingo, 1 de agosto de 2021**

Meio do ano, meio do caderno. 18h18. As coisas melhoraram. [...] Conversei com meu chefe sobre minha sobrecarga, tentei um aumento mas recebi um não. Ao menos se, caso eu continuar estudando, não vou precisar pagar as horas. Já é alguma coisa. Consegui finalizar meu projeto e está a coisa mais linda. Acordo todos os dias às 5h para trabalhar nele e o resultado está ficando... genuíno.

\* \* \*

### **Segunda-feira, 7 de março de 2022**

Cheguei em Barão Geraldo e sinto que a minha coragem me trouxe sorte: escrevo no lugar que mais parece cenário da protagonista de um filme. Engraçada a minha emoção, mas é verdade. Estou em um quarto com um ventilador de teto, um assoalho de madeira, uma varanda onde vou estender uma rede para ler meus romances no cair da tarde. Mas o que mais me impressiona aqui é o silêncio. Um silêncio sublime. Celestial. Passei os últimos anos reclamando do barulho ao meu redor. Esse silêncio vai ser teto da minha escrita.

### **Terça-feira, 15 de março de 2022**

Tive o meu primeiro dia de aula e quase explodi de felicidade. No intervalo, fui a um café com meus amigos de sala, alguns eu já conhecia pelas telas do Google Meet. Ganhamos uma banoffee.

### **Sábado, 2 de abril de 2022**

Tô esquisita. Tudo o que eu queria nos últimos meses, aconteceu. Apesar disso, ando muito insegura, ansiosa, com medo. Tentando me encontrar. Perdida. Parece que aqui — em Campinas — as pessoas falam outro idioma. Me sinto uma estrangeira. Do interior, atrasada. Falta confiança. Não estou contente com minhas roupas. Não consigo me expressar direito. Estou tão incomodada que não consigo ser eu mesma. Me preocupo com o que pensam. Me sinto constantemente vigiada. Rodeada de pessoas e sozinha ao mesmo tempo. Vejo o cenário que escrevi e o reconheço. É o pátio da escola nova. Eu, menina, no centro, sem saber se minha mãe volta. ~~Quebro~~-(ato falho). Quero não mais fugir dessa menina porque ela é minha melhor parte. A escola não existe mais. Ninguém me tranca no banheiro. O intervalo não tem cheiro de merenda. Tem cheiro de banoffee.

### **Quarta-feira, 27 de abril de 2022**

Conheci minha orientadora pessoalmente e ela me abraçou como quem diz: *daqui para frente, nós vamos juntas*. Ela me apresentou sua sala, seu laboratório, a biblioteca. Greci parece ser daquelas pessoas que não têm pressa. Quando está comigo, está inteira comigo.

### **Terça-feira, 10 de maio de 2022**

Enviei um e-mail para o Samuel contando as novidades e dizendo que a Unicamp “*tem analistas de discurso por toda parte e todos são muito solícitos, acessíveis, sensíveis. Um sonho. Tudo aqui me lembra o início*”. Ele respondeu: “*você vai ser uma excelente pesquisadora, porque pesquisadora você já era desde quando entrou lá no início da graduação*”.

### **Domingo, 22 de maio de 2022**

Li meus pedidos de aniversário do ano passado e me emocionei muito. Para o próximo ciclo, [...] quero aproveitar todas as oportunidades do mestrado. Viver. Ocupar. Viajar. Participar. Integrar. Quero jamais esquecer qual o meu objeto aqui. Quero o mestrado como prioridade, sempre.

### **Terça-feira, 24 de maio de 2022**

Fiz uma disciplina com um professor que é uma das maiores referências no estudo de dicionários. Mas eu só descobri isso no fim do semestre, quando ele me emprestou uma pilha de livros e todos tinham o nome dele na capa: José Horta Nunes. Marquei uma reunião para falar sobre meu trabalho final da disciplina e para devolver-lhe os livros. A reunião foi hoje. Esqueci de levar os livros. Aaaaaaaa....

### **Terça-feira, 21 de junho de 2022**

Me aproximo do meio do ano e ainda não me sinto à vontade neste lugar. Em Minas foi tão fácil... Portas abertas, mãos cheias. Eu, geminiana, me adapto sem sofrimento. O que aconteceu comigo no pós pandemia? O que aconteceu comigo em Campinas? Acho que ela é grande demais para mim. Já não bastasse uma cidade nova e uma faculdade nova, eu inventei de ter um emprego novo. Comecei em fevereiro, o lugar é impecável. [...] A sala de criação tem grafites e luzes penduradas no teto. O refeitório imita um submarino, almofadas coloridas, um aquário com peixes de todas as cores... Mas, aos meus olhos, tudo é cinza. Me sinto invisível. Uma ilha onde ninguém faz questão de aportar. Durante as aulas, não consigo participar. Travo na frente dos professores. Procrastino, esqueço, entrego fora do prazo... Não foi assim que me imaginava no mestrado... Será que isso realmente é para mim?

### **Sexta-feira, 26 de agosto de 2022**

Fui demitida. Por chamada de vídeo. O motivo? O mestrado. Desespero misturado com alívio. Lembrei que na quarta-feira, 24 de agosto, recebi um e-mail da Alessandra: *URGENTE - BOLSA CAPES disponível*. Hoje mesmo, às 16h30, respondi, trêmula, demonstrando interesse. Já tem gente na fila. Tomara que dê certo. É pouco, mas vai me dar uma base para continuar.

### **Quarta-feira, 7 de setembro de 2022**

Vim para Salto chorar no colo dos meus pais. *A gente vai dar um jeito, a gente sempre dá. Primeiro você coloca o pé na água, depois o mar se abre. Foi assim sempre, e vai continuar sendo. Logo você consegue outra coisa*, eles disseram. Chorei porque teria que voltar na agência para assinar os papéis. Chorei, chorei. Chorei de felicidade quando recebi esse e-mail:

Segunda-feira, 5 de setembro de 2022

*Júlia, a outra aluna acabou de desistir da bolsa.*

*Aguardo a sua documentação amanhã cedo.*

*Abs*

*Alessandra*

**Sexta-feira, 9 de setembro de 2022**

A demissão foi a melhor coisa que poderia te acontecer, a minha analista disse, hoje, em nossa última sessão.

**Quarta-feira, 15 de setembro de 2022**

Estou sozinha. Lendo e escrevendo em uma das “praças” da Unicamp. Estou começando a me apaixonar por essa coisa de ser minha própria companhia. Pela primeira vez, não tenho horário para voltar. Como é maravilhoso poder ocupar uma das melhores universidades do país. Finalmente ter tempo para estudar, tempo para se demorar nas bibliotecas, para almoçar com calma no restaurante universitário e sentir o sabor do maior dos privilégios. Arroz, feijão, legumes, carne, salada e até sobremesa; por apenas três reais. Tempo para caminhar nas ruas cujos nomes vão desde Elis Regina à Cora Coralina. Tempo para ouvir a orquestra sinfônica no Teatro de Arena ao meio dia... Tempo.

**Sábado, 31 de dezembro de 2022**

*Retrospectiva:* Comecei o ano imaginando que em 2022 aprenderia a incorporar um sonho. Passei no mestrado que sou eu escrita: Divulgação Científica e Cultural, no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, da Unicamp. Com a linha de pesquisa Literatura, Artes e Comunicação, lancei luz a um projeto que já ambicionava fazia tempo: sobre a escrita de si em diários de mulheres. E ainda: com a orientadora que também habitava os meus mais perfeitos planos. Achei que ao tocar com os dedos a realidade sonhada durante meses me faria viver com uma estrela cintilando no lugar do meu coração, o tempo todo. Coitada. Muito além disso, 2022 me provou que realizar um sonho é mais do que sentir a epifania, atingir o clímax, gozar de contentamento. Mais importante do que agarrar um sonho com as mãos, é não deixá-lo escorrer por entre os dedos ao desvalidar o meu merecimento. [...] Fui monitora de um Fórum sobre mobilidade urbana. Organizei um evento de Divulgação Científica com meus colegas do mestrado. Recebemos gente do Brasil todo com um coffee break tão chique que tinha até lanche vegano com patê de grão de bico. Pela primeira vez apresentei o meu projeto. Uma amiga disse que minha voz era doce e que eu era didática e carismática. Agradei pensando que ela queria só me agradar. Uma segunda pessoa me disse a mesma coisa. Agradei e achei que era coincidência. Até que uma terceira também comentou. E só então eu comecei a acreditar que poderia ser verdade. Viajei para Curitiba para falar de linguística no sul do Brasil, com tudo financiado pela Unicamp (que glória!). Explorei os cantos da UFPR, experimentei novos sabores, tomei chopp vendo o pôr-do-sol da cidade fotogênica. Ganhei dois sorteios durante as palestras. Senti a alegria florescer no peito por enxergar valor no meu trabalho como pesquisadora. Vi Dilma e Boulos juntos na Unicamp. Cada palavra deles retumbava no peito a esperança por um Brasil criança outra vez. Apresentei o meu projeto de novo. De novo e de novo. Quatro eventos acadêmicos só no segundo semestre. Fiz um mini curso sobre corpo e discurso e outro sobre os lugares de enunciação das mulheres bolsonaristas. Tomei uma injeção e uns remédios na veia depois de ter exagerado num churrasco. Me senti grata por ter atendimento médico gratuito e de qualidade dentro da universidade. Integrei a comissão organizadora de um evento internacional sobre o silêncio e conheci pessoalmente pesquisadores renomados. Levei um livro na bolsa para um deles — Pedro de Souza — autografar mas fiquei

com vergonha e depois lamentei por ter perdido a oportunidade. Tive dor de cabeça em todos os dias do evento. Percebi que essa era a forma do meu corpo me sabotar: eles são tão, tão inteligentes, o que *eu* estou fazendo aqui? Para conseguir beber da água direto da fonte do conhecimento, eu precisaria acreditar que minha sede era legítima. Viajei para Salto e recebi a notícia que não receberia a bolsa em dezembro. Reencontrei uma amiga e fiquei feliz por nossa amizade ainda existir. Falamos sobre o passado, o presente e a esperança de um futuro com reajustes na bolsa. Conversamos sobre a vida acadêmica, a vida adulta, a vida boa de se viver.

\* \* \*

### **Quinta-feira, 26 de janeiro de 2023**

Quero morar nesse comentário do prof. Lauro: *“Acho que o seu texto é mais rico do que você imagina, e por ser rico, impede que se pense no diário como um corpus. Talvez ele seja um corpo. Que atravessa o corpo do seu texto”*.

### **Sábado, 30 de dezembro de 2023**

*Retrospectiva:* em 2023, comecei a dar aula no Cursinho Popular Zilda Arns, da Faculdade de Ciências Médicas, aqui da Unicamp, e fiquei muito realizada ao descobrir que ensinar Redação não seria uma teimosia minha com a vida. Iluminar os outros por meio da escrita foi um dos melhores presentes de 2023. Encontrei um lugar confortável dentro da minha solidão. Participei como monitora do projeto de divulgação científica para garotas do Ensino Fundamental, *Meninas Super Cientistas*, da Unicamp. Participei, de novo, do EDICC e fui ao Encontro de Pós-Graduandos em Estudos Discursivos da USP, o EPED, mas fiquei perdida porque ninguém na minha sessão citou o Pêcheux e os slides eram repletos de nomes russos. Fui estagiária docente na graduação de Estudos Literários na disciplina de Editoração. Aprendi todo o processo de publicação de um livro: seleção, preparação, revisão, diagramação, divulgação. Tive uma sintonia muito forte com a professora supervisora, Márcia Abreu. Em sala de aula, sentia pertencimento. Os alunos me acolheram com uma atenção e escuta que nunca tinha experienciado antes. Publiquei um livro: meu primeiro de ficção.

\* \* \*

### **Terça-feira, 23 de janeiro de 2024**

Hoje foi dia de enviar e-mail para as professoras convidando para a banca da minha qualificação. Estou aflita, angustiada, de TPM. Sentindo chegar o momento de mostrar meu texto. Abrir meu corpo. Não sei o que escrever na introdução. Ainda não escrevi a introdução. Preciso cumprir meu prazo. Estou cheia de medo. Medo do meu texto estar ruim, sem sentido. Muito íntimo. Sem embasamento teórico. Medo de não estar acadêmico o suficiente. Medo de não ter AD o suficiente. Tenho medo de não conseguir terminar e revisar a tempo. Sonhei que juntava todos os arquivos e não dava vinte páginas. Há três dias sinto uma dor insuportável no pescoço. Agora percebo que ela desce nos meus ombros, passa pelas escápulas e vai até a minha mão direita, a mão que escreve. Em mim, durante a escrita, tudo arde, tudo inflama. Fico mais sensível, a imunidade despenca. Hoje fui à farmácia. Hoje enviei o e-mail. Hoje choveu muito.

### **Quinta-feira, 8 de fevereiro de 2024**

Estou na fase mais latente da escrita da minha dissertação. Chego às 7h no Plasma e só saio ao anoitecer, já pensando na hora de voltar. Tenho passado dez, doze horas por dia escrevendo. Escreverei no Carnaval: a folia vai ser no Word. E não sinto pesar algum nisso. Pelo contrário: é um prazer ~~quase~~ obsessivo. Toda a minha libido escoia para esse texto. Recentemente comecei a escrever sobre a relação entre o diário e o quarto. É a coisa mais incrível e mais maravilhosa e mais fascinante que tenho descoberto, não consigo parar de escrever, de pesquisar, não consigo terminar o tópico porque fico obcecada pensando e trabalhando nisso! Encontrei um livro na biblioteca do IFCH sobre a história dos quartos e não quero devolvê-lo, não consigo, não posso, já renovei mais de sete vezes. Acho que vou roubá-lo.

### **Sexta-feira, 1 de março de 2024**

Durante essa fase costumo mentalizar um exercício do teatro. É assim: você fica ao centro e as demais pessoas ficam ao seu redor. Então você fecha os olhos, prende os braços ao corpo e crava os pés neste centro. E aí... você se joga. Para qualquer lado: igual um João-bobo. É um exercício de confiança. E frio na barriga. As pessoas da roda ficam jogando o seu corpo de um lado para o outro. Tudo o que você sente são mãos te segurando e medo de cair. Mas não cai. A fase de entrega do meu texto ao olhar do outro é mais ou menos assim. Parece que meu corpo está passando por entre mãos alheias e algo me diz que eu preciso confiar.

### **Sábado, 8 de junho de 2024**

Ter olhado, ontem, nos olhos da Eni Orlandi é da ordem do indizível. Eu não vou nem tentar colocar a sensação desse encontro em palavras, porque vou falhar. Apenas descrevo: não sabíamos que ela estaria no lançamento do livro *Divulgação Científica e Cultural: 16 anos de um Curso de Pós-Graduação* (que conta, inclusive, com um capítulo que escrevi com a minha orientadora Greci e minhas colegas Mônica e Thais). Vi uma senhora parecida com ela e perguntei para uma amiga se estava delirando. Não era delírio mas começou a ser. *As formas do silêncio* estava no carro porque, óbvio, só poderia estar. Ele tem sido uma extensão do meu corpo que pesquisa. Corri buscar e com um empurrão de uns amigos e a mediação da Greci, me aproximei. Conversamos, pedi uma dedicatória. Júlia com acento ou sem acento? A Eni perguntou.

### **Sexta-feira, 21 de junho de 2024**

Há três semanas estou revisando o meu texto completo. Ouvei uma frase em um podcast cuja autoria foi atribuída à Clarice, mas não tenho certeza, dizia o seguinte: *ler o próprio texto é como engolir o próprio vômito*. Sim. Isso explica o meu revirar do estômago. Se ler é uma experiência autofágica, ingerir tudo isso que expeli. [...] Dia 27 é o prazo final. Agendei uma massagem com a Elisângela no dia 28. [...] Tenho demorado para dormir, as citações ficam retumbando na minha cabeça. Às vezes, subitamente, lembro de um trecho que nem me esforcei para decorar. Coisa de maluca. Anoto uma palavra para substituir, outra para cortar, outra para acrescentar. Tenho lido muito, muito. Muito atentamente, muitos detalhes. Sem piscar. As pálpebras doem. Sobrancelhas. O cenho. A testa. Atrás da cabeça. Na frente. Queria ficar a tarde inteira com gelo nos olhos... Agora que lembrei que marquei oftalmologista para o dia

24, às 13h30. Marquei há um mês atrás porque, bom, já fazia tempo... Coincidência? O que será que a doutora vai ler no reflexo dos meus olhos?

**Domingo, 23 de junho de 2024**

Estive evitando a escrita das considerações finais assim como evitei a escrita da introdução. Penso que coloco muita expectativa sobre esses textos muito íntimos, *sobre mim*. Também tenho uma preocupação meio tola com o fato de esses serem o primeiro e o último contato do leitor com meu trabalho. A primeira ou a última impressão é a que fica?

**Quinta-feira, 27 de junho de 2024**

*Silêncio.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*, ano 8 primeiro semestre, 2000.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ATWOOD, Margaret. *Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- BALDINI, Lauro. O que se pode dizer do indizível? In: MARIANI, Bethania; MOREIRA, Carla Barbosa; DIAS, Juciele Pereira; BECK, Maurício (orgs.). *Indizível, ininteligível e imperceptível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos*. Niterói: Eduff, 2017, p. 71-81.
- BANDEIRA, Manuel. *Memórias Inventadas – A terceira infância*, São Paulo: Editora Planeta, 2008.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BILENKY, Marina K.. (2014). Vergonha: sofrimento e dignidade. *Ide*, 37(58), 133-145.
- BIRMAN, Joel. *Cartografias do avesso: escrita, ficção e estéticas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lúcia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: LeYa, 2015.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. In: *Estudos Históricos*. CEPEDOC/FGV, v.11, n.21, Rio de Janeiro, 1998.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- COSTA, G. C.; CHIARETTI, P. Um corpo em autorretrato e as imagens de si (The body in self-portrait and self-images). *Estudos da Língua(gem)*, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 81-97, 2017. DOI: 10.22481/el.v15i2.3544. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/3544>> Acesso em: 7 nov. 2023.
- COSTA, Greciely Cristina da. Cão sem plumas e a errância dos sentidos e do silêncio. In: DIAS, Cristiane; COSTA, Greciely Cristina da; BARBAI, Marcos Aurélio (org.). *Manifesto Silêncio: uma leitura da obra de Eni P. Orlandi*. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.

- COSTA, Greciely Cristina da. Das imagens desorganizadoras na cidade ao confronto do simbólico com o político. *eMetropolis*. v. 35, n. 9, p. 46-54, 2018. Disponível em: <<http://emetropolis.net/edicao/n35>. Acesso em: dez. 2023.> Acesso em: 31 dez. 2023.
- COSTA, Greciely Cristina da. Denominação: um percurso de sentidos entre espaços e sujeitos. *RUA* [online]. 2012, no. 18. Volume 1 - ISSN 1413-2109/e-ISSN 2179-9911
- CUNHA, Maria Teresa. Diários pessoais, territórios abertos para a História. In: *O Historiador e suas fontes*. Carla Bassanezi Pinsky e Tania Regina de Luca (orgs.). São Paulo: Contexto, 2012.
- DIAS, Cristiane; PETRI, Verli (orgs.). *Análise do discurso em perspectiva: teoria, método e análise*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020.
- FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Cartografando uma Literatura Menor. *Revista Patrimônio e Memória*. São Paulo, UNESP-FCLAS-CEDAP, v.2, n.1, 2006, p. 201-223.
- FERREIRA, Carolina dos Santos. *Nas encruzilhadas de Carolina Maria de Jesus: cartografia da poeticidade na obra antologia pessoal*. 2023. Dissertação de Mestrado.
- FONSECA; Rodrigo Oliveira; MARIANI, Bethania. Lá fora daqui: relatos de si. In: BIZIAK, Jacob dos Santos; PEREIRA, Fernanda; RESENDE-SOARES, Sheila (Orgs.). *Redes de afetos em discurso: uma homenagem a Mônica Zoppi-Fontana*. Campinas, SP: Pontes, 2021, p. 57-78.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Tradução de Alves Calado. 58 ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta, 2007.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2001.
- KAHLO, Frida. *O Diário de Frida Kahlo – Um autorretrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes; introdução de Frederico Moraes. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- Lamparina, 2004.
- LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 8/9, p. 99–114, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1879>.> Acesso em: 1 mai. 2023.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LISBÔA, Noeli Tejera. *A pontuação do silêncio: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MACHADO, Isadora. Uma poética da falha. In: DIAS, Cristiane; COSTA, Greciely Cristina da; BARBAI, Marcos Aurélio (org.). *Manifesto Silêncio: uma leitura da obra de Eni P. Orlandi*. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.
- MARIANI, Bethania (org.). *A escrita e os escritos: reflexões em análise de discurso e em psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006. 224 p.
- MARIANI, Bethania. (In)dizível, in(dizível), in(visível): linguística, análise de discurso, psicanálise. In: MARIANI, Bethania; MOREIRA, Carla Barbosa; DIAS, Juciele Pereira; BECK, Maurício (orgs.). *Indizível, ininteligível e imperceptível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos*. Niterói: Eduff, 2017. p. 31-47.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para além de bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OLIVEIRA, Eduardo Calil. *Autoria: (e) feito de relações inconclusas (um estudo de praticas de textualização na escola)*. 1995. Tese de Doutorado.
- ORLANDI, Eni P Puccinelli. A Casa e a Rua: uma relação política e social. *Educação & Realidade*, 36(3). 2011. Disponível em:  
<<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/18491>> Acesso em: 13 fev. 2024.
- ORLANDI, Eni P Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 8ª Edição, Campinas, SP: Editora Pontes, 2009.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. – 6ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Eu, Tu, Ele – Discurso e real da história*. Campinas: Pontes Editores, 2017.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso em análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. – 3ª ed. – Campinas: Pontes Editores, 2017.

- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação - autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Tradução e introdução: José Horta Nunes - 4ª. edição. Campinas: Pontes, 2015. p. 53-63.
- PÊCHEUX, Michel. “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação”. In: PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. Unicamp, 1988.
- PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de M. Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-105.
- PÊCHEUX, Michel. Leitura e Memória: projeto de pesquisa. Em E. P. Orlandi (Ed.), *Análise de Discurso: Michel Pêcheux – textos escolhidos por Eni Orlandi* (pp. 141-150). Pontes Editores, 2011.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas, SP: Pontes, 2008.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. [Trad. Eni P. Orlandi et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- PENTEADO, Gilmar José. *Estética da vida no limite : autenticidade, ponto de vista interno, testemunho e valor literário em Quarto de despejo (Diário de uma favelada)*. Tese de doutorado, 2018.
- PERROT, Michelle. *História dos quartos*. Tradução de Alcida Brant. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath; 1950 – 1962*. Editado por Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.
- RIBEIRO, Karine de Medeiros. *Putagrafias: análise discursiva de autobiografias de prostitutas brasileiras*. Campinas, SP: 2020.
- RICKES, S. M. (2002). A Escritura como Cicatriz. *Educação & Realidade*, 27(1). Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25938>> Acesso em: 25 abr. 2024.
- ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Unicamp, 2016.
- SIBILIA, Paula. *O Show do Eu – a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

- SILVA, T. D. Linguagem e sociedade contemporânea: escrita, arquivos e objetos simbólico. In: *Projeto de Pesquisa*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, [s.n], 2019.
- SILVEIRA, Eliane Mara. *As marcas do movimento de Saussure na fundação da lingüística*. Campinas, SP: [s.n.], 2003.
- SMANIOTO, Sheyla. Escrever contra o fogo. *Substack*, 2024. Disponível em: <<https://sheylas.substack.com/p/escrever-contra-o-fogo>> Acesso em: 10 jan. 2024
- SOUZA, Pedro de. *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1997.
- SUY, Ana. *A gente mira no amor e acerta na solidão* [livro eletrônico]. São Paulo : Planeta do Brasil, 2022. ePUB.
- VINHAS, Luciana Iost. *Discurso, corpo e linguagem: Processos de subjetivação no cárcere feminino*. 2014.
- WOOLF, Virginia. *Um Teto todo Seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.