

EU-OUTRA: MANIPULAÇÃO E EDIÇÃO DOS DIÁRIOS DE ESCRITORAS SUICIDAS

I-OTHER: MANIPULATION AND EDITION OF SUICIDAL WRITERS DIARIES

Lara Luiza Oliveira Amaral¹

“Você encontrou nos diários algo de decisivo contra mim?”
Diários, Franz Kafka

RESUMO

Dentro do quadro de escritores suicidas, o diário, gênero que carrega a intimidade como parte de si, se torna o mais próximo do que se pretende alcançar daquilo que sobra do sujeito-suicida. Tornar público as angústias de um morto exige censuras, cortes, manipulações da imagem ali construída. Para tanto, a partir dos cadernos de duas escritoras suicidas, Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik, busco analisar o processo de edição dos diários e seus editores, a fim de evidenciar como essas alterações contribuem para a construção de diferentes imagens destas mulheres. Além da bibliografia crítica específica de cada uma das poetisas, pauto-me em trabalhos acerca do gênero diário, tais como Lejeune (1945), Didier (1976), Ávila (2016), entre outros.

Palavras-chave: Diários, Suicídio, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik.

ABSTRACT

Among suicidal writers, the diary, genre that carries the intimacy as part of itself, becomes the closest one intends to get to what have left of the suicidal. To make public the anguish of a dead person demands censorship, cuts, manipulations of the image there built. Therefore, from the diary of two suicidal writers, Sylvia Plath and Alejandra Pizarnik, I intend to analyze their editing process and the editors, in order to emphasize how these modifications contribute to build different images of these women. In addition to the specific critical bibliography of each poet, I will use works about the diary genre, such as Lejeune (1945), Didier (1976), Ávila (2016), and others.

Keywords: Edition, Suicide, Diaries, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik.

Eu antes do outro

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bolsista CAPES, laraluizaoliveira@gmail.com

Prestes a escrever uma palestra, Franz Kafka, há dias atormentado por uma “agitação incessante”, escreve em seu diário: “antes de começar de fato, quero, um tanto recolhido, escrever algumas palavras apenas para mim mesmo, a fim de somente então, tendo tomado algum impulso, apresentar-me diante do público” (KAFKA, 2021, p. 208). É preciso voltar-se para si antes de colocar-se diante do outro. O diário se torna local de refúgio e encontro do sujeito. É na palavra íntima que se escreve, e inscreve, o “eu” antes da presença desse outro: público, leitor, plateia.

Diz-se “diário *íntimo*”, mas o gênero circunda pelas três esferas: público, privado e íntimo. Com base em Carlos Castilla del Pino (1989), Álvaro Luque Amo em “La construcción del espacio íntimo en el diario literario”, explica os espaços que cercam o diário: i) público: aquilo que é observável; ii) privado: observável devido à falta de cautela do ator; iii) íntimo: não é observável, sendo alcançado apenas por meio do que o sujeito diz ou faz (cf. AMO, 2018, p. 747). No momento em que o diarista expressa sua intimidade através da palavra escrita, ele a transforma em algo privado: “las palabras que narran lo íntimo no *son* lo íntimo, de tal manera que ni siquiera el diario más secreto puede *ser* íntimo. La publicación del diario, en última instancia, evidencia el carácter artificial de la intimidad narrada” (AMO, 2018, p. 756-757). A publicação sela a criação de uma intimidade artificial, delineia um sujeito-outro diferente daquele que, outrora, ali escreveu.

Entre a escrita do íntimo/privado e a publicação, proponho evidenciar o modo como o outro interfere na prefiguração de uma pessoa a partir da manipulação de seus textos. Marcado, na grande maioria dos casos, pela morte do autor, o diário dá aos que ficaram – normalmente membros da família e colegas – a responsabilidade da publicação. No momento em que a morte é autoinflingida, e premeditada, muitas vezes, em entradas confessionais nos diários, o suicídio passa a interferir, também, no modo como se dará a organização/seleção do material a ser publicado – consequentemente, na persona que deverá ser retratada. Para tanto, seleciono duas mulheres, poetisas e diaristas, que cometeram suicídio, sendo elas: Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik. A fim de contribuir para análise, retomo a publicação dos diários de Virginia Woolf, já que, além de leitura em comum das poetisas selecionadas, e também parte do grupo de escritoras suicidas, seus diários são tidos como referência nos estudos do gênero. Dessa forma,

pretendo discutir a construção desta “eu-outra” a partir das publicações póstumas dos diários.

Post scriptum

Virginia Woolf deixou 26 diários escritos, confeccionados por ela mesma no mesmo tipo de papel que escrevia seus romances. Em 24 de março de 1941 registra suas últimas palavras em seu diário. Quatro dias depois, segue em direção ao rio Ouse com o bolso cheio de pedras. Virginia deixa duas cartas de despedida para Leonard, seu marido. A primeira, alertando-o do retorno das “vozes”, e a segunda, um agradecimento pelo tempo que passaram juntos. Ao final da segunda, logo após a assinatura “V.”, acrescenta uma espécie de “PS”: “Will you destroy all my papers?” (WOOLF *apud* JAMISON, 2008, p. 85). No papel que também escrevia seus diários, Woolf deixa para trás o manuscrito finalizado, mas ainda não totalmente revisado, de *Between the Acts*, seu último romance. Dessa forma, quando faz o pedido a Leonard, refere-se aos diários ou ao romance? Independentemente da resposta, ambos foram preservados e posteriormente publicados.

O que importa nestas últimas palavras de Virginia, ao final de uma carta de suicídio, é a possibilidade de ver ali um impedimento para a publicação de seus diários (caso “os papéis” mencionados seja uma referência a eles). É mais comum a atitude oposta, ou seja, a do escritor que prevê a publicação e, conseqüentemente, como propõe Béatrice Didier em “El diario ¿formula abierta?” (1996), altera o modo como escreve o gênero: “Desde el momento en que el diario no sólo puede ser eventualmente publicado, sino, lo que es más, es considerado por el escritor, en el mismo momento de su redacción, como un texto destinado a la imprenta, se vuelve susceptible de registros completamente diferentes” (DIDIER, 1996, p. 41). Desse modo, supondo que Woolf falasse dos diários na sua última carta, e caso tivesse a intenção de publicação póstuma, talvez ela mudasse o que/quem inscreveu em seus cadernos.

“O diarista não pode nem *compor*, nem *corrigir*”, dita Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico*: “Escrevemos sempre nosso diário ignorando o futuro. (...) estamos colaborando às cegas para uma novela de roteiro imprevisível” (LEJEUNE, 2014, p. 346-347). Contudo, após a morte, são os outros, e não o “eu”, que passa a

“sobre-escrever” estas páginas. O futuro, antes ignorado, agora atinge o objetivo do texto em vias de tornar-se público. Toda publicação envolve uma edição, ainda que mínima, dos manuscritos: seja a organização dos materiais, notas de rodapé com informações suprimidas, ou mesmo cortes a fim de “proteger” amigos e familiares. Leonard Woolf, por exemplo, pouco mais de uma década da morte de sua esposa, edita seus manuscritos e publica *A Writer's Diary* em 1953.

No prefácio da edição dos diários de Virginia Woolf, Leonard explica aquilo que o orientou durante a seleção de material a ser publicado:

I have been carefully through the 26 volumes of diary and have extracted and now publish in this volume practically everything which referred to her own writing. I have included also three other kinds of extract. The first consists of a certain number of passages in which she is obviously using the diary as a method of practising or trying out the art of writing. The second consists of a few passages which, though not directly or indirectly concerned with her writings, I have deliberately selected because they give the reader an idea of the direct impact upon of scenes and persons i.e. of the raw material of her art. Thirdly I have included a certain number of passages in which she comments upon the books she was reading (WOOLF, 1953, p. viii-ix).

Assim como o próprio diário de Virginia Woolf será “modelo” para outros escritores e seus diários, o método de seleção de Leonard Woolf também servirá de base para a publicação de outros autores. Em busca da persona-escritora de Virginia, Leonard delinea uma imagem, recorta pedaços de sua intimidade e os modela de acordo com a sua intenção. Consciente das consequências, ele ressalta: “The reader must remember that what was printed in this volume is only a very small portion of the diaries and that the extracts were embedded in a mass of matter unconnected with Virginia Woolf writing” (WOOLF, 1953, p. ix).

Para ele, os diários, mesmo em sua completude, são retratos parciais [*one-sided portrait*] daquele que o escreve: “one gets into the habit of recording one particular kind of mood – irritation or misery, say – and of not writing one’s diary when one is feeling the opposite”, e continua: “The portrait is therefore from the start unbalanced, and, if someone then deliberately removes another characteristic, it may well become a mere caricature” (WOOLF, 1953, p. vii-viii). Escrita unilateral, e fadada a alterações

Revista de Letras Norte@mentos

posteriores, o diário se distancia daquele que o escreve a ponto de confundir-se com uma caricatura. O termo é utilizado também por Lejeune ao descrever o processo com que se caracteriza o gênero: “O diário está longe de ser o espelho da feiticeira, ele é, na verdade, um filtro. Seu valor se deve justamente à seletividade e às descontinuidades. (...) raramente é um autorretrato e quando é tomado por um, parece às vezes uma caricatura” (LEJEUNE, 2014, p. 342).

Nos anos 70, Anne Olivier Bell, esposa do sobrinho de Virginia Woolf (Quentin Bell), publica “na íntegra”² os diários da autora. Diferentemente de Leonard, que prezava pela versão-escritora de Virginia, aqui o leitor passa a ter acesso aos diversos tipos de registros de Woolf³: jantares com outros autores, opiniões divergentes, registros de inveja e, principalmente, inúmeras entradas de angústia derivadas, ou não, do ofício da escrita. Nesse sentido, seu suicídio torna-se mais “próximo”, menos um fato distante da obra, como propunha Leonard ao enfatizar apenas um lado de Virginia, já que é possível acompanhar seu declínio, cada vez mais aterrorizada com a guerra e os estragos dos bombardeios – a possibilidade suicida guardada no bolso como uma alternativa já pensada.

Um *post scriptum* no início do texto, não mais um último pedido, mas um primeiro alerta: o diário é filtro, caricatura, retrato borrado do eu. Escreve-se em determinada condição, e esta alimenta a imagem criada. A morte voluntária dá a estas palavras íntimas o peso do autoaniquilamento, deforma a imagem pré-moldada. A publicação impõe sua forma, as pessoas definem os limites do que pode ou não ser dito, reestruturam o sujeito. A mulher-escritora-suicida passa a caminhar sob comandos de todos os outros: ela já é outra.

Falar por si

² Apesar da extensão (cinco volumes, no caso de Woolf), é sempre perigoso afirmar que um diário está sendo publicado “na íntegra”, sem alterações ou supressões. Uma obra, independente do gênero, está sujeita a alterações desde o momento em que é decidido torná-la pública. Há, mesmo que minimamente, uma manipulação do texto-bruto. Dessa forma, ainda que considere a edição de Bell mais completa em relação a de Leonard, a afirmação de sua “completude” mantém-se em questionamento.

³ Outro ponto interessante é a inserção de notas de rodapé explicando as muitas abreviações de Virginia Woolf, processo salientado por Bell em seu prólogo: “Whenever possible full names and dates of birth (and death) are given, since temporal relationships were of interest to Virginia; and the origin of the connection with her (for instance, her parents’, or her brothers’ Cambridge, circle) is suggested” (BELL, 1977, p. x-xi).

Publicado pela primeira vez em 1887, o diário da pintora russa Marie Bashkirtseff é um dos primeiros exemplos do gênero, escrito por uma mulher, a ser reconhecido. Atividade que mantinha desde os 13 anos, Bashkirtseff, pouco antes de morrer, arquiteta em seu prefácio aquilo que prevê para o futuro: “Mas se morrer cedo, deixarei, para ser publicado, o meu diário, que não pode deixar de ser interessante”. Ter como objetivo ser publicada não altera, de acordo com a autora, seus registros: “a idéia de ser lida um dia terá prejudicado, ou talvez anulado, o único mérito de tal livro?”, questiona-se, e responde: “Não! mil vezes não! – Primeiro, porque escreví, durante muito tempo, sem pensar em ser lida, depois, porque foi justamente por esperar ser lida que me mostrei absolutamente sincera” (BASHKIRTSEFF, 1943, p. 7).

O principal argumento que defende para a valorização de seus escritos íntimos é por se tratar de um “documento humano” (cf. BASHKIRTSEFF, 1943, p. 7). Ciente da morte iminente, Marie estrutura seu próprio texto: “Odeio prefácios (...). Não gosto também de notas de editores. Porisso, decidí fazer o meu próprio prefácio” (BASHKIRTSEFF, 1943, p. 12). Diferentemente do que descreve Lejeune, Bashkirtseff volta para o próprio texto a fim de ordená-lo, reestruturá-lo e, conseqüentemente, organizar e delinear uma imagem de si que pretende deixar para a posteridade⁴.

No caso de Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath, diferentemente de Marie Bashkirtseff, não havia a intenção de publicação. Há uma diferença, conforme aponta Myriam Ávila em *Diários de escritores*, entre aquele que escreve intencionalmente para a publicação e o “diário de uma pessoa que escreve sem pretensão de lançar-se no espaço público” (ÁVILA, 2016, p. 21). Quando não prevê leitores, pressupõe-se que o autor seja, também, o único leitor do diário:

Sua motivação seria, supostamente, a necessidade de desabafar, de repassar os acontecimentos do dia de modo a organizá-los na própria memória, fazendo de si mesmo um confidente. O “querido diário” é esse amigo que tudo ouve e aceita, que não rebate as opiniões e avaliações de quem ali descarrega emoções, segredos, ressentimentos, sentimentos íntimos. O diário de escritor difere de duas maneiras desse desenho: muitas vezes ele é pensado como obra para publicação (ou é rondado pela

⁴ Apesar de salientar sua “sinceridade” no prefácio, fica evidente as inserções posteriores que fez durante a leitura/edição dos seus cadernos. Em algumas passagens há diferentes “versões” de Marie, uma que escrevia naquele momento-presente-primeiro, e outra, anos mais tarde, contestando/comentando a si mesma.

possibilidade de vir a ser publicado), além de servir como depósito de ideias que poderão ser mais tarde usadas em textos ficcionais e poéticos (ÁVILA, 2016, p. 22).

Mulheres do século XX, escritoras de prosa e poesia, Sylvia e Alejandra mantinham diários como um refúgio, ou mesmo “laboratório da escrita”. Sylvia Plath, poeta estadunidense, teve a adolescência marcada por uma tentativa mal sucedida de suicídio, sendo internada em um hospital psiquiátrico e sofrendo sessões de eletrochoque⁵. Anos mais tarde, casou-se com o também poeta Ted Hughes e viveu na Inglaterra até o ano de 1963, quando, já divorciada, comete suicídio ao asfixiar-se com o gás de cozinha. Alejandra Pizarnik, quatro anos mais nova que Plath, nasceu em Avellaneda, província de Buenos Aires. A poeta argentina passou algumas temporadas em Paris, onde desenvolveu contatos com outros escritores influentes, como Julio Cortázar, Octavio Paz e Silvina Ocampo. Ela comete suicídio aos 36 anos com uma overdose de comprimidos para dormir. Ambas escritoras mantiveram diários desde a juventude até pouco dias antes de assinalarem o seu fim.

Adotando como objeto de pesquisa os diários publicados, e não os manuscritos originais, elenco as características que compõem as publicações, e conseqüentemente as manipulações, do texto e da imagem das poetisas. Tanto Plath quanto Pizarnik tiveram seus diários publicados postumamente em duas edições diferentes, com um intervalo de mais ou menos uma década entre cada publicação. A família tem papel influente nos dois casos, alterando aquilo que deve ou não ser exposto. Em nenhuma das publicações os diários estão “completos”, em uma tentativa de prezar pela integridade da pessoa morta e/ou familiares envolvidos, os últimos anos das poetisas foram parcialmente, ou completamente, destruídos/excluídos. O suicídio, portanto, passa a ser tema, já que é mencionado nas entradas do diário, e elemento constituinte na (des)construção do gênero, pois a causa da morte atua no modo como o diário é editado para publicação.

A primeira edição dos diários de Sylvia Plath foi publicada em 1983. *The Journal of Sylvia Plath*, organizado por Frances McCullough e Ted Hughes, continha um prefácio escrito por Hughes, provavelmente uma tentativa de se aproximar daquilo que fez Leonard Woolf na primeira edição dos diários de Virginia. Intitulado “Sylvia

⁵ A experiência de Plath foi retratada em seu único romance, de cunho autobiográfico, publicado pouco antes de sua morte, *The Bell Jar*.

Plath and her journals”, Ted informa estar publicando “a third of the whole bulk” dos papéis de Sylvia:

Two other notebooks survived for a while after her death. They continued from where the surviving record breaks off in late 1959 and covered the last three years of her life. The second of these two books *her husband* destroyed, because *he* did not want her children to have read it (in those days *he* regarded forgetfulness as an essential part of survival). The earlier one disappeared more recently (and may, presumably, still turn up). (HUGHES, 1982, p. 86, grifos meus)

Propositalmente, Ted exclui os dois últimos cadernos escritos por Sylvia Plath. É irônico pensar que, ao mesmo tempo que evidencia sua influência sobre a palavra de Plath, ou seja, do que pode ou não ser publicado, ele tenta se esquivar colocando-se no texto por meio da terceira pessoa: “her husband”, “he regarded”. Outro ponto é a inserção da “possibilidade de aparição” do último diário, o que aparenta ser uma “jogada de *marketing*” na contramão das suas atitudes anteriores: destruição, exclusão e omissão de si na obra plathiana.

Ao contrário de Leonard, que buscava evidenciar um outro lado de Woolf, uma tentativa de abafar sua morte, Ted ressalta o suicídio como fator crucial para a publicação, já que a morte voluntária está intrinsecamente ligada ao processo criativo de Plath: “the importance of these diaries lies in the rich account the give of her attempts to understand this obscure process, to follow it, and (in vain) to hasten it” (HUGHES, 1982, p. 88)⁶. Para ele, foi a sua tentativa de suicídio mal sucedida em 1953 que lhe abriu novas possibilidades de escrita: “there seems little doubt that her ‘three day’ death, and that thunderbolt awakening, fused her dangerous inheritance into a matrix from which everything later seemed to develop – as from a radical change in the structure of her brain” (HUGHES, 1982, p. 88-89). Seu diário, portanto, torna-se testemunha de “how a poetic talent was forced into full expressive being, by internal need, for a purpose vital to the whole organism” (HUGHES, 1982, p. 93). Ou seja,

⁶ Ponto não discutido aqui, mas válido, é a possibilidade/nível de influência de Ted Hughes no suicídio de Sylvia Plath. A grande quantidade de biografias sobre a autora parece dividir-se em diferentes “times” quanto à sua morte: um time que “culpa” Ted pela morte de Sylvia (suas traições sendo o fator propulsor); e o outro que procura em Plath uma imagem da “mulher louca”, “ciumenta”, e em decorrência disso, suicida. Algumas dessas discussões estão presentes em *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia* (1992), de Janet Malcolm.

como Plath, de acordo com Hughes, precisava buscar em seu íntimo, justamente o alimento do diário, sua “força poética”.

A contradição paira, mais uma vez, entre a proposta de relação entre a escrita e o suicídio no processo criativo de Plath e a exclusão dos seus últimos diários. Sendo *Ariel*⁷ o livro que consagrou a poeta, a omissão, nos diários, do período em que escreveu os poemas que o compunham, interfere na sua compreensão poética. E Ted Hughes tem consciência de tal fato: “we cannot help wondering whether the lost entries for her last three years were not the more important section of it. Those years, after all, produced the work that made her name” (HUGHES, 1982, p. 86-87).

Dezoito anos mais tarde, Karen Kukil organiza uma nova edição dos diários de Sylvia Plath: *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (1982). No artigo “Reviving the Journals of Sylvia Plath” (2010), Kukil explica a diferença entre a sua edição e a de McCullough: “she worked from the typescript supplied by the Plath estate and not with the original manuscripts. This fact alone probably best illustrates the difference between the two editions” (KUKIL, 2010, p. 23). O que a leva a iniciar o prefácio da edição com a seguinte afirmação: “Sylvia Plath fala por si nesta edição integral de seus diários” (KUKIL, 2017, p. 9). A diferença maior entre as edições é que a segunda, e atual, contém dois cadernos nunca antes publicados, referentes ao período de agosto de 1957 e novembro de 1959: momento em que Plath atuava como professora de inglês no Smith College e também mantinha anotações das sessões de terapia com Ruth Beuscher. “Os diários de capa dura que Plath escreveu durante seus três últimos anos de vida”, ressalta Kukil, “não foram incluídos nesta edição” (KUKIL, 2017, p. 9). De que modo, portanto, é possível considerar esta uma “edição integral”?

A ausência do caderno referente às sessões de terapia de Sylvia, na primeira edição, implica em uma tentativa de ausentar seus prováveis problemas mentais – ainda que Hughes os ressalte como influentes no processo criativo da autora. É fato também que a presença destas anotações, na segunda edição, provavelmente alimentou o número de vendas: o diário de uma suicida que passa a conter um caderno-nunca-publicado sobre seus problemas psicológicos – uma nova “jogada de *marketing*”? Apesar de tabu,

⁷ Assim como os diários, a publicação de *Ariel* também pode ser um exemplo de como Plath foi “alterada” por terceiros. O manuscrito finalizado do livro, deixado sobre sua mesa de estudos antes de cometer suicídio, foi reorganizado e teve poemas excluídos por Ted Hughes em sua primeira publicação, em 1965. Somente quarenta anos mais tarde, Frieda Hughes, a filha do casal, republica a edição conforme o manuscrito deixado por Plath.

a morte voluntária levanta questionamentos, intriga o leitor que busca, incessantemente, por uma resposta, ou mero indício, registrado na intimidade do sujeito. Durante o intervalo das duas edições dos diários, inúmeras biografias foram publicadas, mesmo sendo Sylvia uma poeta não tão reconhecida na época.

Durante os anos em que manteve um diário, em nenhum momento Plath comenta a possibilidade de sua publicação. Pelo contrário, o diário é um refúgio quando não consegue escrever aquilo que pretende publicar: “Escrevo aqui pois estou imobilizada no restante. Compulsiva” (PLATH, 2017, p. 460), registra em junho de 1958. Há uma caricatura a ser formada, uma identidade parcial de Plath detida nas páginas de um diário que, não necessariamente, corresponde ao todo de seu “autorretrato”. Montar uma persona-suicida-escritora é ignorar as demais publicações e, principalmente, fatos não registrados, de Sylvia Plath.

Caso semelhante é o de Alejandra Pizarnik. No intervalo de uma década são publicadas duas edições dos diários de Pizarnik, ambas organizadas e editadas por Ana Becció, amiga da poeta. No prefácio da edição mais recente, Becció explica o que a guiou durante a seleção dos manuscritos de Pizarnik:

Había seleccionado el material guiándome por lo que sabía del deseo de Pizarnik de publicarlo un día como un «diario de escritora», así como por determinadas pautas editoriales y el respeto a la intimidad de terceras personas y la intimidad de la propia diarista y de su familia (BECCIÓ, 2017, p. 9).

Assim como Leonard Woolf, Becció pretendia dar ênfase na persona-escritora de Alejandra. O prefácio de Woolf será retomado por estudiosas da poeta argentina ao elencarem uma série de críticas à edição de Ana Becció. Cristina Piña, por exemplo, em “Manipulación, censura e imagen de autor”, questiona as entradas sobre literatura retiradas da edição de 2003: “Si efectivamente hubiera querido hacer un diario de escritora, ¿cómo se explica, por un lado, que la editora recogiera tantas referencias personales, sexuales y familiares y, por otro, que excluyera las consideraciones de Pizarnik sobre un grand cantidad de autores?” (PIÑA, 2017, p. 33).

Outras omissões elencadas por Piña é a de trechos em que Alejandra falava sobre seus pais – apesar de aceitar que, “entran en una zona de extrema y desgarradora intimidad que, desde mi punto de vista, poco aporta a la comprensión de su obra”

(PIÑA, 2017, p. 30-31). Nesse ponto, Patricia Venti, em *La escritura invisible*, ressalta a figura da irmã de Alejandra, Myriam, proprietária de seu legado, que: “exigió que se hiciera una selección de fragmentos de contenido literario evitando las referencias a la sexualidad de la escritora y de las personas mencionadas” (VENTI, 2008, p. 30). Cristina Piña também comenta a ausência de trechos sobre música (cf. PIÑA, 2017, p. 31) e, talvez o mais importante, as omissões da sexualidade de Alejandra: “la editora ha eliminado de esta edición ciertas referencias a la bisexualidad de la escritora, que sin embargo se hace claramente explícita en numerosas entradas” (PIÑA, 2017, p. 31-32).

Sobre a sexualidade omitida de Pizarnik, Fiona Mackintosh, em “Self-censorship and new voices”, estabelece um paralelo entre as partes eliminadas da publicação dos diários e as últimas produções literárias de Alejandra Pizarnik:

Pizarnik’s family and Ana Becció clearly exercise censorship of her diaries – exiting manuscript diary entries for much of January 1970 (box 2 folder 9) pertaining to Pizarnik’s relationship with Silvina Ocampo are omitted from the published *Diarios*, as is her diary for 1972 (box 3 folder 1) which centers on her relationship with Martha I. Moia – and it is likely that similar external censorship was in operation with Pizarnik’s prose and poetry texts after her death, with the result that although, as Catherine Grant observes, changed conditions of production and reception allowed the transgressive work *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* to be published posthumously in 1982, other prose texts, particularly those with a lesbian focus have to this day remained unpublished (MACKINTOSH, 2010, p. 1-2).

A censura não vem somente do outro, mas também do eu. Alejandra Pizarnik alterava a própria palavra, omitia partes de si mesma naquilo que queria que alcançasse um “estatuto literário passível de publicação”: “Pizarnik’s self-editing, in part influenced by anticipation of negative critical reception, is determined by her own restrictive concepts of what constitutes publishable literature” (MACKINTOSH, 2010, p. 1). Os principais pontos autocensurados por Alejandra são de trechos que comentam a noção do amor e as referências mais explicitamente sexuais (cf. MACKINTOSH, 2010, p. 8). A sexualidade de Pizarnik, um dos pontos mais comumente alterados, reflete uma relação conturbada consigo mesma: “it is in the territory of specifically lesbian eroticism that Pizarnik’s self-editing, in its acute ambivalence, becomes particularly self-censoring” (MACKINTOSH, 2010, p. 13). O que leva a criação de

“novas vozes” – título do trabalho de Fiona –, a partir de um mesmo texto, que por sua vez também concorda com a ideia de caricatura ou reformulações presentes entre um diário e sua publicação. Um eu-outro é construído por meio da palavra – dita ou não.

No período em que esteve em Paris, por exemplo, entre 1960 e 1964, Alejandra manteve um diário e, de volta à Argentina, edita a si mesma com intenção de publicar os cadernos da época⁸. Patricia Venti aponta dois objetivos nesta “autoedição” de Pizarnik: um, de nível pessoal, e outro, de nível literário: “A nivel personal, eliminó las referencias sobre su madre y lo que estaba «pasado y acabado» a nivel personal se convirtió en material literario”. Venti resalta ainda as duas publicações dos diários de Paris: “la primera, «Diario 1960-1961», cuyas dieciocho prosas poéticas, en su mayoría breves, formaban parte de un proyecto más ambicioso (...) La segunda, «Fragmentos de un diario, París, 1962-1963»” (VENTI, 2008, p. 29). As principais edições que Alejandra faz de si mesma são: trocar as iniciais de nomes, as datas e os lugares, “como si su intención hubiera sido recomponer varias historias en una, que sería de su experiencia interior de la pasión erótica, o escribir una suerte de «novela sentimental»” (VENTI, 2008, p. 10).

Acerca do uso de iniciais, Myriam Ávila comenta ser um dos pontos que indicam a intenção ou não de publicação dos diários por parte do autor: “Um índice de quanto o autor espera ver suas anotações publicadas é o maior ou menor número de abreviações, elipses, referências obscuras”, sendo passível de alterações posteriores, já que “um diário preparado para publicação pode sofrer interferências do autor no sentido de impedir o reconhecimento das pessoas mencionadas, mas a escrita eminentemente taquigráfica é um sinal claro de que não se cogitava a sua publicação” (ÁVILA, 2016, p. 23). A possibilidade de um destinatário para os seus textos, mesmo aqueles não diretamente destinados à publicação, é uma das preocupações de Alejandra, conforme registra em uma entrada de 1962:

Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy yo puesto que yo a mí no me hablo ni me escribo ni tengo el menor interés de hacerlo. ¿Qué? ¿Estar celosa del anónimo destinatario? Si yo escribiera para mí, en amistad con mi delirio, no escribiría, pues si por

⁸ De acordo com Becció, o diário de Paris é composto por três diferentes versões: a primeira, um “texto prévio”, referente aos cadernos de datas corridas (“sem alteração”); o segundo, intitulado “Resúmenes de varios diarios 1962-1964”, acompanhado por algumas folhas soltas; e o terceiro, uma versão “final” datilografada (cf. BECCIÓ, 2017, p. 11).

algo escribo es para que alguien me salve de mí. (Por eso grito desde el balcón y las imágenes de mis poemas son mis hábitos desgarrados o mis ojos peligrosos que yo no puedo ver.) (PIZARNIK, 2017, p. 446).

Escrever o eu para ser salva pelo outro. Um outro que se personifica no próprio diário, refúgio da intimidade, ou na possibilidade de um leitor-futuro, implicando, dessa forma, sua publicação. Retorno aos questionamentos de Cristina Piña sobre as duas edições dos diários a fim de salientar as diferentes construções da figura de Alejandra Pizarnik a partir das manipulações/edições:

Acerca de la figuración autoral que construye Becció en la primera edición por comparación con la segunda, la serie de exclusiones que practicó y que parcialmente he señalado antes, proyectan una imagen de escritora mucho menos transgresora y terrible que la trazada por la segunda – donde a la bisexualidad, la participación en orgías sexuales y la falta de lealdad con diversas amigas, se suma el patetismo de su amor no correspondido por Silvina Ocampo, del que sólo se supo por la *Correspondencia Pizarnik* editada por Ivonne Bordelois en 1998 –, pero también más reducida en sus interés literarios, según se apuntó. Asimismo – cosa que apenas puedo señalar al pasar porque su análisis implicaría otro artículo extenso – excluyó las referencias a la bulimia patológica que sufría la autora y redujo substancialmente lo relativo a la también patológica relación amor-odio que mantenía con el Dr. Pichon-Rivière, su analista, y a su casi insoportable sufrimiento psíquico. *Es decir que construyó una Alejandra mucho menos dolente, desequilibrada y patética – esa silenciada adolescente prodigio o esquizofrénica precoz que se convirtió en una mujer interiormente desgarrada – pero también menos poseída por la pasión de leer y de saber, y menos obsesionada por su tarea de escritura* (PIÑA, 2017, p. 43-44, grifos meus).

Ironicamente, ao tentar moldar uma Pizarnik “menos doente”, Becció acaba por apagar, também, sua paixão, e obsessão, literária. Porque para Alejandra a literatura beirava uma doença, escrever era necessidade que, muitas vezes, não aliviava. Era procurar no leitor uma salvação, mesmo quando não mostrava a ninguém seus cadernos íntimos.

Em resumo, “falar por si”, como prega Kukil no prefácio de Plath, é sempre um falar por si através de outro. Seja pelas atitudes de um ex-marido, da família ou do próprio meio editorial, a publicação é uma construção. Um diário, fabricado a partir do contínuo dos dias, permite que as seleções/edições produzam diferentes edições e sujeitos. É nesse sentido, também, que permanece a impossibilidade de “solução”: um

Revista de Letras Norte@mentos

encontro com o “sujeito real” vai para além das vias da psicanálise – se até o retrato do espelho mostra o “eu” invertido no reflexo, quem dirá uma caricatura de palavras.

Últimas palavras

Michel Schneider faz uma seleção das “últimas palavras” de escritores em *Mortes Imaginárias*. “A morte”, diz Schneider, “é um editor por vezes desonesto e sempre preguiçoso. Ela edita de maneira obscura aquilo que estava em destaque no manuscrito” (SCHNEIDER, 2005, p. 23). Morrer é dar para a palavra uma nova forma, um novo tom. A linguagem carrega a morte como parte constitutiva de si e “as palavras, como a morte, não pertencem a ninguém”, afirma Schneider (2005, p. 24).

As últimas palavras deixadas por Sylvia Plath antes de cometer suicídio foram escritas em um bilhete com o número do telefone de seu psiquiatra, pedindo que ligassem para ele. Em fevereiro de 1963, escreve provavelmente um dos seus últimos poemas, “Edge” (Limite), que contém os versos: “Her bare // Feet seem to be saying: / We have come so far, it is over” (PLATH, 1981, p. 272). Como não ver na palavra um prenúncio suicida, o futuro do ato já realizado anunciado na palavra-passada? “Jamais digam que um livro é vivo”, pontua Schneider, “nem tampouco que é morto. No livro, a morte narra a vida” (SCHNEIDER, 2005, p. 64), ela atua como uma das principais editoras sem alterar uma única vírgula.

Alejandra Pizarnik escreve alguns versos na lousa que mantinha em seu quarto dias antes de cometer suicídio. Os versos centrais são: “no quiero ir / nada más / que hasta el fondo” (PIZARNIK, 2016, p. 453). Ela também busca um limite: da palavra, de si. Em “Cuarenta años de Alejandra Pizarnik: materia y lectura en los *Diarios*”, Nora Catelli anuncia um fato curioso sobre o último caderno da poeta argentina: “me dí cuenta de que en la página inicial decía, escrito por una ortografía similar a la de Pizarnik: ‘Último cuaderno’. El cuaderno predicaba de sí mismo que era el último. Eso era imposible” (CATELLI, 2012, p. 3-4). A morte inscrita na capa do caderno, um alerta para o leitor futuro: aqui finda o sujeito. Catelli revela a última entrada do diário de Alejandra, escrita no dia anterior ao seu suicídio, uma citação de um texto de Georges Bataille: “cuyas entradas acaban con esta cita entrecomillada por ella misma el domingo 24 de septiembre de 1972: ‘[...] Si abandono las perspectivas de la acción, mi perfecta desnudez se me revela. Estoy en el mundo sin recursos, sin apoyo, me hundo””

(CATELLI, 2012, p. 3-4). No diário ela alerta (quem? a si mesma?) estar afundando, na lousa ela afirma a sua ação.

Independentemente da existência, ou publicação, das últimas palavras, o resultado é sempre negativo no fim. Nenhuma edição altera o fato-final das duas poetisas. Nem mesmo Virginia Woolf, uma das maiores escritoras do século XX, escapa do destino que assombra sua palavra. Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik, manipuladas por outros, são sempre uma versão “outra” daquilo que eram, já sendo outra(s) no momento em que decidiram se dedicar ao movimento contínuo de registrar os dias. Um diário, gênero autobiográfico e íntimo, pressupõe uma correlação entre escritor e palavra. Espera-se uma confissão “verdadeira”, uma “imagem real”, um “espelho” do sujeito. Contudo, a palavra é sempre falha – e falsa.

A partir deste levantamento bibliográfico de estudos acerca das publicações dos diários de Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath, é possível evidenciar como uma pessoa é construída *através* do outro que a cerca – e que o “si mesmo” é sempre um (des)encontro com o reflexo do espelho. Escrever um diário é ser Emilio Renzi e Ricardo Piglia⁹ ao mesmo tempo, um sujeito dividido, fadado aos cortes e moldes posteriores. O suicídio, no caso das poetisas, ao mesmo tempo em que alimenta a curiosidade do leitor que busca uma “resposta” ou “indício”, remodela aquilo que foram: suas palavras são lidas como últimas desde o primeiro registro.

Referências

AMO, Álvaro Luque. *La construcción del espacio íntimo en el diario literario*. In: UNED. *Revista de Signa* 27, 2018, pp. 745-767.

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

BASHKIRTSEFF, Marie. *Diário*. Tradução Gilda Marinho. Porto Alegre: Edições Globo, 1943.

BECCIÚ, Ana. Acerca de esta edición. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Penguin Random House, 2017, pp. 9-13.

⁹ Referência aos *Diários de Emilio Renzi*, escrito por Ricardo Piglia. O autor argentino cria para si uma “persona”, Renzi, que é, e não é, a si mesmo.

BELL, Anne Olivier. Editor's Preface and Acknowledgements. In: WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Volume One 1915-1919. Edited by Anne Olivier Bell. Introduction by Quentin Bell. Orlando: Harcourt, 1977, pp. vii-xii.

CATELLI, Nora. *Cuarenta años de Alejandra Pizarnik: materia y lectura en los Diarios. Congreso Internacional Alejandra Pizarnik (1936-1972): balances y perspectivas*. Université Paris de Sorbonne (Paris IV), 2012.

DIDER, Béatrice. El diario ¿forma abierta?. In: *Revista de Occidente*, n. 184, 1996, pp. 39-46.

HUGHES, Ted. Sylvia Plath and her journals. In: *Grand Street*, vol. 1, n. 3, 1982, pp. 86-99.

JAMISON, Kay Redfield. *Night Falls Fast: understanding suicide*. New York: Vintage Books, 2000.

KAFKA, Franz. *Diários: 1909-1923*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

KUKIL, Karen. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. 2 ed. Org. Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a, pp. 9-10.

KUKIL, K. Reviving the Journals of Sylvia Plath (2000). In: *Plath Profiles: an interdisciplinary journal for Sylvia Plath Studies. Essays on the 10th Anniversary of the Unabridged Journals of Sylvia Plath*, vol 3, 2010, pp. 15-25.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MACKINTOSH, F. Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 87, n. 4, 2010, pp. 509-535 (1-29).

PIÑA, Cristina. Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. *Valenciana*, n. 20, julho-dezembro de 2017, pp. 25-48.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2016.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Prólogo, edición y notas de Ana Becció. Barcelona: Penguin Random House, 2017.

Revista de Letras Norte@mentos

PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. Edited by Ted Hughes. United States of America: Harper & Row Publishers, 1981.

PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. 2 ed. Org. Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

VENTI, Patricia. *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2008.

WOOLF, Leonard. Preface. In: WOOLF, Virginia. *A writer's diary: being extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Edited by Leonard Woolf. London: The Hogarth Press Ltd., 1953, pp. vii-x.

Recebido em 27/02/2023

Aprovado em 10/05/2023