



Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literaturas

FERNANDA RIBEIRO MARRA

A mulher-árvore que uiva, arde e erra:
Uma escuta da poética de Alejandra Pizarnik

Brasília
2020

Fernanda Ribeiro Marra

A mulher-árvore que uiva, arde e erra: uma escuta da poética de Alejandra Pizarnik

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Doutorado na linha de pesquisa Poéticas e Políticas do Texto, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Literaturas. Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Área de concentração: Poéticas e Políticas do Texto

Orientadora: Profa. Dra. Anna Herron More

Brasília
2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RR484m Ribeiro Marra, Fernanda
A mulher-árvore que uiva, arde e erra: uma escuta da
poética de Alejandra Pizarnik / Fernanda Ribeiro Marra;
orientador Anna Herron More. -- Brasília, 2020.
262 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Alejandra Pizarnik. 2. Poemas. 3. Diários. 4. Mulher
árvore. I. Herron More, Anna, orient. II. Título.

Fernanda Ribeiro Marra

A mulher-árvore que uiva, arde e erra: uma escuta da poética de Alejandra Pizarnik

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Doutorado na linha de pesquisa Poéticas e Políticas do Texto, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Literaturas.

Data da aprovação: ____ / ____ / _____

Anna Herron More – Presidente
Doutora em Língua e Literatura Hispânicas
Professora do Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas (UnB)

Gabriel Alejandro Giorgi – Membro 1
Doutor em Línguas e Literaturas Espanhola e Portuguesa
Professor do Centro de Estudos Latino-Americanos e Caribenhos – Departamento de Línguas e Literaturas Espanhola e Portuguesa (NYU)

Alexandre Nodari – Membro 2
Doutor em Literatura
Professor da Faculdade de Letras – Departamento de Literatura e Linguística (UFPR)

Patrícia Nakagome – Membro 3
Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada)
Professora do Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas (UnB)

para a mulher-árvore, que há devir

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Ao professor Piero Luís Zanetti Eyben, com quem aprendi a me deixar perder pelo pensamento de Jacques Derrida.

À professora Anna Herron More, por me acolher no meio da pesquisa, por me proporcionar uma banca tão especial quanto foi a de qualificação e pela leitura sensível e minuciosa desta tese.

À professora Patrícia Trindade Nakagome e ao professor Gabriel Alejandro Giogi pela leitura atenciosa e pelas generosas contribuições na qualificação.

Aos meus intelectuais favoritos que generosa e indiretamente há tantos anos me apontam caminhos: Flávia Cera, Verônica Stigger, Eduardo Sterzi e Alexandre Nodari.

Ao Cristiano Pimenta e colegas da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP-SLOF) pelos seminários, leituras e partilhas.

Aos meus colegas e chefes da Controladoria-Geral do Estado, Henrique Ziller, Ednilson Lins, Cláudia Faria e Elaine Aires pela compreensão afetuosa e pelo incentivo à minha pesquisa.

Às minhas queridas fugitivas, Tarsilla, Eugênia e Yani, pelo calor da amizade, pela partilha dos saberes e não saberes dessa vida.

À Laiury pela amizade, pela palavra amorosa, por compartilhar comigo seu amor pela psicanálise.

À Gabriela pela amizade, pelo carinho, pela energia e por imprimir ritmos me ajudando a desembaraçar os pensamentos.

À Iara, pela macia e impregnante companhia.

Ao meu amor, Adérito Schneider, pelos diálogos, pelos filmes, por compartilhar das angústias e dos sonhos, das horas alegres e das sombrias, por ser essa presença quente e luminosa em minha vida.

Ao meu João, por me fazer sua mãe, por aprender a respeitar meus espaços, por me trazer um amor tremendo, por querer saber, por ser tão amoroso e cheio de autonomia, por dançar comigo!

orillas

para Alejandra Pizarnik

há quem faça a casa no cangote
quem erija castelos no nada
quem nem construir não prefira
e habite o lado de fora da casa
a inscrever o corpo nas *alcantarillas*

entre tantos esquecimentos e bosques encontrei até quem
usurpasse à deusa sua árvore para redigir epítáfios
que ajudassem a não pedir guarida

(MARRA, Fernanda. *In: _____ . taipografia*. Goiânia: martelo, 2019)

RESUMO

Esta tese propõe uma leitura em conjunto dos poemas e diários de Alejandra Pizarnik (1936-1972), por entender que sua produção literária é indissociável do movimento que empreende pela vida. Viragens em termos formais e intensivos acompanham os acontecimentos da existência da poeta; por isso, elegi a cronologia como critério para estruturar os capítulos. O movimento pela vida se manifesta como *escrita* do corpo que Jean-Luc Nancy entende como um remetimento de si a si no ato da escrita, e também como um endereçamento ao outro por meio do texto. Neste trabalho, o texto é também o que Emanuele Coccia chama de *espaço medial*, lugar onde Pizarnik lança suas palavras, que não cessam de ecoar e produzir sentidos. Elas podem ser captadas no espelho que é o poema pelo exercício da *escuta*, um modo de me aproximar dessa escrita deixando vibrar a poesia, tentando não abafar as possibilidades que ressoam. Nesse processo, os versos intransigentes e lastimosos, a disseminação de nomes e pronomes, o vocabulário reiterado e reduzido, a pulsão insatisfeita e as assonâncias labirínticas conferem um contorno de uivo saído de um corpo que vagueia e se envia (à lua, ao leitor, a quem quer que escute) desde sua condição desconjuntada e cindida. A *escuta* é estar diante do espelho que é o texto e perceber que não há reflexo. O que retorna é, com Alexandre Nodari, o corte oblíquo que atravessa as instâncias discursivas (eu-tu) evidenciando a reversibilidade desses lugares, permitindo que o sujeito se perceba como objeto e que o objeto (pessoa fora do discurso – ela) participe do jogo enunciativo. Minha hipótese é a de que a radicalidade com que essa autora faz da linguagem sua “questão fundamental” está profundamente ligada à convocação à escrita para o enlace do corpo que se reconhece em partes e para o impulso à vida, dado que viver consistia no gesto mesmo da escrita. A *mulher-árvore* é o devir do sopro de vida que essa leitura “de ouvido” reconhece na poesia que não se dobra ao indizível, que não cede à paralisia imposta pelo corpo sem lastro tendendo à morte. Alinhada com Georges Bataille, a poeta faz da escrita sua *experiência interior* e conduz o corpo ao extremo da debilidade em nome de dizer a poesia. Pizarnik chega a dizer o “corpo poético” como lugar da máxima aproximação entre as materialidades imiscuíveis que insiste em unir. Em diálogo com Derrida, proponho que Pizarnik empreende com sua morte um último gesto literário que faria coincidir finalmente corpo e língua nesse dizer sem palavras, logo, sem pedir perdão. “El Poema” é o suicídio, o texto-acontecimento que a poeta escreveu de uma vez por todas, e que não se confunde com a sua assinatura.

Palavras-chave: Alejandra Pizarnik. Poemas. Diários. Mulher-árvore.

ABSTRACT

This thesis proposes reading together the poems and diary of Alejandra Pizarnik (1936-1972). I understand that her literary production is inseparable from the movement she engages for life. Some formal and intensive turns of her writing follow the events of her existence. For this reason I have chosen chronology as a criterion to structure the chapters. The movement for life manifests as the *excrita* of the body which Jean-Luc Nancy understands in the act of writing as an address of self to self, and also as an address of others through the text. For this work, the text is what Emanuele Coccia calls a medial space, that is, the place where Pizarnik tosses words which never stop echoing and meaning. These words can be captured in the mirror that the poem is through the work of *listening*, a way of approaching this writing that allows poetry to vibrate trying not to stifle the possibilities that resound. In this process, the intransigent and wailful lines, the dissemination of names and pronouns, the reduced and reiterated vocabulary, the dissatisfied drive and the labyrinthine assonances give poetry the outline of a howl that comes from a wandering body which sends itself (to the moon, to the reader, to whoever listens) from its disjointed and broken condition. *Listening* is like being in front of a mirror, which is the text, and realizing that there is no reflection. What returns is, as Alexandre Nodari calls it, the oblique cut that crosses discursive instances (I-you) pointing to the reversibility of these places, allowing the subject to notice itself as an object, and the object (the person out of the discourse – she) to take part in the enunciative game. My hypothesis is that the radical usage of language by this author, that she treats as her “fundamental problem,” is deeply associated with the call to writing. Such a call has the purpose of connecting the body that recognizes itself as parts and also has the purpose of giving impulse to her to life, considering that living consists of the gesture of writing itself. The *woman-tree* é the becoming of the breath of life that this reading “by ear” recognizes in the poetry which does not buckle to the unspeakable, which does not surrender to paralysis imposed by the body without ballast and oriented to death. Aligned with Georges Bataille, the poet makes of writing her *inner experience* and leads the body to the utmost weakening in the name of poetry. Pizarnik ends up naming “poetic body” as a place where immiscible materialities can be as mixed as possible. In dialogue with Jacques Derrida, I propose that Pizarnik undertakes with her death the last literary gesture that would finally match language and body in this saying without words, thus, without asking forgiveness. “El Poema” is the

suicide, the text-happening the poet wrote for once and for all, and that is not confused with her signature.

Key-word: Alejandra Pizarnik. Poems. Diaries. Woman-tree.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A TERRA MAIS DISTANTE	34
2.1 O corpo contíguo	35
2.2 A escuta da escrita	42
2.3 Uma escrita da demora	50
2.4 A renomeação como tradução	63
2.5 Uma ontologia do arremesso	71
3 O DEVIR ÁRVORE LATINO-AMERICANA E MULHER	82
3.1 A deusa linguagem	83
3.2 O testemunho da tradução	100
3.3 O corpo que erra e arde	108
3.4 A mulher-árvore	118
3.4.1 HERANÇA MALDITA.....	118
3.4.2 VONTADES DO IMPOSSÍVEL.....	123
3.4.3 A DESCIDA DO HOMEM-ÁRVORE	128
3.4.4 OUTRA DESCIDA É POSSÍVEL.....	133
4 ONDE O MAL TEM VOZ E VEZ	139
4.1 O corpo do grito	140
4.1.1 A ESCRITA DA NOITE: VOZ, VORACIDADE E VERTIGEM.....	140
4.1.2 A PARIÇÃO DAS MORTES E DAS ORIGENS	147
4.1.3 AS PEDRAS COM QUE SE EMPILHA O ABISMO.....	159
4.1.4 AS MULHERES-ÁRVORES EM UM ENCONTRO DE RAÍZES	167
4.2 O mal contra a opacidade	178
4.2.1 UMA PEDRA IMPRESCINDÍVEL.....	178

4.2.2 A DISSONANTE MELODIA	190
4.3 Outra filiação impossível.....	197
4.3.1 ORFANDADE E EXÍLIO.....	197
4.3.2 A SUBSISTÊNCIA PELA LETRA	205
4.3.3 O DEVIR PLANTA DA LOBA.....	224
4.3.4 A MULHER-ÁRVORE DIZ A-DEUS	234
5 CONCLUSÃO.....	251
6 REFERÊNCIAS	254

1 INTRODUÇÃO

Se posso estabelecer um início para o meu contato com a escrita de Alejandra Pizarnik, digo que é minha primeira leitura deste poema, realizada sem nenhum conhecimento acerca da autora:

SIGNOS

Todo hace el amor con el silencio.
 Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.
 De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.
 (PIZARNIK, 2012a, p. 276)

Algo me capturou nessa imagem paradoxal e sinestésica da casa que deveria ser um recinto de tranquilidade e acolhimento, onde o amor acontece, mas que, ao revés dessa expectativa, traduz um súbito desabrigo. A luz que se opõe ao silêncio é o que transforma a casa, suposto abrigo, em um picadeiro, lugar de exposição. Esses confrontos com que o poema trabalha deslocam e misturam os limites de cada elemento. Se o texto opõe os sentidos, não é para que fiquem definidos sustentando a oposição, mas para expor a fragilidade desses limites, fazê-los desmoronar. A ideia de uma mudança súbita insere a arbitrariedade (“De pronto”) com que tudo se desloca: o dentro (“casa”) se converte em fora (“circo”), a paz do “silêncio” no distúrbio sonoro da batida de um tambor. O segundo verso do poema é uma constatação de um perjúrio (“Me habían prometido”) que reforça essa ideia de arbitrariedade com que o eu é instado a se deslocar entre o que é dentro e o que é fora, entre o silêncio e o ruído. Essa movimentação criada pelos signos foi um assombro. Ainda é. O título, “Signos”, traz a palavra que enoda os versos e localiza que esses deslocamentos acontecem na linguagem. Muito mais que isso, esse título situa aquilo que, com as leituras, passei a entender como o cerne da poética pizarnikiana: o deslocamento da (na e com a) linguagem.

O poema “Signos” tenciona sobre essa questão da linguagem ao declarar que justo onde era suposto que ela (linguagem) iluminasse e tornasse segura a referência, é precisamente onde distorce, multiplica, dissemina. Se a casa, que leio como sendo a língua, oferece algum refúgio, é trazendo o fora para dentro e promovendo uma exposição (“el templo es un circo y la luz un tambor”). O signo que nomeia, o que oferece certa materialidade e abriga o que nunca fora dito porque da ordem da subjetividade radical, é também o ricochete, o que desvia o dizer e trai o silêncio.

Posso dizer que ouvi o estrondo dessa luz e, desde então, perscruto essa escrita e indago minha decisão súbita de me aproximar para escutá-la mais de perto tentando compreender o que são esses deslocamentos na linguagem e de que maneira eles acontecem. O que me proponho com esta tese é justamente proceder ao que estou chamando de exercício de escuta, no sentido de me deixar levar pelo que essa poética traz, com sua forma única de se apresentar, em termos de intensidades e pontos de vista que fundam o lugar dessa escrita. O corpo como lugar onde se cede, cavidade que insiste como ferida aberta é, na perspectiva de Jean-Luc Nancy, o que remete tanto a uma ocupação, no sentido de tomar espaço e aquiescer com uma relação, quanto a um reconhecimento dos limites. Com Pizarnik, aprendo que se há um lugar para a escrita é no gesto em direção ao outro, um desconhecido, que mantém ativas as instâncias, do “lá” e do “aqui, do eu e do outro. A vida é o que acontece entre o nascimento e a morte, enquanto se percorre essa distância, no entremeio de perspectivas.

Nesse movimento em direção à obra de Alejandra Pizarnik para escutar o que a escrita faz gritar com sua forma, o que ela expõe da abertura do corpo, busco estar atenta aos acontecimentos que a fazem trabalhar, que alteram suas emissões: do uivo ao balbucio. Atento ao que está no texto e ao que ele faz ressoar (como é o caso, por exemplo, dos encontros com os pensamento de Georges Bataille e Antonin Artaud), explicitando essas ressonâncias que capto. Entendo ser parte da escuta que interpreta também fazer reverberar, para que as emissões encontrem outros ecos. É com essa intenção, ao menos, que apporto a esta tese sobre Pizarnik pensadores como Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Jacques Lacan, Alexandre Nodari e Emanuele Coccia. Observadas e preservadas suas diferenças irreduzíveis, vejo que esses pensadores convergem em seus modos de conceber a linguagem como dispositivo que ultrapassa a noção de sistema e que a admite como processo que, ao mesmo tempo em que constitui o sujeito, faz com que ele se defronte com uma dimensão de si que é estranha, alheia. Algo que, a despeito de comparecer nas instâncias mais íntimas, tem um caráter infamiliar, como um fora que é dentro.

Acredito que a decisão de deixar minha leitura ser conduzida pelo que diz a forma da obra literária se acerca do método benjaminiano do “caminho não direto”¹, cujo argumento é

¹ No prólogo da obra *A origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin (2011, p. 16) descreve o método “como caminho não direto” com que irá teorizar acerca da forma da obra de arte. Subvertendo a ideia de ascese como um desenvolvimento evolutivo e de compreensão da verdade, Benjamin estabelece uma inflexão na maneira de conceber e estudar a arte. Propõe apreendê-la a partir de seu caráter fragmentário e constelar, entendendo que o acesso à verdade exige uma concepção monádica dos arquivos pela qual a verdade da obra não pode ser acessada integralmente, senão por fragmentos que portam aspectos constitutivos desse real, bem como

o de assentir com a ideia de que a forma do dizer é já o próprio dizer e que, para compreendê-lo, não se pode prescindir do modo como uma ideia se apresenta. Minha intenção quanto à leitura de Pizarnik é a de acompanhar o movimento espiralado de seus versos que quer eliminar o caráter opaco da língua, o que nela é semblante, máscara e, na compreensão da autora, não coincide com a verdade. A opacidade da linguagem cria a sensação de incessante despencamento e retorno ao topo do abismo. Assim, nesse ir e vir do embalo vertiginoso das palavras, a poeta cria com o gesto de sua escrita o que denomina de “corpo poético”, lugar simbólico, fantasístico e carnal onde tudo isso coincide e de onde seu(s) eu(s) enuncia(m).

Na última entrada de seu diário, no dia 4 de dezembro de 1971, listando o que se propõe a fazer, Pizarnik anota que “Lo fundamental es el ‘tema’ del lenguaje” (PIZARNIK, 2012, p. 503). Partindo, pois, dessa declaração, esta tese examina como essa questão da linguagem foi se configurando e se modificando no decorrer de sua obra. A linguagem como tema fundamental na tensa e intrínseca relação com a acepção de vida que não exclui a morte está presente desde os primeiros escritos da autora e, como notamos com esse fragmento, até os últimos. O que mudam são as formas de abordar esse tema: à medida em que Pizarnik o aborda, ele intensifica os efeitos sobre a obra poética e sobre a própria poeta.

Sublinho que, ao dizer “obra poética” não me refiro exclusivamente ao poemário reunido na edição a cargo de Ana Becciu (2012a), mas incluo também o conjunto de textos que compõem a edição dos diários da poeta, também realizada por Becciu (2012). É essa editora e amiga de Pizarnik quem conta, no texto de introdução à edição dos diários, que a própria Pizarnik teria manifestado, certa vez, o desejo de que se seus cadernos fossem publicados como um “diário de escritora”². A nota biográfica deixa pensar que escolha de Ana Becciu para cuidar da edição dos diários parece ter algo de uma realização de um desejo da autora. Contudo, como toda seleção, trata-se de um recorte a partir de um ponto de vista

as marcas de seu desgaste pelos efeitos do tempo. O filósofo sustenta que o caráter metodológico do “tratado” é o melhor jeito de se abordar a obra de arte: “A sua primera característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer um impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado” (BENJAMIN, 2011, p. 16-17).

² Ana Becciu, responsável pela edição e notas dos textos dos diários de A. Pizarnik publicados em 2012 (edição de que me valho), revela em seu texto de introdução aos diários sobre o desejo manifesto de Alejandra de publicá-los: “Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un ‘diario de escritora’. Esa tarde, ni remotamente pasó por mi cabeza que treinta años después me tocaría a mí ocuparme de preparar el material para su publicación” (BECCIU, 2012, p. 7).

alheio à obra, fato que exclui, muitas vezes, o que seria relevante para pesquisas como esta e dificulta a elaboração de outras visadas que proponham interpretações diversas, digamos, das que se consagraram até então. Visadas que trariam ganhos interpretativos e aberturas de sentidos para as discussões da obra.

Afirmar, por exemplo, que nos diários de Pizarnik está praticamente ausente a ideia de um “relato de vida” é, em minha compreensão, uma declaração bastante questionável. É verdade que Pizarnik não se presta a descrever paisagens e cenas cotidianas e que os textos recaiam, em sua maioria, sobre suas questões de leitura e de escrita. O ponto é: como afastar o trabalho de leitura e escrita da vida dessa autora que foi tão radical no seu propósito de fazer (ou tentar a todo custo) da literatura a sua vida? Ainda que ela, Pizarnik, tenha reescrito e editado seus diários, não creio que essa seleção de sua parte se compare ao corte editorial justificado pelo princípio do “respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (BECCIU, 2012, p. 9). Da forma como vejo, as escolhas da autora, seus recortes, borramentos e reescritas são ainda sua obra; cada detalhe, cada sulco da letra importa e é evidência para as leituras críticas e teóricas sobre essa escrita complexa que proponho, nesta tese, ler como um nome próprio. Nada é, portanto, mais avesso para minha escuta dos textos de Alejandra Pizarnik que a separação entre sua vida e sua obra. Para compreendê-la, há um percurso a percorrer por seus textos que, acredito, nos ensinam sobre essas acepções. Proponho-me, assim, a ler poemas e diários juntos porque entendo que os textos operam como peças do mosaico discursivo que formam a assinatura de Pizarnik. Mesmo não dispondo de todas as peças (nunca há), creio ser possível ouvir os sons dessas letras em ruína escritas no percurso da queda.

Creio que, se há algo que a escrita pizarnikiana faz é borrar os limites e questionar a validade das formas. A função que Maurice Blanchot (1987) atribui à “tagarelice” do diário, no sentido de evitar a metamorfose entre autor que assina a obra e personagem da obra, é subvertida pela escrita dessa autora, que trabalha com a equivocação constante entre a vida da poeta, que assina os cadernos regidos pelo calendário, e a invenção de personagens mitológicas (ou quase) que a ajudam a ex-crever³ o corpo, isto é, a remetê-lo, como uma

³ Essa noção de ex-crita do corpo utilizada por Jean-Luc Nancy é elucidada pelo filósofo a partir de uma oposição ao “corpo escrito”. No segundo capítulo desta tese, apresentarei a relação do (quase)conceito com a escrita de Pizarnik. Por ora, destaco que:

Os “corpos escritos” – golpeados, gravados, tatuados, cicatrizados – são corpos preciosos, preservados, mantidos em reserva como os códigos dos quais constituem

perspectiva estranha a si, ultrapassando os limites dados pelas formas literárias e pelas normas da língua.

O meu intuito é trabalhar com a leitura síncrona dos diários⁴ e dos poemas como formas complementares que se prestam a responder de que maneira a escrita-testemunho é capaz de se abrigar expondo, como uma máscara. Responder, se possível, que encontro é esse que acontece no nó formado pelas pontas do texto, da autoria e das leituras, as de Pizarnik e as minhas.

A biógrafa Cristina Piña (2005) nos conta sobre o nome de família da poeta. Pizarnik foi uma modificação do nome russo *Pozharnik* quando os pais da poeta chegaram à Argentina. Na língua de origem, o nome significa incêndio. A alteração de *Pozharnik* para Pizarnik deveu-se a um equívoco resultante do processo de emigração do casal judeu que viera da Rússia oriental para se instalar na Argentina no início do século XX, dois anos antes do nascimento da poeta. Não me parece aleatório o fato de essa escrita, que se inicia com uma rasura do nome da família buscando o exílio, se empenhe em traduzir um modo de ser constituído a partir do apagamento. O nome “cinza”, para um judeu, não é um nome qualquer. Sob o signo de origem greco-latina *holocaustum* reverbera o sentido da morte por incineração, da redução às cinzas. Muitos cenários que a poeta apresenta em sua escrita têm essa textura do que resta das ruínas de um incêndio. O nome que a poeta porta, o que ela não pode mudar e sob o qual ela redige, é esse do cenário recoberto pelas cinzas: “Afuera hay sol/ Yo me visto de cenizas” (PIZARNIK, 2012a, p. 73).

O nome Alejandra, por outro lado, foi adotado pela poeta após a sua primeira publicação (assinada como Flora Alejandra), faz parte do processo radical de busca pela coincidência entre as instâncias do real do corpo e do simbólico da linguagem. Ao deixar de assinar Flora e passar a assinar Alejandra, a poeta promove um gesto de autonegação e de responsabilização com o compromisso de escrever uma obra literária que fosse sua assinatura. A entrega obstinada a esse objetivo passa pelo desatino, ou melhor, pelo que convencionamos chamar de desatino subtraindo a liberdade do corpo, a liberdade de dispormos do espaço do

os gloriosos engramas: mas não são o corpo moderno, esse corpo que lançamos diante de nós, e que vem até nós, nu, apenas nu, e de antemão *excrito* de toda escrita.

A excrição do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação *fora-de-texto* como o movimento mais próprio do seu texto: o texto *mesmo* abandonado, deixado no seu limite. (NANCY, 2000, p. 12)

⁴ Acerca desse material que compõe os diários de Pizarnik, destaco ainda a pesquisa desenvolvida por Nuria Calafell Sala (2007), que foi norteadora para minha leitura desses cadernos íntimos.

corpo como bem entendermos. É a essa supressão de liberdade em nome das convenções que o texto de Pizarnik responde. Tomando a língua como recurso e limite, a poeta escreve e passa a ser o envio de si mesma, como quem sabe que se faz no arremesso, pelo arremesso da codificação restrita que uma língua possibilita. Essa escrita é o gesto de enviar-se dizendo sobre o próprio remetimento, o vazio e a dor que essa insuficiência e essa contumácia implicam.

Alejandra, sendo um nome próprio, é também a forma nominal de um verbo, um gerúndio. *Alejar-se*, portanto, inventa um modo de ser na *lejanía*, no distanciamento de si mesma, fazendo um corpo que cede, que distende em direção ao outro sem rosto (um leitor pressuposto e desconhecido) e que, ao mesmo tempo, não se entrega à morte, mas negocia com ela o tempo todo e o quanto pode para que não cesse o movimento da vida. *Alejar-se* é uma proposta de levar a potência do movimento às últimas consequências, ao excesso que consome o corpo na chama do viver. É fazer do corpo, com o corpo, o poema que se re-volta. Traduzir-se em *Alejandra*, assumindo ser aquela que se *aleja* inclusive de si mesma, tem algo a ver com a apropriação do significante que insiste em se escrever, mas tem também, valendo-me do título do livro de Guilherme Gontijo Flores, “algo de infiel”, que é tão próprio da língua e do processo de tradução. A tradução como nomeação fala de fugacidade e dispersão, essa revolta do poema sintetizada nos versos de Pizarnik e alimentada pela herança do pensamento de Georges Bataille, que apreende na angústia do extravasamento do nome e na vontade de impossível a intenção de fazer coincidir nome e referente pela nomeação. A revolta do poema tem a ver com essa insistência inócua que, a despeito da frequência do fracasso, evoca o amanhã sem programá-lo, abrindo ao porvir.

Na biografia de Pizarnik escrita por Cristina Piña é possível conhecer alguns precedentes importantes da história familiar da escritora de ascendência russo-judia nascida e criada na Argentina entre 1936-1972, e cujo nome é um dos mais divulgados da poesia argentina contemporânea, apesar de sua obra haver sido parca e esparsamente traduzida no Brasil⁵. Pelo livro de Piña, tomamos conhecimento de que a família da poeta é oriunda de

⁵ Davis Diniz (2018), em nota do posfácio da tradução de *Os trabalhos e as noites*, apresenta a pesquisa realizada acerca dos textos da poeta vertidos para o português no Brasil. Destaco aqui a tradução de Josiane Maria Bosqueiro, em sua dissertação (IEL/UNICAMP, 2010), de *La última inocência* (1956) e *Las aventuras perdidas* (1958); de *La tierra más ajena* (1955), por Vinícius Ferreira Barth publicada na revista *Escamandro* e de *Árbol de Diana* (1962), por Nina Rizzi com uma publicação independente, em 2017. O tradutor faz menções a outras seletas de poemas traduzidas em periódicos, dentre as quais não contempla a plaquete *Bosque musical*, de Natália Agra e Victor Hugo Turezo, publicada pela editora Corsário-Satã, em 2018. Diniz destaca ainda a tradução precursora de Bella Jozeff, que em 1990 publicou pela editora Illuminuras uma antologia intitulada

Rovne, pequena cidade do leste europeu, que hoje integra a Eslováquia. Ao migrar da Rússia para a América Latina, escapando às perseguições antissemitas que se disseminavam pela Europa, os pais de Pizarnik fizeram uma breve passagem pela França antes de se instalarem definitivamente em Buenos Aires. Segundo a biógrafa, como muitos imigrantes que chegavam nessa mesma época à capital argentina, Elias e Rosa deixavam para trás não só o inverno rigoroso como os nomes de batismo, o horror e o espanto que haviam se alastrado pelo continente europeu com a Primeira Guerra e o avanço do nazismo, do stalinismo, do fascismo e dos conflitos na região que viria a ser denominada de Europa Oriental.

Pizarnik, tendo nascido, portanto, dois anos após a chegada dos pais à Argentina, cresceu em Buenos Aires, frequentando duas escolas: uma pública, em que aprendia o espanhol e cursava as disciplinas da grade regular, e outra judaica, formada por professores imigrantes. Nesta última, aprendia a ler e escrever em ídiche e estudava os valores e as tradições do povo judeu. Em 1954, ingressou na Faculdade de Filosofia e Letras para cursar Filosofia, que abandonou pela de Jornalismo, que também deixou inconclusa para estudar pintura com o surrealista uruguaio Juan Batlle Planas. Na juventude, a poeta desfrutou da experiência de morar em Paris por quatro anos (1960-1964), período em que frequentou cursos na Sorbonne, traduziu poemas, pertenceu ao comitê de colaboradores estrangeiros de *Les Letres Nouvelles* e trabalhou para a revista *Cuadernos*. Após esses anos, Pizarnik regressou à Argentina. Em 1968, foi contemplada com a Bolsa de Estudos Guggenheim e em 1971 com a Bolsa Fulbright. Viveu em Buenos Aires até a data de sua morte, em 1972, aos 36 anos. Póstumamente, Olga Orozco e Ana Becció editaram *Textos de sombra y últimos poemas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1982), livro que inclui seus poemas finais e textos anteriores não reunidos em livros.

Conhecendo em resumo a trajetória de vida da autora, passo ao que Carolina Depetris (2004) informa acerca da literatura crítica sobre a obra de Pizarnik. Segundo Depetris, essa literatura crítica se divide em dois momentos: o primeiro compreende o período que vai da publicação de *Árbol de Diana* (1962) até o ano de sua morte em 1972, constituído na quase totalidade por resenhas bibliográficas realizadas por pessoas que orbitavam em torno da poeta; e o segundo, que vai do ano de sua morte aos dias atuais (isso considerando que a estudiosa publica seu estudo sobre Pizarnik em 2004). Em face dessa divisão, registro que

Poesia Argentina (1940-1960), contendo o que acredita ser a primeira tradução dos textos pizarnikianos no Brasil.

meu percurso com esta tese diverge de ambas as vertentes de crítica expostas por essa pesquisadora na medida em que toma o poemário da poeta sem estabelecer primazia de uma obra ou de determinados textos em detrimento de outros. Se mantenho nesta pesquisa o critério da cronologia para a análise da escrita de Pizarnik, é com o propósito de localizar, no uivo que dessa obra ressoa, onde estão as convergências, discrepâncias e intensidades que dizem sobre um estar aquém e além das possibilidades significantes de uma língua.

Depetris pontua ainda que, em consequência do presumido suicídio da poeta, houve um incremento considerável no interesse pela obra pizarnikiana nos círculos acadêmicos e literários, sobretudo na Argentina e Estados Unidos após sua morte. A estudiosa enxerga que duas consequências podem ser apreendidas desses estudos: primeiramente, o fato de a obra ter sido concluída com a morte da autora faz com que cristalizações de ordem poética e temática sejam reiteradas nesses estudos sem as devidas revisões e verificações de pertinência. A segunda consequência apontada pela crítica seria a imbricação excessiva da biografia de Pizarnik para abordar sua escrita no intuito de confirmar o mito de “poeta maldita” criado em torno da imagem de uma jovem que teria sido seduzida pelas fantasias românticas e escolhido projetar sua obra imitando os autores que lia e forjando uma personagem que vive para a morte. A pesquisadora destaca que os estudos sobre a obra de Alejandra Pizarnik também ganharam projeção fora do cenário argentino, possibilitando a leitura dos textos à luz das tradições literárias europeias e latino-americanas.

Ao propor essa reflexão, Depetris comenta ainda um aspecto comum a essa crítica que vem abordando a poética de Pizarnik e demonstra seu incômodo quanto à afirmação de que a escrita da poeta se estabelece no horizonte da negação. Destaca o fato de que as leituras conduzem à confirmação do mito pizarnikiano e ao fracasso de sua vida, cuja confirmação estaria dada pelo suicídio. Diante desse incômodo, Depetris formula as seguintes questões:

¿por qué no llegar a postular la negación de la negación? Y si se trata de una búsqueda, ¿por qué tiene necesariamente que culminar y por qué esa culminación se asimila a un fracaso? ¿Por qué el descontrol lingüístico debe indicar una incapacidad poética? ¿Por qué la tensión en que se debate Pizarnik tiene que resolverse? (DEPETRIS, 2004, p. 19)

Considero as questões suscitadas pela pesquisadora fundamentais para ler escutando essa poética de uivos e silêncios. Se apresento esse ponto de vista de Carolina Depetris é porque, em parte, coincido com a sua forma de conduzir o estudo sobre a obra de Pizarnik a partir de um viés conceitual ainda pouco enfatizado em relação a esses escritos.

Entendo que o mito da poeta maldita não é algo aleatório nem alheio a essa escrita, que ultrapassa em muito esse jogo de imagem, essa invenção de uma personagem encarnada

por Pizarnik e levada para dentro de sua literatura: sua literatura faz borda entre ficção e verdade. Entretanto, algo que aponto com esta tese é que o aparecimento da personagem da menina órfã de destino trágico que sucumbiu ao ideal de pureza da poesia e deixou-se seduzir pela morte não é ingênuo, nem descabido. Essa personagem é, sim, uma construção pizarnikiana, a construção de seu próprio mito que deve ser lido desde esse ponto oblíquo que sua visada propõe, o ponto limítrofe entre ficção e realidade. Ali onde a poeta assina seu(s) nome(s) próprio(s) (inclusive o que ela mesma escolheu) e faz dele(s) uma báscula autoral e indecível em que oscila entre a autora, de carne e osso, e as tantas alejandras que inventa e envia.

Como apresentei, meu interesse pela escrita pizarnikiana passa por entender como a poeta-filósofa aporta a sua poesia esse caráter conceitual no sentido de ser uma escrita de onde extraímos elaborações que instruem a leitura e da qual depreendermos elaborações sobre noções de escrita, de obra, de sujeito. Creio que meu interesse vai ao encontro do que busca a nova crítica, ou a que detecta na fortuna crítica sobre Pizarnik os estudos sobre a leitora e pensadora que foi Alejandra Pizarnik no ultrapassamento daquele rótulo. Durante a pesquisa, deparei-me com o livro de ensaios editado por Fiona Mackintosh e Karl Posso intitulado *Árbol de Alejandra* (2007). Trata-se de um livro de oito ensaios que visam apresentar como as leituras e trabalhos críticos de Pizarnik se relacionam com sua “escrita criativa”. É uma abordagem relativamente nova e necessária da obra da autora essa que investiga as filiações de seu pensamento e desfaz equívocos que a crítica que insiste na leitura unívoca de Pizarnik como poeta maldita e suicida vem negligenciando. Creio que os ensaios mencionados, bem como esta pesquisa, sinalizam com outras possibilidades de leituras e contribuições que possam ampliar ainda mais o escopo de sentidos pelos quais podemos nos aproximar do pensamento pizarnikiano.

Destaco, portanto, que minha contribuição com esta tese é propor uma leitura da produção de Pizarnik a partir deste meu lugar de brasileira e latino-americana, uma vizinha estrangeira aprendendo a ler o idioma singular dessa autora. Por isso, não deixei de levantar hipóteses que a própria desterritorialização da escrita me suscitou. Não que eu busque os rastros de suas leituras nos livros que leu, ou me debruce sobre seus artigos de crítica literária e anotações. O que faço é ler as publicações de seus poemas e diários à luz dos pensamentos filosóficos insurgentes à época de Pizarnik. Não se trata, porém, da aplicação de conceitos pré-concebidos de outras teorias, mas de perceber que essa obra, cujo valor estético há muito foi reconhecido, também deve sua consistência aos alicerces das linhas de pensamento que

Pizarnik pesquisou, traduziu, elaborou e levou para sua escrita, onde inventa mundos e suscita devires.

Acompanho a escrita do pesquisador Alexandre Nodari e suas elaborações em teoria literária propondo entender a diferença entre ficção e verdade de maneira menos hierárquica. Nodari admite que as enunciações literárias, a exemplo de um programa para a execução de uma obra de arte performática ou de uma partitura musical, na medida em que esses enunciados portam as instruções de sua execução e demandam um “deslocamento contextual”, ou uma “de-contextualização” como uma tomada de distância do texto em relação ao momento em que foi produzido para que sua leitura (como performance) aconteça. Nodari (2016, p.1) define que

esse movimento, sublinhe-se, não é necessariamente produzido pela figura do artista criador. Pode derivar do outro pólo, seus receptores, espectadores, leitores, mesmo (e muitas vezes por isso) distantes no espaço-tempo daquele [...]. O essencial é a experiência artística, não de mera descontextualização (uma distância espaço-temporal), frisemos, mas de de-contextualização, em que um deslocamento espaço-temporal se faz.

Assim, Pizarnik escreve a partir de seu repertório de leituras (realizadas em sua maioria nos anos cinquenta e setenta entre França e Argentina) entre as quais estão, por exemplo, os textos de Georges Bataille. O autor também está entre minhas referências teóricas que ajudam a abordar os textos pizarnikianos. Minhas leituras, todavia, estariam mais para a de-contextualização separando esta escuta dos textos escritos pela autora por quase cinquenta anos. Esse dado, junto a outros fatores, faz com que Alejandra e eu não leiamos Bataille de um mesmo prisma. Em outras palavras, Pizarnik encontra em Bataille uma ressonância que dialoga com sua pulsão de morte e ratifica sua errância sacrificial pela escrita. De minha parte, encontro no filósofo os pensamentos precursores que, por exemplo, possibilitaram Jacques Lacan desenvolver em sua teoria psicanalítica os pressupostos que o fariam encontrar na escrita de James Joyce um novo paradigma, se assim podemos dizer, para compreender a estrutura psicótica e até mesmo para reconhecer, nessa estrutura, um limite à própria psicanálise.

Notei, com a atitude de me colocar diante da escrita pizarnikiana voltada para o eu e interpelar o que estava em jogo nesse lugar da enunciação, momentos críticos em que viragens são empreendidas. Há marcos que cindem sua escrita e apontam para mudanças na forma literária, e esses marcos coincidem com períodos distintos da vida da autora. Descrevo como vejo esses três momentos de mudança na dicção da obra pizarnikiana para, em seguida,

apresentar a organização da tese em capítulos que levam em conta esses diferentes pronunciamentos acompanhando a cronologia dos eventos.

O primeiro momento será abordado no capítulo desta tese intitulado “A terra mais distante”. Concerne à autopercepção de uma singularidade que se faz pelo deslocamento simultâneo de busca e estranhamento de si mesma. Logo de início, é possível observar o sintoma de uma subjetividade que não se enraizou em um único significante e está às voltas com uma escrita que faça corpo e nomes coincidirem, distendendo a barreira que os afasta.

No capítulo, “O devir árvore latino-americana e mulher” outro momento de torção é apontado e ele tem a ver com o dizer de uma necessidade de aterramento em relação às demandas pelo amadurecimento e pela adequação ao mundo produtivo do trabalho, das responsabilidades próprias de uma vida adulta. Observo uma correspondência desse aterramento com o esforço quase alquímico e sacrificial de obter uma depuração dos poemas, nessa fase, caracterizados pela concisão e pela intensidade. Há ainda uma última torção na obra pizarnikiana que será discutida no capítulo “Onde o mal tem voz e vez”. Suponho que essa última viragem se refere à irrupção causada pelo desafio imposto ao corpo de coincidir com a língua. Pizarnik entrega-se à escrita que é vazão ao fluxo gozoso que irrompe como um jorro refratário às leis da linguagem, às regras que limitam os prazeres do corpo e às imposições de funcionamento do mundo capitalista.

A propósito da observação desses diferentes movimentos discursivos da escrita de Pizarnik, estruturei a tese a partir desses três capítulos por meio dos quais ofereço, uma hipótese, uma perspectiva, uma aproximação a pele que é a escrita de Alejandra Pizarnik. Se é possível dizer que há um método de minha abordagem, diria que se trata de uma exposição cumulativa da interpretação que se adensa à medida leio poemas e diários em paralelo e que compreendo a escrita dessa obra como uma invenção de um nome próprio.

Entendo que enxergar as diferentes experiências de Pizarnik com a escrita não faz de sua escrita necessariamente uma disruptura. As mudanças importam na medida em que apontam para a radicalização da autora no trato com a linguagem e os efeitos que esse uso da língua assentam sobre si. Se me proponho a acompanhar os movimentos de sua escrita literária de forma cronológica nos três capítulos desta tese é por entender que cada momento da história de vida da poeta possibilitou a ela experimentar diferentes formas do fazer literário. Possibilitou que se exprimisse e também acrescentasse intensidades ao trabalho autoral de uma obra que impõe a ela, desde o início como escritora, uma única grande e

incontornável questão: a da insuficiência da linguagem para nomear e dar corpo a sua angústia.

A linguagem não cria raízes, ela faz ponte para o abismo. Esse caráter aporético movimenta a escrita de Pizarnik como uma busca obsessiva que atravessa todo o percurso de sua escrita na intenção de ultrapassar o que ela sabe não ser possível e também como desafios no uso, na apropriação da língua que se intensificam à medida que autora amplia seus repertórios de leitura e de escrita. Destaco ainda que a divisão dos capítulos que elege a cronologia dos acontecimentos da vida da autora narrados por ela nos próprios diários estabelece como marco temporal o período que a poeta viveu em Paris, e os relaciona isso que chamei de viragens da produção literária.

Assim, no primeiro capítulo, abordo suas quatro primeiras publicações e a escrita diarística pela qual perscrutamos o desvanecer da infância da poeta, seu processo de entrada na puberdade e a relação desses processos com o próprio corpo, os espaços privados, a família, estudos e trabalho, a morte, a vida. A visada inicial recai sobre as entradas dos diários compreendidas entre setembro de 1954 e dezembro de 1959, bem como os poemas que compõem as seguintes obras: *La tierra más ajena* (1955), *Un signo en tu sombra* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), sem prejuízo dos textos encontrados em uma pasta com 41 folhas de poemas datilografados e revisados à mão por Alejandra Pizarnik e publicados como *Poemas no recogidos en libros* (1956-1960) no volume de sua Poesia Completa editado por Anna Becciu (2012a).

Quanto aos temas abordados nesse recorte, saliento alguns eixos de que me valho como chave de leitura para os textos da poeta, a saber: a nomeação de uma terra mais distante; o (in)discernimento do corpo como território e espaçamento; a invenção de uma dicção para relatar a si mesma. Esses aspectos são desenvolvidos com o fito de pensar a escrita desses primeiros anos da poética de Pizarnik, coincidentes com sua juventude, mas que, não obstante, carregam a (in)definição e a singularidade de uma escrita que diz, desde sempre, a que veio. Ainda sobre essa primeira escrita, leio um descolamento e um deslocamento desse eu em relação a si mesmo e ao mundo, que assim se percebe à medida que escreve sobre sua condição desterritorializada e errante no exílio da língua. Dizer eu não é dizer o mesmo, e sim que “eu é outro”.

Não por acaso, Arthur Rimbaud (1854-1891) aparece na epígrafe⁶ de seu primeiro livro *La tierra más ajena* (1955), marcando a percepção de uma constituição subjetiva que acontece na alteridade. Logo, no primeiro capítulo desta tese, proponho uma leitura dos poemas como desdobramento do título do livro e à luz de uma desterritorialização do eu em relação a essa terra que nunca chega. Essa desterritorialização que menciono não está ligada à ida de Pizarnik para a Europa, nesse momento a autora vive na Argentina e esse deslocamento é anterior ao deslocamento geográfico da poeta. É um modo de se perceber, ou de (não) se situar no mundo. Ao pensar sobre as posições ocupadas pelas instâncias eu e terra no discurso poético, duas questões se interpõem: se o eu é outro, quem ou o quê é esse outro e onde se localiza. Entre o que o eu sente e precisa se expressar acerca do corpo, isto é, por meio do corpo e da disjunção entre o corpo e o pensamento e aquilo que efetivamente é capaz de exprimir em um nível linguístico, há espaços que não são de maneira nenhuma suprimíveis.

Deflagro, assim, que a singularidade da escrita pizarnikiana parte da premissa de que escrever é fazer o corpo do poema com seu corpo, e também o contrário: “Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que se no escribo no me dejo, no me dejaré nunca vivir otra cosa” (PIZARNIK, 2012, p. 235). Logo, se a primeira escrita é o pronunciamento do eu como instância apartada de si mesmo e do mundo onde seu corpo se desloca sem pertencer, a segunda faz parte de um exercício, um esforço para encontrar um lugar de onde situar a mirada e por fazer esse lugar existir na própria escrita.

Nesse segundo capítulo, leio os livros de poemas *Árbol de Diana* (1962) e *Los trabajos y las noches* (1965), os poemas datados de 1962 a 1972 não publicados em livros, mas reunidos e publicados pela Editorial Lumen, na edição a cargo de Ana Becciu (2012a). Além disso, examino principalmente as entradas de seus diários de 1960 a 1964, em que a poeta discorre sobre os esforços e percalços por um engajamento com responsabilidades consignadas que assentimos como próprio de uma vida adulta, a exemplo do engajamento acadêmico em uma profissão e de um trabalho assalariado. Sabemos, pelos diários, que durante o período em que a poeta viveu em Paris, fez tudo o que pode para não depender da ajuda financeira de seus pais, pois pretendia provar a eles e a si mesma que era capaz de prover-se e levar uma vida para a escrita, de acordo com suas convicções éticas, literárias e filosóficas. Assim, manteve-se por si mesma, trabalhando como datilógrafa em um jornal, escrevendo artigos de crítica literária para revistas e, sobretudo, escrevendo e reescrevendo

⁶ “¡Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia,/ el optimismo estudioso: ¡cuán lleno de/ flores estaba el mundo ese verano! Los/ aires y las formas muriendo...” Arthur Rimbaud.

seus poemas, apurando a forma com o objetivo de alcançar certa pureza que a permitisse expressar, de maneira inequívoca, a impossibilidade de prosseguir com aquela vida. É, pois, nesse ciclo vicioso e gozoso de uma luta combalida contra e com o signo que escreve:

No se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje. Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece. Esto es orgullo y locura. Lo es también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir poemas. (PIZARNIK, 2012, p. 335)

A instância enunciativa desses poemas é um eu que se martiriza pelo alcance da perfeição da forma e pelo enraizamento da vida. A sua produção escrita resulta, pois, em uma aparente entrega que se configura de maneira cada vez mais obstinada até assumir o caráter definitivamente sacrificial confessado no diário. O sacrifício consiste na entrega do corpo em oferenda à verdade a que, como seres falantes, não nos é dado aceder, nem comunicar. O sacrifício é prescindir do corpo feito poema contra a opacidade da língua, como quem arrisca um último lance para fazer coincidir escrita e verdade, como quem arranca roupa e máscara para se exhibir nua. Contudo, não se trata de uma rendição no sentido de deixar-se abater pela morte, não é mero abandono da vida. É, antes, a vida experimentada em sua máxima potência, no esplendor das possibilidades de um corpo pulsional que é levado a gastar-se, queimar-se, consumir-se na linguagem, dizendo poemas até o limite do desfazimento provisório das fronteiras dessas duas materialidades imiscuíveis: carne e palavra.

Entendo que seja assim também, valendo-se da acepção de crueldade⁷, que Pizarnik, depois de haver castigado o corpo e transtornado a língua para dizer poemas, passa ao terceiro momento de sua escrita, dispondo de seu corpo e de suas palavras de forma menos sistêmica e mais alinhada ao que seria um “corpo sem órgãos”⁸ a promover cortes que não aqueles prefigurados por qualquer sistema normativo e castrador, a exemplo da cultura, da comunidade, da língua ou mesmo da literatura.

⁷ Artaud (1999), reivindicando o direito de romper com o sentido usual da linguagem, afirma que a palavra crueldade deve ser entendida em um sentido amplo, não material. Para o autor, a crueldade é “rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (ARTAUD, 1999, p. 117). Não se trata de “rigor sangrento de busca gratuita e desinteressada do mal físico” (ARTAUD, 1999, p. 118). Ela é, antes, uma “submissão à necessidade”, uma espécie de “consciência aplicada”. Ademais, pontua o pensador, “[é] a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém” (ARTAUD, 1999, p. 118).

⁸ Trata-se, segundo Deleuze e Guattari (2011, p. 371), do corpo pulsional, da dobradiça onde se dá a partilha entre a paranóia e a esquizofrenia. Não é o organismo composto de partes orquestradas em uma funcionalidade sistêmica, o corpo sem órgãos é movido pelo desejo, pelo pulso vital que o propuliona e faz deslizar de um lugar a outro.

Cotejando a relação entre vida, morte e escritura na obra de Pizarnik, leio os poemas e as entradas dos diários do mesmo período para comentar como essa relação só é possível pelo testemunho literário que conta um segredo sem necessariamente revelá-lo. O segredo do testemunho da vida que é morte, de viver a morte não como um instante, mas um acontecimento contínuo, como aspecto intrínseco e indissociável da vida. Para isso, parto do comentário de Bataille (2009) sobre a América Latina para pensar a escritura pizarnikiana na esteira de uma emancipação sugerida pelo filósofo, que só poderia surgir por meio de uma “revulsão violenta” que exercesse “um papel de primeira ordem na destruição geral de certa moral de opressão e servilismo” (BATAILLE, 2009, p. 1). Estabelecendo um diálogo entre a noção de Bataille sobre a América Latina e o que escreveu o artista Flávio de Carvalho acerca de seu homem-árvore, chego ao que considero o ponto central desta tese para propor a leitura, que começa, mais uma vez, por um título de Alejandra Pizarnik, o de seu livro *Árbol de Diana* (1962).

Flávio Rezende de Carvalho foi um multiartista de autoria estética inovadora na arte brasileira do início do século XX. Engenheiro civil formado em Durham, o artista chegou à capital de São Paulo após a Semana da Arte Moderna passando a se envolver com atividades em várias áreas artísticas e intelectuais. Destaco, em sua produção escrita, as “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, um conjunto de textos publicados no *Diário de S. Paulo* entre janeiro de 1957 e setembro de 1958. Nesses textos, encontramos a narrativa mítica sobre o Homem-árvore que é de onde parto para pensar a mulher-árvore em Pizarnik. Afastando-me do senso comum que se vale de rótulos para abordar essa escrita, proponho interpretar essa obra a partir da noção de mulher-árvore como uma alternativa que promove a revulsão violenta do projeto humanista com o grito da escrita. A mulher-árvore como zona de vizinhança que se deixa entrever por esse significante e escapa a uma definição precisa. Ela se plasma pelas camadas de leituras e pelos ecos de uivos dos textos de Pizarnik. Reunindo aspectos 1) de um modo de ser e de gozar que consiste em se perceber como outra para si mesma e 2) de uma “escolha insondável” que estabelece um jeito particular e oblíquo de habitar uma língua alheia atirando constatemente seu corpo desconjuntado ao abismo. A mulher-árvore não é uma generalização, não é um novo nome para A mulher, mas uma tentativa de ler e entender a desconstrução desde Alejandra Pizarnik.

Sendo assim, passo, na sequência, a analisar o título pela aproximação do nome (árvore) ao genitivo (*de Diana*). Com o auxílio da leitura feita pelo historiador Jean-Pierre Vernant acerca do mito de Ártemis, renomeada pelos romanos de Diana, compreendi algumas

particularidades implicadas nesse nome latino conferido à divindade, que antes mesmo de ser uma deusa grega pertencera aos táuros e figurava entre os gregos como uma deusa estrangeira. Como se nota, há camadas de nomeação e assimilação dessa divindade. Trabalho com essas camadas e assinalo algumas analogias entre os nomes, os da divindade e os de Pizarnik, apontando como a condição de estrangeira e o processo de tradução é constitutivo para ambas.

É a partir do título desse livro medular na obra de Pizarnik, *Árbol de Diana* (1962), que me dou conta da uma zona fronteira e pouco visitada nessa literatura de uivos e sombras. Um devir planta se afigurou, não como algo cristalizado nos textos, à espera que alguém o revelasse. Esse devir está mais para uma inferência, quero dizer, faz parte de minha interpretação do que a escuta dessa escrita insurgente abriu para mim. Diferentemente da loba que uiva na superfície dos poemas – e na narrativa – fazendo jus ao sintoma melancólico da autora, sua violência e solidão, o devir planta, embora também esteja contemplado no sintoma, não permite que a escrita se restrinja à expressão de uma subjetividade melancólica. O devir planta consigna a dimensão filosófica que não apenas traduz a recusa à ordem do mundo e a sua organização desde o significante fálico, mas insinua o derramamento dessa ordem. Na medida em que parte do espanhol para escrever a si mesma e faz transbordar os limites lexicais e sintáticos dessa língua, Pizarnik cria, com a linguagem, uma atmosfera de imersão e trocas mútuas que oferecem as condições de existência para a possibilidade de outros mundos: um sopro.

Não por acaso, *Árbol de Diana* (1962) foi considerada pela recepção crítica da época de sua publicação como a obra prima da poeta. O livro compõe-se de poemas curtos e sem título, que exibem um trabalho extenuante de depuração da linguagem em termos de produção de imagens com o mínimo possível de material linguístico. A esses textos, pode-se contrapor os poemas em prosa de *Extracción de la piedra de locura* (1968), publicados após o retorno de Alejandra a Buenos Aires, cuja recepção crítica foi bem menos prestigiosa sob o argumento de que Pizarnik teria perdido de vez a cabeça e a mão para a escrita.

O terceiro e último capítulo aborda a leitura dos livros *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *Infierno musical* (1971), acompanhados, mais uma vez, da leitura paralela do relato íntimo de Pizarnik nas entradas de seus diários correspondentes a esse período. Carolina Depetris (2008) tece quatro direcionamentos a partir dos quais essa última poesia pizarnikiana poderia ser lida e com os quais coincido, a saber: 1) é possível poetizar a partir do significante; 2) a direção semântica não se dirige a um logos absoluto, mas à disseminação

dos sentidos; 3) a leitura não é mera decodificação de sentidos; 4) deixar-se de dizer e dizer-se pela escrita – o “eu” está disseminado com a linguagem que nomeia e não se reduz a uma presença. O que vale é o jogo de presença e a ausência; vem daí a afirmação de que o poema se escreve sozinho.

Nesse capítulo, justaponto o corpo de uma escrita mais delineada e amadurecida pela experiência estrangeira com os impactos do retorno à Argentina: a morte do pai e a autoimposição da escrita de um romance. Tudo isso me direciona a pensar como Pizarnik assimilava as contingências e como seu corpo se constituía pela escrita operando com o fora e devolvendo ao mundo uma escritura inventiva e singular. O desenho desse terceiro capítulo passa ainda pela questão das filiações e de sua impossibilidade que, a meu ver, atravessam suas relações com o corpo, com a língua, com a vida e a morte e com o nascimento de um “corpo poético”, efeito de uma parição de si mesma. Proponho-me, portanto, a explicar, a partir do que entendo ser o epitáfio escrito por ela e para ela, o que vem a ser a opacidade da linguagem a que a poeta dedica os dias tentando ultrapassar.

Distinguo três instâncias, que chamo de genealógicas, às quais a escrita poética de Pizarnik guardaria vínculos. A primeira delas é a materna, está vinculada à obra *Extracción de la piedra de locura* (1968), à genitora da autora, Rosa, e à sua mãe literária, Olga Orozco. Algo da relação entre mãe e filha é proferido nesse livro com textos oferecidos a essas duas mulheres. Há, para além do reconhecimento, a nomeação e a reivindicação da loucura já no título da obra que se pronuncia pelas vozes femininas contrastantes e anuncia a extirpação do sintoma. Nos poemas, convivem as vozes da menina ingênua e frágil que vaga por um universo sombrio e devastado, e as vozes de mulheres-lobas, assassinas cruéis e sequiosas. Essas mulheres são damas vermelhas e remetem à personagem da narrativa pizarnikiana publicada em 1971.

As vozes se misturam nos textos; a diferença é que, na narrativa, a condessa é uma terceira pessoa, e nos poemas observa-se a fusão entre essas instâncias que aproximam o discurso dissonante da loucura. Há uma mudança radical na forma da escrita: os poemas parecem se escrever sozinhos, o fio que os tece é a concatenação livre de significantes que produzem imagens nem sempre reconhecíveis. Enunciados aparentemente desconexos resgatam as vozes femininas que coabitam esse mundo caótico e tecem com elas o nascimento do “corpo poético” que se faz em meio à dor e ao gozo do sacrifício, no momento exato do grito, ou melhor, do uivo.

Nessa profundidade que confere dimensões ao feminino, exponho uma diferença pela aproximação da escrita pizarnikiana à de Clarice Lispector. Para isso, recorro à tese da obliquação, de Alexandre Nodari, que, pela análise do comportamento da linguagem e mais especificamente dos pronomes oblíquos no texto de Lispector, reconhece no “sujeito oblíquo” as instâncias de sujeito e objeto. Não se trata de tomá-los como uma fusão, mas de sugerir uma experiência de alternância de lugar possibilitada pelo jogo enunciativo da linguagem. De acordo com essa leitura, o grito pronunciado pela boca de uma personagem é um sedimento de linguagem e corta transversalmente as instâncias do eu e do outro, estabelecendo a reciprocidade entre o humano e o não humano. É o que Nodari lê em Lispector e é o que encontro também em Pizarnik, evidenciando algumas diferenças entre um jogo e outro, pois se em Lispector o outro é uma instância do fora que a personagem (G.H.) precisa tocar e ingerir para que o grito ecoe, em Pizarnik a instância da(s) outra(s) é o êxtimo, o uivo infamiliar que a habita.

O exercício que aprendo com Nodari, portanto, é o de trabalhar a teoria literária a partir da própria obra literária, enxergando (ou, melhor, escutando) no próprio texto em questão o programa de performance, ou as instruções de leitura. É isso o que penso fazer quando extraio da poética pizarnikiana a figura uivante da mulher-árvore, não como personagem que a autora deliberadamente criou em sua poética, mas como uma noção a que se consignam linhas, “entrelinhas” de pensamento, hipóteses, quase-conceitos apresentados com a liberdade do formato indecível de uma escrita que vem justamente discutir limites e dicotomias.

Retomando a lógica das filiações que me valeu como critério para esse último capítulo, temos que a segunda filiação é a paterna, que atravessaria a identificação da figura de Georges Bataille com a figura do pai biológico da poeta. Leitora aplicada da obra desse pensador, a poeta encontra nessa figura humana frequentadora dos cafés franceses os mesmos olhos de água do pai, e nessa filosofia do excesso os fundamentos para a escrita que engendra e consome. Relaciono essa filiação com a obra *El infierno musical* (1971), pois a musicalidade evoca memórias paternas da poeta. Mas, embora se fale em musicalidade, o que os textos desse livro trazem são dissonâncias. A música, ao modo dos espelhos na obra anterior, diria que funciona como “espaço medial” em que as instâncias eu - outra se projetam infinitamente sem nunca co-incidirem. Os espelhos, as notas musicais, a linguagem com que se escrevem os poemas traduzem essa multiplicação e essa dissonância de eus que não se identificam.

Admito que a autora, para além de reconhecer algo do seu sintoma inarredável, apropria-se dele com um *saber fazer*, que é a escrita. Da fragmentação do corpo e do não reconhecimento dele como um todo, Pizarnik escreve sua obra fazendo sua própria “experiência da noite”, isto é, usando a língua e deixando-se usar por ela em um sentido que é estranho ao da linguagem como lei. É por essa perspectiva, também filosófica, que entendo a filiação de Pizarnik ao pensamento de George Bataille.

Por fim, o que chamo de terceira filiação é justamente o reconhecimento da impossibilidade de ocupar o lugar de filha em que se deve submissão e obediência. A relação conturbada com os princípios de uma religiosidade herdada de seus pais, a recusa de submeter-se à lei que se traduz na submissão à estrutura edípica, à linguagem, à Deus: a filiação impossível com Deus, que alinho ao que Derrida teria denominado de “ateísmo messiânico”⁹ e o questionamento da sua (in)condição humana, que passa necessariamente pela ausência de uma língua, pela aporia da escrita sem língua e pela intenção de fazer coincidir corpo carnal e corpo simbólico em um lugar disjuntivo que é “corpo poético”.

A automeação da orfandade e do exílio que estão presentes desde o início da obra de Pizarnik e ela não perde de vista são, a meu ver, palavras-chave para lidar com o real desse desgarramento. No intuito de discutir essa questão do exílio na obra de Pizarnik, retomo as indagações propostas por María Negroni (2011) acerca do significado do termo exílio nessa obra; de como essa concepção funciona em seu trabalho e de que tipo de política essa noção pode sugerir.

Tal como entendo, a obra de Pizarnik fala do poema que não se pode escrever e, no entanto, escreve-se como única possibilidade de lastro. A escrita das sucessivas mortes de um corpo despedaçado como movimento que provisoriamente reúne e ancora esse corpo mantendo-no vivo pelo movimento de matar-se e renascer pela escrita. Se algo morre quando espargue os nomes (e pronomes) pelos poemas, a invenção de uma assinatura para a obra, que

⁹ Acerca dessa expressão a filósofa estudisa do pensamento de Derrida, Fernanda Bernardo (2016, p. 54), pontua que o ateísmo messiânico é: “[...] segundo o filósofo, o ateísmo do próprio pensamento: um ateísmo que, ao mesmo tempo que denuncia a esperança messiânica como ilusória, como brotando da (ilusão) da imunidade absoluta da salvação, assim denunciando os messianismos, reafirma e proclama também a esperança da sobre-vivência auto-imune, lembrando e postulando o que o filósofo designa pela “fatal lógica da auto-imunidade do indomne” – a lógica pela qual um organismo vivo se protege contra a sua auto-proteção destruindo as suas próprias defesas imunitárias. Importa, ainda assim, salientar que este ateísmo messiânico nada tem de uma atitude de confronto, de um “anti-“ – anti-religião” ou anti-religiosa, por exemplo: configura antes uma atitude de saber bem herdar a herança a-teológica do messiânico porque não sairemos nunca a pé juntos para fora da metafísica da presença, ou porque, como o filósofo defende, em *Da Hospitalidade* (1997), nomeadamente, não logramos nunca um a-deus cortante e definitivo à infância (infans), cujas cinzas carregaremos para sempre nos calcanhares.”

ganha consistência à medida que o corpo físico se deteriora, é a forma de fundir-se ao poema: eis aqui seu projeto autoral. É assim, pelo sintoma, que entendo a escrita pizarnikiana como uma escrita da vida.

Nesse sentido, entendo haver uma dimensão ética e política da recusa que não é propriamente a recusa da vida. Ao contrário, trata-se da sua afirmação extrapolando as fronteiras do significante que fixa e mortifica. A escrita pizarnikiana, na esteira da escrita joyceana, faz um uso vivificante da língua na medida em que confere movimento, plurivociza e inventa nomes para o que extrapola a linguagem. Logo, a escrita dos diários e poemas tem esse efeito de afastar Pizarnik da morte, enquanto escreve sobre a impossibilidade de sua escrita, sobre o sofrimento de não encontrar o significante que a faça sentir segura e abrigada nas teias dos poemas que tece ao longo dos dias. Assim, a poeta adia seu fim, ludibria a morte, a ausência de vínculos, enfim, o pulso que a arrasta o contínuo.

Por trás dessa insistência de querer ver confundidos corpo físico e poema está a utopia do silêncio, da absoluta abstenção da linguagem. Se a aproximação do uivo com o grito clariceano aponta para um devir animal da poeta, outra sorte de devir se pronuncia ao pensar a não filiação de Pizarnik à luz do conto de Silvina Ocampo (“Hombres animales enredaderas”), que sugere a mistura simbiótica das espécies, a partilha do mundo não mediado pela linguagem. Se o devir animal é a expressão da angústia com a insuficiência da língua em traduzir o que se apara no corpo, o devir planta é o despojamento, a possibilidade de prescindir desse dispositivo porque já não há abismo entre eu e mundo, entre humano e não humano, que precise ser alinhavado pela linguagem.

O inconsciente órfão é sozinho, ao modo da personagem do conto de Ocampo que vive um processo de desintoxicação do humano. Ela desce à terra, mistura-se, perde irrevogavelmente sua construção humana e – diferentemente de G.H., personagem de Lispector que experimenta a alteridade radical no contato com uma barata – não retorna para escrever o relato de sua descida ao caos ilimitado que a faz recobrar sua condição de patroa humana branca. O lápis, resquício da escrita nos galhos da planta, é a última coisa que cai da mão da personagem de Ocampo, que no início do conto se designa por pronomes masculinos e à medida que se transforma em trepadeira passa a designar-se pelo feminino.

Portanto, a escrita da morte é o que espaça a morte e faz do lapso o movimento onde a vida acontece. A decisão de encerrar a escrita com a morte definitiva do corpo é uma resposta de quem não pôde, e o sabe, prescindir das leis edípicas, da língua, de Deus. Matar-se é uma resposta a-Deus sem língua, um modo definitivo de eliminar a referência, de não se submeter

com esse “não-me-eis-aqui”. Esse corpo já não se dá em sacrifício, já não escreve e goza e arde consumindo-se. Esse corpo toma a lógica da mitologia judaica para subvertê-la e se consome de uma vez por todas esvaziando a noção de metafísica da presença, abrindo mão de portar o segredo da união eletiva com Deus.

Pizarnik, que nos disse tanto e nos deu tanto com sua obra, morreu sabendo que não disse tudo, porque dizer tudo é impossível com uma língua. Absteve-se, contudo, de pedir perdão, de se humilhar pelo fracasso que o azar se lhe impôs. De posse do esforço, do cansaço e de um programa autoral brilhante, que, a meu ver, deve ser lido a partir da intrincada trama que enovela escrita e existência física, mergulhou fundo e definitivo, protestando contra a opacidade de um modo de habitar destacado do mundo que é cínico e atroz, e que a poeta confrontou obstinada e corajosamente até a última palavra.

Sendo assim, retomo o início para dizer que a maneira que encontro de aparar esse *aullido* é dispondo meu corpo de leitora-ouvinte como caixa de ressonância do texto em estudo e oferecendo uma perspectiva ativa para a obra literária. Predisponho-me a vestir a máscara de sua escrita duplicando meu rosto e mantendo minha visada. Entender esse *aullido* como quase silêncio e quase fala é acolher aquilo que, na linguagem, é da ordem da partilha, e me colocar como sujeito do porvir desses poemas, ou simplesmente contra-assiná-los, como leitora orgulhosa, a lacuna que Pizarnik, não sem reservas, abriu para todos que nos interessemos por sua obra: “siento envidia del lector aún no nacido/ que leerá mis poemas/ yo ya no estaré” (PIZARNIK, 2012, p. 71). Eis uma evidência da confiança da poeta na vida acontecendo onde a letra se movimenta e faz mover, daquilo que esse movimento destrói e reanima a cada leitura e que, se não faz da consistência de seu “corpo poético” um acontecimento, quase.

2 A TERRA MAIS DISTANTE

e nascer no mundo é nascer mundo

Jean-Luc Nancy¹⁰

Neste primeiro capítulo, minha leitura recairá sobre a escrita de Alejandra Pizarnik produzida durante sua juventude em Buenos Aires, antes de sua estada na Europa. A divisão em cinco partes deste primeiro capítulo apóia-se na delimitação de conceitos e esclarecimento de escolhas e paradigmas que adoto neste trabalho, a exemplo da indefinição entre literatura e vida e do recorte do *corpus* que resulta na apreciação de poemas e diários em paralelo. Assim, apresento primeiramente as noções de vida postuladas por Georges Bataille, Jean-Luc Nancy e Emanuele Coccia. Com base nessas definições, proponho uma leitura de poemas de Pizarnik em que identifico uma compreensão de vida que se acerca dessas perspectivas filosóficas. Em seguida, fundamento o método de leitura com que abordo a obra pizarnikiana: introduzo a noção de escuta de Jean-Luc Nancy e o que chamo de uma interpretação pela escuta, tomando por base o que foi proposto por Marília Librandi (2012) a partir da tradução de conceitos do pensamento ameríndio realizada pela antropologia de Eduardo Viveiros de Castro. No terceiro subcapítulo, retomo a relação entre literatura e vida somando outro conceito e expandindo a relação entre as duas instâncias. Trata-se da noção de demora, que inclui a discussão sobre escrita autobiográfica e foi pensada por Maurice Blanchot e Jacques Derrida. Essa acepção da escrita autobiográfica abre ainda para a questão da escrita como uma tentativa de nomeação de si mesmo e é algo que o penúltimo subcapítulo complementa ao discutir a relação entre o nome próprio e a aut nomeação como parte do processo de dizer a si mesmo, de relatar-se. Por último, o subcapítulo que encerra este primeiro capítulo é um pouco distinto dos anteriores no que se refere à forma de se proceder à análise. Se os primeiros se ativeram a explicitar as teorias que embasam as questões teóricas levantadas em paralelo às leituras de poemas escolhidos, este último tem um caráter eminentemente teórico no sentido de tomar os

¹⁰ Trata-se de um verso do poema “Arquivada”, de Jean-Luc Nancy (2014a, p. 73), em que o filósofo-poeta oferece uma noção desse termo que intitula seu texto pela dicção poética que imiscui conceito e invenção de mundo, arte e filosofia.

textos pizarnikianos referentes ao período do recorte estabelecido e desenvolver uma leitura que parte do título de seu primeiro livro, *La tierra más ajena* (1955), expandindo essa nomeação e extraindo dela uma direção, como que para alinhar os textos da poeta consignados ao período destacado, a saber, de 1955 a 1960.

2.1 O corpo contíguo

Para abordar o que chamo, neste trabalho, de a primeira escrita de Alejandra Pizarnik, isto é, seus escritos anteriores à experiência da poeta na Europa, é preciso explicitar certa acepção de vida em torno da qual Pizarnik elabora sua obra. Entendo que, ao empregar o significante *vida* e outros significantes que o valham nessa poética, Pizarnik traz para o seu texto acepções específicas de leituras filosóficas que, muitas vezes, estão apontadas em seus diários, como acontece com o nome de Georges Bataille, filósofo a quem Pizarnik inúmeras vezes reverencia em seus cadernos, evidenciando a adesão ao seu pensamento.

A acepção de vida desse pensador está relacionada a uma ideia de descontinuidade dos seres que insurge ao acaso de um desequilíbrio do contínuo: “A vida é um efeito da instabilidade, do desequilíbrio” (BATAILLE, 2017, p. 51). Parte do princípio de que haveria um estado de repouso da matéria que participa de tudo ao qual se oporia um movimento, uma desestabilização dessa quietude e que precisamente essa perturbação seria a potência da vida. A definição filosófica deriva de uma oposição entre equilíbrio e movimento, provocada pela perturbação de um excesso, de uma potência, que provoca a irrupção da continuidade do ser. Assim,

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade (BATAILLE, 2012a, p. 36).

Por outro lado, a continuidade não é cognoscível; mesmo assim, diz o filósofo, pode ser experimentada sob formas aleatórias e constestáveis.

Em outra parte, Bataille (2017a, p. 110) declara que: “A vida é em sua essência um excesso, a vida é a prodigalidade da vida. Sem limite, esgota suas forças e seus recursos; sem limite, aniquila aquilo que criou”. Noto que a força dessa formulação está, portanto, na ideia de arbitrariedade, do acaso e do excesso como propulsores de um fluxo que faz eclodir e movimenta, desequilibra, secciona, multiplica. Uma vez iniciado o movimento, não há como

prever sua direção e sua intensidade. A vida contém a centelha da destruição, contém sua própria finitude.

Por outro lado, Jean-Luc Nancy – uma referência que é minha, não de Pizarnik – apresenta, a meu ver, uma perspectiva de vida conectada à batailliana. Nancy (2014, p. 17) comenta a separação pela qual passamos ao nascer e, ao mesmo tempo, atenta para o fato de que, por mais que nos separemos, continuamos a gravitar um centro de um mundo que está completamente conectado, um mundo em que “tudo tende em direção a tudo e tudo se distancia de tudo”. Acrescenta ainda que

Só um corpo separado pode tocar. Só ele pode separar totalmente seu tocar de seus outros sentidos, ou seja, constituir em um sentido autônomo isso que, no entanto, atravessa todos os sentidos como se se diferenciasses neles ao se distinguir ele próprio como um tipo de razão comum: de razão ou de paixão, de pulsão, de moção (NANCY, 2014, p. 17).

Nancy pensa a partir dos sentidos e com esse argumento da separação constrói uma ontologia do toque, da relação com o outro. Com a separação, Nancy (2014, p. 18) procura o encontro, a abertura da relação que não “pretende restaurar uma indistinção: ela celebra a distinção, ela anuncia o encontro, ou seja, o contato, precisamente”. Nancy (2014, p. 66) também sustenta o entendimento da vida como uma impulsão, a que nomeia de *arché* e, acerca disso, questiona: “mas que vida leva a vida a tomar impulso? eis do que se/ pretende falar,/ que impulso, que alavanca?”. O filósofo conclui, por meio de versos, que sempre há vida anterior de onde a vida desponta:

[...] uma vida que fizesse tanto *big bang* quanto *yin yang*
sem ser, no entanto, posterior àqueles,
seu ser primordial, essencial, elemental,
um impulso que impele de todo e de nenhum lugar, do
mais profundo da profundidade
ou do mais superficial da superfície
emerge
e no entanto cada um impele o outro – ou melhor,
um impulso puxa-os, distende-os, lançando-os no espaço
e no tempo.

Eis a vida arquígona.

[...]

o sempre-já presente da presença infinita que não é um
ser, nem o ser, que não é princípio nem causa, nem
agente, nem fermento, nem fonte,
mas movimento, desarranjo, inclinação, assimetria,
ruptura de identidade e de igualdade consigo,
deiscência daqui e de lá,
disso e daquilo
tensão, pressão, excitação, incitação
sem ordem,
passagem de um a outro que o revela ter sido outro e não um,
contração e atração arquiviva

de onde a vida mais tarde poderá nascer (NANCY, 2014, p. 67)

À luz dessas perspectivas filosóficas sobre a vida, que entendo disseminada na poética de Alejandra Pizarnik e que será aprofundada com as discussões trazidas por esta tese, passo a dois poemas do primeiro livro da autora, *La tierra más ajena* (1955), que ajudam a evidenciar essa compreensão acerca da vida nos textos da poeta e já começam a conceber a noção de mulher-árvore que será desenvolvida no segundo e terceiro capítulos desta tese:

MI BOSQUE

acumular deseos en plantas ingratas
 referir lo tuyo
 en verdor solemne
 y entonces vendrán diez caballos
 a tirar la cola al viento negro
 moverán las hojas
 sus crines mojudas
 y vendrá la escuadra
 redondeando versos (PIZARNIK, 2012a, p. 21)

Começo chamando a atenção para o título do poema, que é o único lugar onde a subjetividade é marcada. Porém, mais que uma relação de possessão com ambiente, creio que o pronome assinala o caráter peculiar da floresta, marca a especificidade de um modo de ser que será retradado no poema. A primeira pessoa, como bem observa Carolina Depetris (2004, p. 27), define a *deixis* do poema, vez que “al decir *yo* la primera persona pone el aqui y el agora en la instancia de discurso que su enunciación inaugura”.

“Mi bosque” é, pois, um lugar onde os eventos parecem ter uma ocorrência determinada. O que o indica é a forma infinitiva dos verbos que iniciam o poema e sinalizam um sequenciamento de ações que expressam um caráter habitual, diria até mesmo instrucional do poema, na medida em que emula a sintaxe própria de um modo de operar. O verbo (“acumular”) que abre essa forma de instrução aporta uma noção passiva, a de permitir que algo se deposite e se avolume. E ainda que não haja muita receptividade (“plantas ingratas”) naquilo que recebe o desejo deposto, mesmo assim, é lá, no “verdor solemne” onde se pode contar com alguma referência, ou alguma reciprocidade quanto àquilo que se despoja sem que seja possível determinar pelo poema se de fora adentro, ou se de dentro para fora. Nesse sentido, evoco Nancy (2004, p. 19) para o diálogo ao afirmar que “[...] o sujeito não é anterior, nem exterior ao fora [...]” e que “[...] a relação não é mais do que a prática da partilha de um dentro e de um fora” (NANCY, 2004, p. 24).

Observo que o poema, alinhado com a filosofia, promove um indiscernimento do que seriam os limites próprios do eu e do mundo, isto é, do dentro e do fora. Embora a floresta

esteja em uma relação com o eu que enuncia, também é um lugar alheio e inóspito onde o desejo se deposita. A floresta é a borda ou – como bem lembra Tamara Kamenszain (2016) valendo-se de uma expressão lacaniana – uma “extimidade” que nomeia aquilo que é mais próximo e ao mesmo tempo se revela no exterior. Parafraseando a ensaísta, a extimidade é uma formulação paradoxal do modo de ser do sujeito (KAMENSZAIN, 2016, p. 57).

Na sequência, marcada pela expressão “y entonces”, o poema passa a um segundo tempo que já não depende de instruções para que a ação aconteça. A ação vem de fora, apesar de acontecer nessa mesma floresta que pertence ao eu, e é essa a contradição que o poema sustenta: a de uma fratura que constitui a intimidade produzida pela intimidade que habita o fora como um corpo estranho, alheio. Essa outra etapa depende de uma contingência que é a vinda agitada e violenta de dez cavalos sacudindo rabos e crinas molhadas. Esses animais trarão movimento às folhas da planta onde serenamente depositava-se o desejo e buscava-se algum contato, alguma carícia. Contudo, é essa turbulência ordenada da esquadra de patas velozes e incautas que, ao passar, arredonda os versos e conclui simultaneamente o poema e o movimento da referência.

Por mais violenta que ressoe essa entrada dos cavalos, a estrutura do poema parece que já contava com ela pelo modo instrutivo como se constrói. A passagem dos animais tem uma função brutal e imprescindível no movimento da referenciação que começa com a deposição do desejo e termina com o arredondamento dos versos. Essa “minha floresta”, portanto, confunde-se com a própria escrita e acontece pela mediação desse corpo vegetal que recebe o desejo como uma perturbação, um movimento em sua superfície, mas só se efetiva com a revulsão brusca provocada pelo passo vigoroso do animal.

O poema “SEGUIRÉ”, por outro lado, parece-me completar essa noção de acontecimento de corpo que irrompe no movimento entre o “lá” e o “aqui”, nesse justo imbricamento entre o que é próprio e o que é alheio:

roto marco centra este *todo*
 de árbol castrado llorando
 medir cada paso a lo largo
 si no se perturba la luna
 la luz redondea blancuras
 de nabos rallados
 tirar cada envoltura
 si no se distorciona lo negro
 la música enrojece la ruta
 de cada pequeño húmedo
 girar girar girar
 percibir junto al marco roto
 sentires de tacos y muelas
 querer agarrarlo *todo* (PIZARNIK, 2012a, p. 28)

Como no poema anterior, a única marcação subjetiva (1ª pessoa) está no título e todo o poema acompanha mais uma vez essa estrutura que defini como instrucional, resultante do encadeamento dos verbos no infinitivo. No primeiro verso desse poema, há um “todo” destacado que se define no segundo verso como uma árvore castrada (“roto marco”) chorando e cujo centro é dado por um ponto quebrado. Essa imagem parece remeter à paisagem final que nos deixou o poema analisado anteriormente. Uma árvore machucada chora, mas persiste a ponto de retomar o modo como parecia oferecer a si mesma as instruções de como prosseguir. Como afirmei, há uma retomada da forma verbal que orienta o cálculo do movimento de modo a não pretender causar grandes perturbações ao ambiente.

O movimento persiste, mas agora é o arrefecer do trote, receber a luz sem perturbá-la para que contorne as partes injuriadas. Trata-se de não agitar a escuridão e de deixar a música avermelhar a rota dos vasos úmidos, cicatrizando a ferida. Um fluir menor em torno do próprio eixo dessa planta machucada, que se protege dos cortes e, ao mesmo tempo, percebe a agitação dos “tacos y muelas”, a proximidade de novas ameaças dessa extimidade turbulenta evocada pelo próprio desejo de “querer agarrarlo *todo*”.

O poema termina nessa suspensão cíclica que equivoca, mais uma vez, o fora e o dentro pela repetição da palavra “todo” no primeiro e no último versos. Não se pode decidir se a referência desse “todo” é a árvore ferida ou se a floresta com suas folhas, patas, pisadas e dentes, em ambos os casos se faz presente uma ideia de corte (“roto marco”), seja no corpo da árvore ou nas partes segmentadas da paisagem da flores. Há uma dissociação desse “todo” sugerida pela “castração” que remete à perda originária do sujeito quando de seu surgimento, de sua separação do outro. Uma perda experimentada ao nível do corpo como a perda de um pedaço de carne, uma parte de si. Para dizer com Bataille e Nancy, uma descontinuidade percebida a partir de dentro e enunciada em ambos os poemas que sugerem o devir lastimoso de mulher-árvore a insistir em seus movimentos. Vão, portanto, definindo-se, desde já, alguns traços da mulher-árvore que, como visto, não distingue muito bem as instâncias entre o que é fora e o que vem de dentro.

Os poemas falam da consciência das experiências de continuidade e descontinuidade, falam de experimentar as duas condições em um movimento que é avesso e direito. Sobre isso, atento para outro diálogo do poema teórico de Nancy com esse “todo” indecível do poema de Pizarnik:

tudo unanimemente tudo estrangeiramente singular-
mente universalmente pluriversalmente vivo
sobre o modo de não ser

de não ser tudo ao menos vegetal, animal ou espiritual,
 mas de ser tudo isso junto e mais ainda
 ser o conjunto desse conjunto,
 a abertura e a conservação, a perpetuação do mundo

porque um todo vivo é um todo onde tudo existe em uma
 relação com tudo (NANCY, 2014, p. 69)

Embora quebre o argumento em versos, Nancy teoriza sobre o que Pizarnik plasma com a linguagem e nos oferta em imagens. Em ambas as escritas, está expresso o estranhamento dessa percepção de estar simultaneamente cindido e conectado ao todo, estabelecendo com ele uma relação, ainda que de afastamento. É isso o que está em questão quando afirmo que vida e escrita, para essa poeta, não se dissociam. Escrever, para Pizarnik, tem o viés de perscrutar e elaborar respostas para questões filosóficas afetas ao eu, evidentemente, mas também à origem imperscrutável da vida no âmbito de uma potência perturbadora e irrefreável que comporta a própria finitude de seu movimento. E é isso que a segmenta do todo e a religa pelas experiências eventuais, a exemplo dessa escrita. Posto assim, uma escrita é um movimento não só para conferir sentido à vida, ela é o próprio movimento da vida, um acontecimento, que inquire e responde, onde se performa e dissemina.

A essa acepção de vida, adiciono ainda a tese de Emanuele Coccia (2010, p. 10) acerca da vida sensível definida por ele como “uma faculdade particular de se relacionar com as imagens: ela é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível”. O que o filósofo propõe, à revelia do ponto de vista moderno¹¹, a vida é uma “autonomia ontológica” das imagens em um espaço intermediário entre a percepção sensorial dos viventes e o mundo objetivo, espaço esse que denomina de sensível. Para Coccia, o sensível não provém dos sentidos do sujeito, nem coincide perfeitamente com o mundo e as coisas. Trata-se de um plano medial, separado do sujeito e do objeto, onde é preciso que o mundo e as coisas tornem-se fenômenos para que sejam percebidas pelos sentidos. É nessa intersecção, portanto, que as coisas se dão a conhecer e os viventes “colhem o sensível” (COCCIA, 2010, p. 19). Assim, para observar e ouvir a si mesmo é necessário construir a própria imagem fora de si, nesse espaço intersticial onde um sujeito projete a imagem de si mesmo e se apreenda, enfim, pelos sentidos.

¹¹ Coccia (2010, p. 14) destaca que essa noção que apresenta é contrária ao ponto de vista moderno (do *cogito ergo sum* de Descartes) na medida em que não exclui o “modo como o objeto insiste no sujeito, [como] uma espécie de lasca de objetualidade infiltrada no sujeito, ou o sujeito enquanto projetado em direção ao objeto e à realidade exterior, não psíquica”.

É por isso que o espelho, segundo esse pensador, é o espaço, por excelência, onde se pode acessar a própria imagem. É ao espelho que devemos sensíveis, pois ele proporciona o corpo intermediário que faz do nosso corpo uma imagem e torna possível a experiência de percebê-la por meio de nossos olhos. A respeito dessa observação, destaco trecho da entrada do diário de Pizarnik datada de 21 de dezembro de 1958, que constata o alinhamento dessa formulação filosófica advertindo sobre a não coincidência do eu posto para fora em imagem com o eu experimentado por dentro e, sobretudo, da importância desse espaço medial do espelho como objeto de autoconhecimento. Afinal, esse eu imagético projetado para fora como outro não deixa de ser também eu: “Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubri que el rostro que yo debería tener está detrás – aprisionado – del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender a salvar mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual” (PIZARNIK, 2012, p. 130).

O espelho, segundo Coccia (2010, p. 21), não reproduz uma “duplicação narcisista da consciência”; ao espelho, o sujeito é puramente sensível, “sem carne, nem pensamento”. O espelho constitui o paradigma da medialidade na medida em que proporciona essa experiência simultânea ao sujeito de ver e ser visto como pura imagem, isto é, simultaneamente, sujeito e objeto.

Coccia (2010, p. 22) define o devir imagem como “[...] a possibilidade de não estar mais no próprio lugar. Ao espelho, a imagem está fora do corpo, isto é, depois dele, e antes da consciência onde ela é percebida. Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma” e, mais ainda, devir imagem é um exercício de deslocamento, mas, sobretudo, de multiplicação de si: “A palavra, a audição, a visão, todas as nossas experiências são uma operação de multiplicação do real, uma vez que utilizam imagens” (COCCIA, 2010, p. 33-34).

Desse raciocínio, importa destacar que, como campo medial, o espelho é afetado pela imagem sem sofrer uma transformação. Um espelho é uma “potência receptiva e nesse sentido, também, todos os corpos podem se tornar meio para outra forma que exista fora de si na medida em que possam recebê-la sem oferecer resistência” (COCCIA, 2010, p. 32).

Esse fato amplia a dimensão do que o filósofo vem construindo, pois dessa perspectiva entendemos que os corpos “espelham-se” uns aos outros servindo de meio para a conexão com o “todo”, retomando a palavra da poeta. É o corpo contíguo, o tecido intersticial que produz a continuidade entre sujeito e objeto, promovendo a influência mútua entre eles e

fazendo com que as coisas e os viventes não existam em si mesmos, sujeitos exclusivamente ao contato físico de seus componentes e misturas.

Essa noção do sensível, portanto, apresentada por Coccia, ajuda a pensar a imagem da mulher-árvore que colho na obra de Pizarnik a partir dos dois poemas da sua primeira poesia. Entendo haver saber, uma ciência acerca da divisão do sujeito que está presente na escrita de Pizarnik desde seus primeiros versos, antes de tudo em relação ao fora que é mundo, mas também em relação a si mesmo se considerarmos, com Pizarnik, que a imagem que projetamos para o mundo não coincide exatamente com a que temos de nós mesmos porque mediada.

Os poemas, tal como os leio, são emblemáticos porque plasman a dissociação entre eu e mundo e, ao mesmo tempo, estabelecem uma conexão da ordem da contiguidade com o fora que o afeta sem necessariamente se misturar. Para este primeiro momento, a mulher-árvore que chora sua ferida é uma imagem extraída dos poemas e me fala através desse plano medial, que é a sua escrita, o espelho onde Pizarnik se projeta e de onde colho imagens.

2.2 A escuta da escrita

Na intenção de elaborar o que vejo como uma primeira camada das possibilidades de divisão na poesia pizarnikiana (nesta minha leitura proponho três em que relaciono com a cronologia da vida da poeta, para lembrar: 1) escrita antes de Paris, 2) em Paris e 3) após retorno de Paris). Apresentei conceitos que delineiam a acepção de vida disseminada pelo que chamo de a primeira obra da autora e o modo como esse entendimento passa necessariamente pela relação entre sujeito e objeto. Creio ser necessário explicitar agora o método pelo qual acesso o sensível dessa escrita, uma vez que a tomo como meio onde recolho as imagens depositadas pela autora. Se mulher-árvore é uma forma visual de acessar o corpo contíguo da poesia pizarnikiana, o uivo, por outro lado, ativa outro sentido.

Para Jean-Luc Nancy, a escuta de um texto está para uma compreensão de outra ordem que não a da razão, da compreensão de sentidos dados de antemão. Estar à escuta de um texto literário é uma disponibilidade da ordem do corpo, que apara os reenvios literários sem barrá-los: “escutar é estar inclinado para um sentido possível, e conseqüentemente não imediatamente acessível” (NANCY, 2014, p. 17). O filósofo, ao longo do ensaio *À escuta*, define diversas vezes esse gesto. Por ora, destaco o aspecto do remetimento do sentido que

“[...] consiste primeiramente, não numa intenção significativa, mas antes numa escuta na qual somente a ressonância vem ressoar” (NANCY, 2014, p. 53).

Pode parecer, a princípio, um apelo ao sinestésico isso de falar de imagens e propor uma escuta da escrita. Para mim, uma exigência da própria poesia pizarnikiana. Veremos que essa escuta que chamo de método é uma proposição teórica, no âmbito da teoria literária, que tangencia a noção de mimese, porque ler, como concebo, é o engrenar de uma cadeia de envios que nos atravessa e reverbera, conferindo sentidos ao/no movimento, desenclausurando as formas, entrando, saindo e promovendo aberturas. É enxergar na escrita o que só o lapso dessa errância no tempo, que distancia a escrita de Pizarnik de minha leitura, conferiu a ela. Saber que não existe totalidade interpretativa que a circunscreva e compreenda. Ler é catapultar o arremesso que “se emite já mandando de volta, pois tudo começa com o envio de volta, isto é, não começa” (DERRIDA, 2007, p. 127). O que estava sempre lá, desde o instante da escrita, desde sempre, cindido pelo espaçamento da letra que é também condição para persistir no deslocamento atravessando os dias, as fronteiras, os séculos.

Ler é não temer, nem se curvar a um cânone que enclausura e limita a função transgressora e diferencial da obra literária, e essa atitude em relação ao texto, acredito, é o que possibilita a loquacidade da ruptura, da descontinuidade. Ler é perceber a imagem no sensível, uma forma de ver e de escutar o que foi depositado no espaço medial da escrita. E é nesse exercício de ouvir – não a voz do logos, mas da diferença – que vai tornando possível localizar a “gratuidade”, isto é, aquilo que Haroldo de Campos designou como o aspecto de criação espontânea e genuína da obra de arte literária (CAMPOS, 2011, p. 54).

Dito isso, reafirmo que meu compromisso teórico para com essa poesia está ancorado na verdade que, creio, só reverbera no elo indissociável entre vida e escrita, uma vez que entendo a vida acontecendo no ponto de cruzamento entre realidade e ficção, ou, nas palavras de Elizabeth Duque-Estrada (2014, p. 18) “onde se desenham as linhas do acolhimento e da exclusão”. Em minha leitura, conjugo as formas dos diários e poemas – para todos os efeitos consideradas literárias – e me interesso pela intersecção de onde emergem os questionamentos éticos e estéticos dos textos que fazem da poesia o sentido da vida e da vida a matéria da poesia, como bem descreve Alejandra na entrada do seu diário de 24 de novembro de 1957:

Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel y intento nombrar y nombrarme (PIZARNIK, 2012, p. 91).

Era preciso, pois, estar à escuta, e estar à escuta dessa poesia que escolhi estudar, implicaria, no ensino de Jean-Luc Nancy, localizar os pontos a partir dos quais ouvir não fosse necessariamente atribuir sentidos, mas estar à espreita do que pudesse ressoar para fora e além da inclinação às palavras do outro, uma curiosidade, uma inquietude. Estar à escuta, por conseguinte, seria permanecer na abertura sem me abater, nem aniquilar as possibilidades do eu de Pizarnik.

Na procura por esse ponto, entendi que ele não era fixo, logo, não haveria uma perspectiva única do “eu” pizarnikiano que eu mesma pudesse fixar e apontar. Foi preciso me contentar em estar entre as margens, indo e vindo. Foi assim que comecei, portanto, a ouvir os gritos, chamados e *aullidos* (uivos) sem pretender detectar precisamente de onde vinham, mas me atirando ao risco de persegui-los e percebendo que a escrita da poeta conduz ao limite entre o corpo físico e a linguagem, produzindo um movimento que é a própria potência da vida:

La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente – dentro de lo posible – de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. (PIZARNIK, 2012, p. 79)

Compreendi que não se tratava, portanto, de mera representação, mas da produção de outra margem, uma terceira, que contorna com a linguagem o que não pode ser referido. Para explicitar o que defino, trago o texto integral do poema do livro *Las aventuras perdidas* (1958) para comentá-lo no cotejo com outros dois textos dessa mesma obra que mencionarei em excertos:

LA JAULA

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.

Yo lloro debajo de mi nombre.
Yo agito pañuelos en la noche
y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.
Yo oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas. (PIZARNIK, 2012a, p. 73)

Dividido em quatro estrofes, o poema se vale do recurso da forma para marcar um limite espacial entre o dentro e o fora do eu que aí enuncia. “Afuera”, primeira palavra do poema, é onde o sol irradia e apascenta os homens que, depois do contato com o astro, põem-se a cantar. Todavia, essa luz que acalenta os outros não tem o mesmo efeito sobre esse eu que inicia a segunda estrofe (todas começam com sentenças taxativas, cujos primeiros versos terminam com um ponto final): o eu sentencia não saber do sol.

Declara de dentro de um reduto protegido da luz (“la jaula”, do título) que não é por ela afetado (“Yo no sé del sol.”), e prossegue enumerando como quem tenta traduzir o que é dado saber a partir desse lugar onde a luz não penetra: a melodia dos anjos e o sermão fervoroso do último vento. São imagens herméticas e remetem a uma língua indecifrável, de seres outros referidos pelo eu em terceira pessoa. Provavelmente por trata-se de uma língua de que não partilha, apenas reconhece a transmissão de um segredo encriptado. É dado ainda, em contraposição ao cântico dos homens solares, saber gritar noite adentro até se aproximar do amanhecer que produz suas sombras onde a morte pousa para espreitá-la (“Sé gritar hasta el alba/ cuando la muerte se posa desnuda/ en mi sombra”). Essa luz de fora, portanto, quando a atinge, traz a morte. O dístico final (“Afuera hay sol./ Yo me visto de cenizas”) reitera a diferença que espaça fora e dentro e reforça a atitude do eu que marca uma posição ética de se afastar dos homens solares.

Se essa última parte da segunda estrofe menciona esse grito que ressoa dentro da noite, a estrofe seguinte inicia dizendo desse lugar e desse tempo em que o eu chora sob seu nome e, mais uma vez, temos a enumeração de imagens tentando entregar para o espaço medial da escrita o que se passa nessa prisão escura, dentro do eu. A despeito do gesto de vestir-se de cinzas, que faz pressupor a separação do fora ensolarado como uma escolha, as imagens, o choro e o grito, leio, são emissões que ressoam no esforço de comunicar a nomeação difícil que é essa noite enclausurada, essa vida no escuro. O choro sob o nome reforça a imagem da prisão, do peso da angústia de 1) saber de sua escolha insondável por aparta-se da luz e 2) ser capaz de se expressar em uma linguagem ciente de que ela não comunica a dor de não ser tocada pelo sol, aqui um representante do fora. O gesto de soluçar sob o próprio nome (“Yo lloro debajo de mi nombre”) é o que ouço vir dessa jaula que faz limite com o fora e a impede tanto de sair para o espaço ensolarado, quanto de comunicar que sofre desde essa sua condição de apartada em que a linguagem é uma forma de aceno, um gesto em direção ao

fora, espelho onde projeta imagens (“Yo agito pañuelos en la noche/ y barcos sedientos de realidad/ bailan conmigo”).

Por fim, a última estrofe tem apenas dois versos em que o primeiro retoma o verso inicial do poema e reitera a oposição dos espaços, dentro e fora. Se de fora há sol, insiste, aqui dentro eu me visto de cinzas. É como se dissesse: esse fora me chega, eu o percebo e estamos conectados de alguma forma, mas nem por isso coincidimos. Importante notar que, nesse poema, o eu apartado do mundo está demarcando essa diferença, percebendo sua singularidade e se destacando. Contudo, não deixa de sentir certo atavismo em relação a esse mundo com o qual se põe em relação. O grito e o choro vêm desse saber-se atada ao fora luminoso que apascenta “os homens”, mas não a si.

Em outro poema intitulado “Peregrinaje”, também ouço a reiteração de um chamado que não coincide perfeitamente com a linguagem. É um chamado da naufraga que conhece o verdadeiro nome da morte. O grito de alguém que quer romper o silêncio ensaiando modos de dizer aos quatro ventos o próprio fracasso dessa impossibilidade de nomear a solidão de seu mundo silente:

No es la soledad con alas,
es el silencio de la prisionera,
es la mudez de pájaros y viento,
es el mundo enojado con mi risa
o los guardianes del infierno
rompiendo mis cartas. (PIZARNIK, 2012a, p. 90)

A imagem que os dois últimos versos dessa estrofe entrega, o dístico seguinte arremata com a repetição de um chamado que não chega ao destino, não chega a nenhum interlocutor. E assim o poema se encerra com a repetição corroborando o fracasso dos envios: “He llamado, he llamado/ He llamado hacia nunca.” (PIZARNIK, 2012a, p. 90).

Minha escuta como ressonância, nesse sentido, é também “envio e abertura de sentido” (NANCY, 2014, p. 54). Ao dispor meu corpo leitor-ouvinte como caixa de ressonância do texto em estudo, sei que ofereço ativamente uma perspectiva para a obra literária. Estar à escuta, disserta Nancy (2014, p. 23), é inclinar-se para um acesso ao *si* que não é nem o *si mesmo*, nem o outro, mas o movimento incessante de um a outro: “Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que *se* identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, ao mesmo tempo o mesmo e outro que não ele, um como eco do outro [...]”. É esse ele que minha escuta desse dizer eu nos textos de Pizarnik visa apontar, a extimidade que aparece no gesto de dizer eu que esbarra e repica com nesse si a si descrito pelo filósofo.

A insistência na audição presta-se ao discernimento entre a compreensão racional, que resulta no enclausuramento do sentido, e a ressonância que ecoa sem limites, tendo em vista que “a ressonância é, ao mesmo tempo, a de um corpo sonoro para ele mesmo e a da sonoridade num corpo escutante que soa ele mesmo escutando” (NANCY, 2014, p. 70).

Alinhada com essa compreensão da escuta, Marília Librandi (2012), trabalha com a proposta de trazer certa perspectiva antropológica para o campo da teoria literária, tomando o texto literário de origem ocidental como uma língua estrangeira e situando-se diante dele com uma perspectiva indígena, isto é, por meio de conceitos oriundos do paradigma do pensamento dos povos ameríndios traduzidos pela antropologia. O que a pesquisadora elabora com essa aproximação é uma teoria literária ameríndia, cuja abordagem do texto literário acontece a partir do exercício da escuta:

[...] busco repensar a literatura de matriz ocidental a partir de uma teoria não ocidental, ou melhor, busco repensar a literatura não indígena com um pensamento indígena, produzindo uma aproximação ressoante entre ambos, e esperando que algo brilhe a partir desse contato (LIBRANDI, 2012, p. 182).

Librandi (2012, p. 187) tem como ponto de partida a tradução de conceitos de Eduardo Viveiros de Castro acerca do mundo ameríndio para dizer que nele “a semiótica não está separada no sistema literal-metafórico”, o que há é uma “economia simbólica generalizada”, que se baseia no processo de personificação. Em outros termos, no lugar de uma multiplicidade de perspectivas que vislumbram o mundo, o que existe é uma multiplicidade de mundos simultaneamente possíveis, em que “cada ser, plantas, animais, personagens, espíritos, mortos, deuses, estão simultaneamente presentes e são agentes, porque cada um é pessoa no seu próprio domínio. Trata-se de um mundo de ‘humanidade imanente’” (LIBRANDI, 2012, p. 188).

Seria preciso, pois, ouvir os ecos desses mundos para acessá-los. Algo que, segundo Librandi (2012, p. 188), é uma prática já adotada pelos leitores de literatura diante de um texto literário que suspende a divisão entre o real e o fictício durante a leitura, como se transitássemos em mundos distintos, mas unificados. A estudiosa propõe que é preciso personificar os “objetos” do texto, dar-lhes consistência de pessoas, do contrário o que se estabelece é uma relação de domínio e não de interlocução, que é a abertura do canal genuíno para a escuta. Assim,

para entender o ponto de vista de outrem é preciso assumir seu corpo, “encorporá-lo”, pois o conceito de corpo ameríndio é um conceito não biológico, mas metamórfico, como uma roupa que se veste e se desveste, a depender da situação e dos encontros passíveis de alteração (LIBRANDI, 2012, p. 190).

A questão que se impõe para essa teoria é a do tipo de corpo que uma personagem de ficção apresenta, ou o tipo de corporalidade que perpassa a nossa relação com a ficção e a poesia. O que Librandi postula a partir desse ponto é que o leitor possa emprestar seu corpo para fazer o agenciamento da reverberação dessas vozes do texto, algo muito próximo do que propôs Barbara Smith (1971) ao dizer que, no momento da leitura de um texto literário, o leitor é, ao mesmo tempo, ele mesmo, as personas do texto e o palco onde atuam:

Um personagem de papel não fala, não tem corpo, e é mudo. Mas quando lemos uma novela ou um conto ou um poema, essa mudez reverbera em silêncio na nossa mente. A voz implícita [...] tem o efeito de um murmúrio, de um lamento, ou de um apelo. Para falar e para ser ouvido, o personagem no papel precisa da atuação ativa dos leitores, que precisam interagir, criar uma comunhão para que esse ser sem voz fale. [...] Somos levados para dentro desse mundo sem fundo, da pura superfície das letras, e aquelas formas escritas ganham vida ao serem lidas (LIBRANDI, 2012, p. 199).

Com essa chave teórica de leitura, Librandi compara a experiência estética da leitura “ao encontro entre um antropólogo e um nativo”, justificando que a escuta exige o despojamento das concepções prévias para estabelecer uma conexão com o novo, o desconhecido, e poder, enfim, experimentar-se como outro. É esse movimento que está em questão ao falar-se de mímese:

o jogo mimético abre a possibilidade de emergir uma diferença a partir da produção de uma miragem, que eu traduzo como reverberação e ressonância. Essa é a lição indígena da mímese ameríndia. No silêncio de seu traço se inscreve um diferencial que desafia o pensamento (LIBRANDI, 2012, p. 200).

Creio que minha hipótese nesta tese coincida com a perspectiva teórica da escuta apresentada até aqui. A miragem que me aparece nessa disposição de me postar à escuta do texto pizarnikiano é a de uma mulher-árvore que erra e uiva nas copas da linguagem tentando expressar com a voz a dor da impossibilidade de fazê-lo. Entendo que a literatura acontece – ou quase – nessa entrelinha, no quase encontro entre a experiência de ter um corpo e a expressão artística dessa experiência, e no espaçamento remissivo entre o texto de Pizarnik e o meu. Os momentos da criação e o da recepção performam e ativam as possibilidades infinitas de uma língua.

Dito isso, menciono mais um poema do livro de Pizarnik anterior à sua viagem para a Europa. Trata-se do poema, “El despertar”, dedicado ao seu psicanalista, León Ostrov, e está no livro *Las aventuras perdidas* (1958). É marcado por estrofes que se iniciam com o vocativo “Señor”, o que confere ao texto um caráter dialógico e confessional. É um poema relativamente longo para o padrão da escrita pizarnikiana, sobretudo dessa fase. Por isso, vou me limitar a trazer alguns trechos que me facilitem demonstrar a leitura.

O que quero destacar com esse texto é o fato de ele que promove uma mudança na imagem da jaula em relação ao poema que abre esse mesmo livro. Se em “La jaula”, a jaula demarcava o limite entre o eu e o mundo como instâncias dissociadas, em “El despertar”, logo após o primeiro vocativo, os versos dizem: “La jaula se há vuelto pájaro/ y se ha volado” (PIZARNIK, 2012a, p. 92). A partir desse momento, o eu começa a se dar conta de um borramento do limite imposto pelas grades da jaula com o fora do mundo. Minha leitura diz que a conversão do choro e do grito mudo em uivo (“y mi corazón está loco/ porque aúlla a la muerte”) não é um movimento suave, mas o resultado daquela propulsão de vida que culmina em excesso e movimenta tudo ao redor. O excesso parece estar ligado a uma decisão ou a uma compreensão de que o voo amalgamado do corpo com a jaula é um movimento de busca da liberdade em direção à morte. Um raciocínio no sentido de que, se não é possível se livrar da jaula, separar o corpo da prisão, a solução seria arrastá-lo com tudo até o fim, até o limite do corpo que precisa expressar sua clausura, ainda que esse limite lhe custe a própria vida. Por isso, indaga repetidas vezes a respeito do medo: “Que haré con el miedo”.

O fato de esse uivo agitar o corpo como uma possibilidade de colocar fim à solidão (“Mis manos se han desnudado/ y se han ido donde la muerte/ enseña a vivir a los muertos”) não deixa de fazer dele um chamado, um pedido de socorro, uma vez que este texto encontra um destinatário (“Señor”) a quem se dirige inquirindo retoricamente como quem apresenta constatações óbvias que fazem com que a morte se mostre como a única saída. No entanto, essas perguntas se parecem mais com um pedido de socorro, como que uma súplica pelos motivos que afastassem de si a intenção de matar-se:

¿Cómo no me suicidio frente a un espejo
y desaparezco para reaparecer en el mar
donde un gran barco me esperaría
con las luces encendidas?

¿Cómo no me extraigo las venas
y hago con ellas una escala
para huir al otro lado de la noche?

El principio há dado a luz el final
Todo continuará igual
Las sonrisas gastadas
El interés interesado
Las preguntas de piedra en piedra
Las gesticulaciones que remedan amor
Todo continuará igual (PIZARNIK, 2012a, p. 93)

O eu continua tentando entregar nas imagens sua solidão, sua dificuldade de expressão do sofrimento e sua desesperança no futuro. Um retorno à figura da criança que foi não traz alívio para esse peso que se abata sobre a vontade de viver:

Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
[...]

Recuerdo las negras mañanas de sol
Cuando era niña (PIZARNIK, 2012a, p. 94)

Ao final, o poema retoma os versos do começo com uma pequena variação: “La jaula se ha vuelto pajar/ y ha devorado mis esperanzas”. O pássaro, esse outro que se apropria do seu lugar da solidão, é quem a carrega para a morte. Diferentemente do poema “La jaula” em que o eu assume a autoria do gesto de vestir-se de cinzas, neste poema, não é o eu que vai deliberadamente para a morte. O medo provavelmente resulta dessa sensação de ser tomada, destituída de sua intenção de resistir às suas sombras de dentro da jaula. Daí o medo, que faz o poema ser concluído com a pergunta: “Qué haré con el miedo” (PIZARNIK, 2012a, p. 94). E se lembramos que o texto é dedicado ao psicanalista de Pizarnik, é difícil não lê-lo como uma mão estendida como um pedido de ajuda.

2.3 Uma escrita da demora

Insisto, desde o início do capítulo, na concepção de vida encontrada nos textos de Alejandra Pizarnik. O que constato pelo método da escuta a que me disponho diante dessa escrita é que a poeta vai insistindo na comunicação desse pensamento por meio de suas imagens, como a da jaula que se converte em pássaro, e contando como enxerga o entrelaçamento das instâncias do eu com o mundo, da morte com a vida e da vida com a escrita.

Adverti previamente na Introdução sobre a intenção de ler os poemas em paralelo aos diários de Pizarnik. Neste subcapítulo, fundamento e discuto mais detidamente a escolha dessa abordagem, tentando demonstrar como entendo a não dissociação dos gêneros como uma exigência que emana da própria obra dessa autora. Para tentar elucidar melhor isso que aponto, passo à leitura do poema “Mucho más allá”, também do livro *Las aventuras perdidas* (1958):

¿Y qué si nos vamos anticipando
de sonrisa en sonrisa

hasta la última esperanza?

¿Y qué?
 ¿Y qué me da a mí,
 a mí que he perdido mi nombre,
 el nombre que me era dulce sustancia
 en épocas remotas, cuando yo no era yo
 sino una niña engañada por su sangre?

¿A qué, a qué
 este deshacerme, este desangrarme,
 este desplumarme, este desequilibrarme
 si mi realidad retrocede
 como empujada por una ametralladora
 y de pronto se lanza a correr,
 aunque igual la alcanzan,
 hasta que cae a mis pies como un ave muerta?
 Quisiera hablar de la vida.
 Pues esto es la vida,
 este aullido, este clavarse las uñas
 en el pecho, este arracarse
 la cabellera a puñados, este escupirse
 a los propios ojos, sólo por decir,
 sólo por ver si se puede decir:
 “¿es que yo soy? ¿verdad que sí?
 ¿no es verdad que yo existo
 y no soy la pesadilla de una bestia?”.

Y con las manos embarradas
 golpeamos a las puertas del amor.
 Y con la conciencia cubierta
 de sucios y hermosos velos,
 pedimos por Dios.
 Y con las sienas restallantes
 de imbécil soberbia
 tomamos de la cintura a la vida
 y pateamos de soslayo a la muerte.

Pues eso es lo que hacemos.
 Nos anticipamos de sonrisa en sonrisa
 hasta la última esperanza. (PIZARNIK, 2012a, p. 95-96)

O poema se estrutura sob a forma de questões, o que lhe confere o aspecto de um solilóquio. A estrutura sintática reiterada nas perguntas equivale à expressão em português “e daí?”, portando uma carga semântica que emula ou acompanha o gesto emblemático que nomeamos por “dar de ombros”. Funciona como se o eu indagasse a si mesmo e expressasse indiferença pela resposta, ou talvez irritação pela ausência de resposta.

Na primeira estrofe, o eu diz que aquilo com que não se importa é o fato de se ir antecipando de sorriso em sorriso, como se em cada gesto, que espelha e conecta o eu com o fora, gastasse um pouco a cota de esperança até que ela acabe. O que também permite inferir que enquanto houver sorriso, esse gesto virado para fora, há esperança no viver. Destaco

ainda, nessa estrofe, a forma verbal no gerúndio (anticipando) que traz para o poema o tempo da demora, da continuidade do porvir.

A segunda estrofe aborda a questão do nome, algo que desenvolvo mais adiante neste mesmo subcapítulo. Por ora, aponto que o eu fala de uma perda do nome de “épocas remotas”, quando ainda não era esse eu que enuncia. O reconhecimento dessa perda diz de uma nostalgia (“dulce sustancia”) e de uma postura resultante de uma escolha em relação ao nome que abandona e do que passa a portar.

A terceira estrofe inicia com uma enumeração de imagens que nos remetem a momentos de desalinho, de descentramento do eu. Esse encadeamento de ações confere um tom desolador e desesperado à repetição do que o eu chama de retrocesso de sua realidade, como se um fantasma a espreitasse e a assombrasse com o retorno incessante, impedindo de prosseguir. Porém, a partir da metade da estrofe, o eu parece se recompor e propor outro assunto: “Quisiera hablar de la vida”. A partir desse verso tem início uma definição da vida (“Pues esto es la vida”) que começa por outra sequência de ações, sendo que a primeira é o uivo (*aullido*), que já mencionei leio como o fazer poético, a expressão pela escrita. Na sequência, relacionadas a esta primeira e adensando essa expressão, acumulam-se imagens de desespero e autoflagelo complementando a descrição dessa acepção de vida. A vida é um rasgar-se, uma violação extremamente violenta da carne e essas imagens que irrompem ao custo da carne fustigada têm por finalidade ainda constatar o corpo, por à prova sua materialidade (“¿es que soy? ¿verdad que sí?”). Assim, temos nessa elaboração de vida não apenas o cruzamento entre corpo e escrita como o enodamento das dimensões: real do corpo, simbólico do texto e a fantasia de um lugar que funde carne e poesia. O castigo imposto ao corpo para que ele diga poemas e o poema dizendo (ou uivando) esse corpo surrado pelo próprio exercício da escrita é um modo de fazer (fundar) um “corpo poético” (noção que Pizarnik desenvolve em textos posteriores e que vou abordar no terceiro capítulo) e o trabalho, a energia empreendida para tanto é aquilo em que consiste a vida.

A estrofe seguinte tem o efeito de um apaziguamento após o clímax febril proporcionado pelos uivos e pelos gestos de ferir-se para aferir a própria existência. Passada crise, um fio de consciência parece recompor o interesse pelo amor e a subserviência a Deus, atando-a de novo à existência. Por fim, a última estrofe de apenas três versos remonta os três primeiros do poema e imprime o caráter cíclico dessa estrutura: “Pues eso es lo que hacemos”. O verso resume o movimento que é o da própria demora, de gastar-se no lapso dos sorrisos. Entre um sorriso e outro estão as bordas do nascimento e da morte e os uivos, que

aqui, mais uma vez, interpreto como a própria escrita. Como as marcas dos castigos infligidos ao corpo são aquilo que fica, são rastros deixados pelos acontecimentos.

Escritas, como a de Pizarnik, se impõem pela desobstrução de toda forma de cerceamento que estanque o refluir do pensamento, o movimento da vida como propulsão. De sorte que não encontro meio de abordar essa escrita senão pelo questionamento que desestabiliza as fronteiras – entre ficção e não-ficção, por exemplo, ou entre poema e escrita autobiográfica – sobretudo aquelas calcificadas, resistentes de modo impertinente à maleável ondulação do que faz do indecível uma bonança, uma libertação, ou, no mínimo, uma direção.

Suscitar essa denominação de escrita autobiográfica traz à tona o percurso da constituição e da desconstrução do eu na história da filosofia ocidental na medida em que se admite que o relato parta do si a si. Assim, Mónica Cragolini (1999) desenvolve que, se no Romantismo a autobiografia é a escrita da constatação da perda de uma unidade (homem-Deus, homem-natureza) e da necessidade de reconstrução do eu cindido por meio do autoconhecimento, o eu nietzschiano configurado a partir do nome próprio não é só polissemia, mas, sobretudo, deslocamento: cria uma distância do eu para consigo, a ponto de esse eu poder vislumbrar-se, simultaneamente, como instância enunciativa e como um terceiro. Isso resulta em um contínuo separar-se da unidade doadora de sentido. Essa constante desapropriação de si é o que permite que o eu se constitua, não de uma propriedade, mas de uma im-propriedade, isto é, da escuta dos outros que se escrevem em sua escritura à medida que a escutam e contra-assinam.

Paul de Man (2012), por outro lado, afirma que o sujeito da biografia é desfigurado no sentido de que a sua representação no relato é a de um epitáfio. Isso significa que, ao compreender-se no texto a partir das histórias que a identidade narra a si mesma, a criação do eu aparece como o mesmo ato de sua desaparecimento. De Man, aduzindo à reflexividade do exercício autobiográfico, questiona se

uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (DE MAN, 2012, p. 3)

O crítico responde à questão com o indecível, concluindo que não há como encerrar a autobiografia em uma polaridade. Logo, para essa compreensão, o relato autobiográfico não se trata de um gênero literário, mas de uma “figura de leitura ou entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (DE MAN, 2012, p. 3-4). Ressalto, como efeito desse caráter

especular da autobiografia, que ela não resulta no autoconhecimento do sujeito que a escreve, mas demonstra precisamente o oposto ao evidenciar a impossibilidade de totalização desse eu que não chega a ser.

A questão autobiográfica, para Derrida, também passa necessariamente pela pergunta acerca do eu, sobretudo após Nietzsche haver proclamado o fim do sujeito como instância “estável, autônoma, indivisível e homogênea, para ressitua-la como uma instância não fundadora de sentido, e que nada guarda de essencial” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 92). A questão autobiográfica está posta acerca de um eu que diz eu e conta-se, endereça-se a si mesmo, e é por contar “a si” a sua vida que ele é “o primeiro, senão o único destinatário – dentro do texto” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 104).

Tudo isso corrobora a perspectiva derridiana de que a literatura deve ser entendida como o lugar onde tudo se pode dizer sobre qualquer coisa, pois

[a] literatura é uma invenção moderna, inscreve-se em convenções e instituições que, retendo apenas esse traço, asseguram-lhe em princípio o *direito a dizer tudo*. A literatura liga, assim, seu destino a uma determinada não-censura, ao espaço da liberdade democrática (liberdade de imprensa, liberdade de opinião etc) Não há democracia sem literatura, não há literatura sem democracia. (DERRIDA, 1995, p. 47)

Isso implica em dizer que ela se faz no entrecruzamento da “realidade” e da “ficção”. Pensada dessa perspectiva, a literatura proviria de um desejo autobiográfico de querer salvar pela escrita os atravessamentos do que houve e do que deixa de acontecer. O ponto onde as instâncias se emaranham de modo que não é possível decidir entre o que acontece e o que não acontece: nisso consiste a promessa do que Jacques Derrida (2014) entende como literatura. A literatura se configura como o lugar da entrelinha, o espaço do indecidível, do talvez, do que pode ou não se cumprir, como acontece com qualquer promessa. Com isso, não há falar em essência, mas em lapso, demora, permanência nesse espaço onde não é preciso, nem conveniente optar pela verdade em detrimento da ficção, tendo em vista que a ficção não passa de uma possibilidade que não ocorreu de fato. Esse caráter aporético é o que venho ressaltar ao evocar a escrita de Alejandra Pizarnik como uma escrita da demora.

Piero Eyben (2015, p. 109) sintetiza a relação entre escrita e morada ao afirmar que: “Na escrita, a espera é sempre uma morada, em que se demora”. A afirmação traduz a proposta pizarnikiana de estabelecer essa realidade independente e paralela – mas não isolada – onde é possível entrar e sair trazendo o que vem de fora e levando o que está dentro em um processo alquímico de transmutação que só se dá pela linguagem, mais propriamente, pela escrita. Entendo ser aí, na inexistência desse trânsito, onde esse eu escolhe residir. Para efeito

de tornar ainda mais evidente essa relação entre demora e morada exposta pela frase de Eyben, menciono a nota de tradução de Fernanda Bernardo acerca da impossibilidade de tradução da palavra “*demuere*”, em Derrida, em virtude da polivalência sintático-semântica do termo¹². A tradutora confessa a tentação de traduzir o termo pela ideia de permanência, mas refreia-se, pois isso

mataria de uma vez a noção de “sem lugar” e a relação tempo-lugar: “*la demuere*”: sítio, residência, domicílio, casa, morada, moradia, última morada, algures, khora; “*demuerer*”: morar, habitar, residir, viver, restar; e “*être en demeure*”, “*mettre en demeure*”, “*a demuere*”: estada, demora, atraso, contratempo, por um lado, espera, expectativa, adiamento, iminência ou porvir, por outro, e intimidação ou obrigação, ainda por outro (DERRIDA apud BERNARDO, p. 23-24, 2016).

Dessa disseminação de sentidos decorre que a demora assim concebida designa dois aspectos destacados por Eyben (2015, p. 111) que podem parecer antagônicos, mas que no fundo não se excluem: se a demora é, por um lado, o do lugar do próprio, a mesmidade, o cuidado de si; por outro, é a abertura, a hospitalidade, a responsabilidade para com o outro.

Demorar é, portanto, sobreviver, e sobreviver é diferente de transcender um sentido. A sobrevivência, nesta acepção, possui um efeito autoimune que acomete a própria vida e faz com que seja impossível preservá-la sem expô-la a um futuro que tanto pode apagá-la, quanto fazê-la seguir. Ressalto que essa noção de demora muito importante para esta leitura que proponho da obra de Alejandra Pizarnik, pois considero ser algo que o (quase)conceito nos ajuda a perceber o modo como a percepção de seu sintoma pela autora e a apropriação desse sintoma é algo que atravessa seus textos do início ao fim e possibilita sua vida. Não pretendo dizer neste momento da tese como isso acontece, é algo que entendo que precisa ser apresentado de forma cumulativa, junto com os textos de Pizarnik. Por ora, limito-me a trazer um trecho da entrada de 24 de agosto de 1955 em que Pizarnik (2012, p. 58) parece começar a presumir sua melancolia a partir de um episódio protagonizado por ela e o amigo Arturo Aguirre:

Arturo me presentó a unos amigos suyos: “Ésta es Alejandra, la niña más dotada del mundo. Tiene todo lo que Dios puede conceder a un ser humano... y sin embargo,

¹² Derrida considera que todo problema filosófico é, na verdade, um problema de tradução. No artigo intitulado “Jacques Derrida, o intraduzível”, Marcos Siscar comenta essa concepção derridiana da intraduzibilidade ampliando a ideia de tradução e diferindo-a da ideia de mera “transferência entre idiomas”. A tradução é, para o filósofo, a operação pela qual a experiência não filosófica passa à filosofia e acede ao conceito. Nesse sentido, Siscar (2000, p. 61) desenvolve que “[t]odo conhecimento já é, sempre e de imediato, uma tradução; em outras palavras, constitui-se como um desvio em relação à identidade a si de uma suposta experiência original. Todo conhecimento constitui-se sempre, e já, como uma espécie de metáfora, como derivação em relação ao próprio. A tradução, portanto, não é um processo como outros: ela é o princípio ou a regra originária da articulação do saber”.

está siempre triste”. Uno de ellos dijo que mi tristeza se manifiesta más en los labios que en los ojos. El mozo del café me preguntó: “¿Y? ¿Hoy también opina que la vida es mala?”. Y se rió bondadosamente. Yo lo miré y sólo se me ocurrió que usa dientes postizos. Me dio un acceso de risa. Le dije a Arturo: “Usted me hace fama de melancólica”. Contestó: “Es porque te quiero mucho”. (?)

Pelo ponto de interrogação entre parênteses ao final que aponta para o estranhamento da autora à justificativa do amigo (chamá-la de melancólica por querer bem), o excerto, nos diz que a moça de 22 anos ainda não reivindicava sua loucura como um modo de ser do qual ainda viria se apropriar para insistir com sua escrita. É provável, inclusive, que essa tenha sido a primeira vez que tenha relacionado o próprio sintoma com tal nomeação. Contudo, com o poema “La de los ojos abiertos”, é possível notar que já exprime a consciência da demora nos textos poéticos. A metonímia do título que tanto pode ser lida como o corpo que está vivo e desperto, quanto como designar uma atenção, uma perspicácia em relação a dada situação. A situação de que se trata é que enquanto há demora, há também o assombro da morte, mesmo quando pretende afastá-la:

la vida juega en la plaza
con el ser que nunca fui

y aquí estoy

baila pensamiento
en la cuerda de mi sonrisa

y todos dicen que esto pasó y es

va pasando
va pasando
mi corazón
abre la ventana

vida
aquí estoy

mi vida
mi sola y aterida sangre
percute en el mundo

pero quiero saberme viva
pero no quiero hablar
de la muerte
ni de sus extrañas manos. (PIZARNIK, 2012a, p. 51)

A vida é lapso aberto entre nascimento e morte em que uma multiplicidade de tempos é experimentada: presente (“y aquí estoy”), passado e duração de um presente que quase a faz parecer permanente (“y todos dicen que esto pasó y es”), gerúndio (“va pasando/ va pasando”). Viver é movimentar-se, valer-se do lapso sabendo que está a ponto de perdê-lo (“baila pensamiento/ en la cuerda de mi sonrisa”), abrir-se para o que vem de fora (“mi

corazón/ abre la ventana”) mesmo sabendo que a paralisia da morte espreita por dentro das veias, no que há de mais íntimo (“mi sola y aterida sangre”) e no futuro que não comparece no poema, mas mesmo não querendo ela insiste na imaginação (“no quiero hablar/ de la muerte/ ni de sus extrañas manos”). Talvez, por isso mesmo, por essa fugacidade do tempo, seja tão imprescindível escrever e multiplicar-se na escrita fazer a vida se encontrar com as possibilidades que não aconteceram (“la vida juega en la plaza/ con el ser que nunca fui”). A escrita da demora, ou da sobrevida é a escrita que acontece nesse lapso, como uma pegada, uma marca do que não se arquiva.

Elizabeth Duque-Estrada (2014, p. 14) expõe que, na acepção derridiana, o que aconteceu também está atravessado pelo que não aconteceu: “o que aconteceu *já* aconteceu em sua pontual singularidade, ou seja, não está mais ‘presente’; mas este mesmo acontecimento seguirá provocando efeitos a cada retomada, a cada ato de memória ou de arquivamento”. Logo, a vida acontece no entrecruzamento entre “realidade” e “ficção” e a literatura, como uma borda onde tudo é passível e possível de ser dito, sintetiza a economia do talvez e a situa

[...] no “entre” do quase além; no entre de um presente fugaz, que não para de passar, aproximando e diferenciando, pondo em relação e distanciando, por um lado, o passado de algo que, enquanto passado, encontra-se já instituído, e, por isso mesmo, enquanto memória, enquanto instituição, sempre sujeito a mudanças, e mesmo ao risco de se perder, por entre as malhas de seu próprio arquivamento, e, por outro lado, o devir, de suas possibilidades futuras. Sem substância, sem ser ou natureza própria, sem pertencimento ao aquém das coisas do mundo ou ao além das coisas transcendentais, a literatura é uma instituição estranha, por excelência indefinível, indeterminável, afirmadora e destrutora dela mesma; ela é a própria economia do talvez (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 50).

Sobre o talvez, Duque-Estrada (2014) elucida que longe de se tratar de uma uma atitude negacionista, ou de um “excesso de ponderação paralisante, uma barreira inibidora de pergunta” (2014, p. 51) o que ele sugere é a impossibilidade de se afirmar uma essência, uma “causa primeira” que explique ou justifique qualquer coisa que seja. Afirma ainda que o talvez possibilita toda e qualquer pergunta. Por isso a pergunta de Pizarnik (“¿Y qué?”), no início do poema “Mucho más allá”, me soa tão reveladora desse limite que ela, fazendo literatura, põe em questão o próprio fazer literário, o seu corpo, a vida.

Barbara Smith (1971), discutindo a ficcionalidade da poesia, propõe considerarmos em termos linguísticos as “enunciações fictícias” ou “miméticas” em oposição às “enunciações naturais”, sendo que as primeiras não constituiriam eventos historicamente determinados. As “enunciações fictícias”, para Smith seriam a-históricas, pois não poderiam ser situadas em termos de uma ocorrência espaço-temporal determinada, isto é, de um acontecimento. Por

outro lado, o fato de não serem historicamente determinadas faz com que essas enunciações não se insiram em uma cadeia unívoca de sentido e, com isso, não cessem de acontecer a cada vez em que são performadas. Seja pela leitura, pela dramatização, ou pela re-citação. Assim, funcionam mais como um corte transversal na história que atravessa obliquamente e produz efeitos tais quais aqueles para que atenta Duque-Estrada com a economia derridiana do talvez.

Faz-se presente nessa noção de ficcionalidade da poesia tratar-se de uma arte que, como as outras, é também mimética. Contudo, algo que a diferencia das artes plásticas, por exemplo, é o fato de ter na linguagem o seu meio e o seu referencial. Smith considera que essa distinção do “meio” faz toda diferença em termos representacionais na medida em que a língua, diferentemente das tintas e do mármore, recai sobre si mesma em um movimento incessante de projeções e remetimentos. Além disso, aquilo sobre o que recai a mímese em outras artes estaria diretamente relacionado a formas de se conceber os “eventos naturais” (um homem que caminha, uma criança que dorme), porém, apenas uma arte que tem como “meio” a linguagem pode ser a representação do discurso.

Se na acepção de Smith o que a poesia performa é o próprio discurso, então o aspecto ficcional da poesia equaliza seu caráter mimético com os demais discursos literários e inclusive com outras artes, pelo fato de que se admite que ela também performa não um evento determinado, mas a própria enunciação acerca de um evento, como é o caso do poema “La última inocencia”, em que a performance da enunciação que está em jogo é o discurso da *viajera* errante, que se demora como quem se vai:

Partir
En cuerpo y alma
partir.

Partir
deshacerse de las miradas
piedras opresoras
que duermen en la garganta.

He de partir
no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada
no más formar fila para morir.

He de partir

Pero arremete, ¡viajera! (PIZARNIK, 2012a, p. 61)

A essa importante diferenciação proposta por Smith entre os tipos de enunciados que ajudam a pensar e a conceber a poesia, Alexandre Nodari (2017, p. 57) assoma a noção de “encenunicação” para marcar o caráter performático da poesia por meio da “indiscernibilidade

entre enunciação e encenação”. O autor insiste no caráter performático do poema ao assumir o texto como um “programa”, o que implica em tomar o texto como uma “estrutura linguística” que “instrui e informa sua eventualização (enquanto representação)” (NODARI, 2014, p. 58), assim como um roteiro de uma peça ou uma partitura.

Desde a composição do texto, explica Nodari (2017), o poema é uma estrutura para ser lida, ou recitada como representação de um ato verbal, cuja origem já nasce modificada, diferente de si mesma: daí dizer-se que um poema é sempre re-citado. É possível entender isso pensando em uma dobra que amplia a oposição dicotômica de enunciados estabelecidos por Smith ao inserir a noção de texto como “programa” que encerra tanto a criação quanto a execução de uma estrutura. Assim, a estrutura é instrutiva acerca de como deve ser performada, mas também carrega lacunas que ensejam o preenchimento possibilitando sentidos. Admitir o texto como programa obriga a notar essa dobra que ele promove sobre si mesmo ao relacionar-se com o fora, isto é, com o que não é inerente a ele, mas ao contexto de cada performance que ele propicia. Desse modo, Nodari aventa a possibilidade de tomar a performance literária como um quase-acontecimento¹³ e, para isso, explicita como compreende o “quase” em dois sentidos:

1) o primeiro, de uma proximidade ontológica que, porém, importa uma distância ainda que infinitesimal, pois nenhuma performance realiza plenamente e de uma vez por todas a enunciação fictícia, convertendo-a em um evento histórico determinado e definitivo, fazendo da estrutura um evento pleno [...]; 2) o segundo é a acepção etimológica de quase, como se (quasi é uma contração de *quam si*, e *quam*, por sua vez, o é de *quo modo*, como, ao modo de), que remete à encenação, a algo que está ao modo de outro, o que deve ser lido em seu sentido radical de sobreposição

¹³ Merece comentar que essa noção de quase-acontecimento vem da formulação de Eduardo Viveiros de Castro para quem “quase acontecer algo [...] é] um modo de acontecer outra coisa que aquele algo” (VIVEIROS DE CASTRO apud NODARI, 2017, p. 60). Na conferência “A morte como quase-acontecimento” (2009), Eduardo Viveiros de Castro propõe o conceito de quasidade que designa como entidade metafísica, uma ontologia, um modo de ser. O antropólogo formula tal noção a partir da observância da relação dos povos ameríndios com a morte e do cotejo dessa perspectiva com a nossa relação (ocidentais) frente a esse acontecimento. Guardadas as diferenças gritantes da economia da morte para os povos ameríndios e os ocidentais, Viveiros de Castro propõe que a morte, para ambas as sociedades, não é um acontecimento na medida em que só experimentamos a morte do outro. Quem morre, não pode contar essa experiência, pois já não está. Por outro lado, afirma ser esse o único acontecimento que nos interessa, pois é a relação com a finitude que permite que a noção de acontecimento se nos imponha. Em síntese, a morte só pode ser experimentada em termos de uma quasidade, pelo modo sob o qual se fala sobre o que quase aconteceu. Quase acontecer, segundo Viveiros, é “um modo de acontecer outra coisa que aquele algo, mas é um modo de acontecer.” A morte, enfim, “é o evento, por excelência que quase acontece. Até que ela acontece. Enquanto ela não acontece, não cessa de acontecer. E é desse quase acontecer que é feito o discurso, a narrativa”. Com base nisso, Alexandre Nodari (2017, p. 62) compreende por “uma posição espaço-temporal oblíqua, em que o nem-aqui e nem-agora (o fora do espaço-tempo) ficcional se encontra, sem se confundir, com (se dobra sobre, se sobrepõe ao) o aqui e agora do ato da leitura. Nesse sentido, o que se torna presente na performance de uma ficção não é (apenas) algo que está fora da história (do contexto) e que de repente a adentraria, mas a própria exterioridade à história: o que se torna presente é um deslocamento, uma diferença em relação à presença plena de um ato repleto de sentido, totalmente configurado historicamente (ou melhor, experimentado como tal)”.

(dobradura) paradoxal do contraditório, pois toda encenação implica não só a dramatização de um outro, como também do próprio paradoxo de ser ao mesmo tempo a si mesmo e ao outro (NODARI, 2017, p. 60-61).

A dobra seria, assim, o atravessamento oblíquo que a enunciação literária promove no espaço e no tempo presentes. Não se trata da fusão do evento com a estrutura, mas da sobreposição dessas instâncias que ficam suspensas. Não há coincidência, portanto, entre a enunciação literária e os seus contextos, ela não adere a nenhum deles, sequer ao de sua publicação (NODARI, 2017, p. 64).

Com isso, o que me parece estar em questão é o desmantelamento do aspecto enclausurante do discurso, mas não a ponto de perder completamente o referente “porque o movimento de referência não pode parar; ele não é interrompido por nenhuma suposta determinação plena de seu objeto, de seu contexto, do querer dizer originário de seu autor etc.” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 52). A referência, portanto, persiste, mesmo na poesia. O que não há é a determinação e nisso consiste a economia do talvez literário “resistir à pretensa autoridade sobre a estrutura referencial” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 53). Ou ainda, nas palavras de Nodari,

poderíamos dizer que “tal vez” seja o dêitico espaço-temporal da ficção, indicando tanto “aquela vez”, ou seja a efetividade fática criada pelo pretérito na ficção (Hamburger, 2013) quanto “talvez”, a dúvida, que é, em si, dúplice: tanto em relação à plenitude do presente e da sua presença, pois que chocado com uma sombra originária, quanto em relação à distância daquilo que está fora do tempo e não deveria nos afetar (NODARI, 2017, p. 63).

Tudo o que apontei concorre para afirmar não a equivalência, mas a indissociabilidade entre as instâncias vida (ordem do acontecimento) e literatura (ordem do quase-acontecimento), a partir dessa pressuposição, declarar as razões por que abordo a obra de Pizarnik a partir do recorte que delimitei: seus poemas e seus diários.

A ideia de uma referência a si, embutida no “auto” do autobiográfico, não pode mais ser pensada nos termos de uma identidade do eu consigo mesmo. Trata-se de um modelo de alteridade radical. Abordo, portanto, a escrita de Alejandra Pizarnik sabendo que minha leitura é um atravessamento oblíquo de sua escritura, e que não tem a pretensão de esgotar o seu espectro de possibilidades justamente por saber que não é essa a natureza do texto literário.

A escolha da leitura paralela dos poemas e diários de Alejandra Pizarnik coincide com o entendimento de Núria Calafell Sala de que a obra pizarnikiana não se presta a nenhum tipo de separação ou divisão, nem mesmo as que distinguem o biográfico do textual, pois

Toda la escritura de Alejandra Pizarnik admite una lectura autobiográfica: tanto en la poesía como en estas anotaciones personales se detecta la puesta en escena de una identidad que se dibuja en el verso y el reverso de su propia estructura, revelando las fisuras de una escritura que si bien se concibe como el lugar de enajenación y de muerte, se descubre también como espacio de reencuentro y de reconocimiento: de una subjetividad en contacto constante consigo misma y con su otredad [...] (SALA, 2007, p. 44).

Esse recorte que estabeleço para efeitos de escrita desta tese não exclui os demais textos da escritora da possibilidade de serem lidos em paralelo com estes textos escolhidos; tampouco quer dizer que apenas os poemas e diários devem ser tomados como escritas de caráter autobiográfico. A acepção de literatura como uma “economia do talvez” não admitiria tal exclusão.

Estou convencida da liberdade da crítica quanto à contra-assinatura de um texto e totalmente de acordo com Sala (2007, p. 53) por considerar um erro tomar os textos dos cadernos íntimos de Pizarnik “exclusivamente como un ‘diario de escritora’”. Os cadernos são também e, ao mesmo tempo, um relato de vida de alguém que conferiu a esses corpos pelas suplementares. Isso é o que supõe Blanchot (1987) sobre o fato de o diário colocar o escritor sob a proteção do cotidiano, isto é, servir-lhe de lastro com o mundo alienado do trabalho e das obrigações comezinhas que, por outro lado, o fazem lembrar de que possui um corpo físico de carne e osso, o que parece reforçar a oposição entre uma escrita literária e outra não literária.

O diário, para esse filósofo, teria essa função tagarelística de abrigar o escritor entre o silêncio absoluto e o extremo da fala e, com isso, salvar a vida pela escrita. A vida narcísica do pequeno eu estaria salva do transcorrer dos dias que o apaga e também da arte. Blanchot (2005) aponta, porém, para o fato de que a escrita modifica o dia. O que se escreve não é necessariamente o que transcorreu. Ao assumi-lo, o filósofo tropeça no caráter inamovível da ficcionalidade de toda escrita que, por mais aderida que se pretenda à realidade, não deixa de promover o intercâmbio entre “aqui” e “lá”.

O salvamento que o diário propicia parece-me de uma outra ordem, que remete ao que comenta Blanchot (2005) sobre essa função tagarela. É mesmo uma maneira de desopilar uma sobrecarga de pensamentos que se adensam e anuviam a mente, sobretudo de quem escreve provocando o estrangulamento de ideias. Pizarnik (2012) comenta seu método de escrita nos cadernos e parece alinhar-se a essa perspectiva:

[...] escribo sin pensar, todo lo que venga de “allá”. Lo guardo. Al día siguiente, releo lo escrito y pienso.
Supero los reparos. Si no fuera estas líneas, muero asfixiada. (PIZARNIK, 2012, p. 52)

O diário, na visão de Blachot (1987, p. 19), teria ainda a função de evitar uma “metamorfose perigosa” em que o autor, atendo-se à data do calendário e à assinatura do nome próprio, não correria o risco de se transformar em personagem de si mesmo, em objeto de sua própria literatura. A escrita de Pizarnik, todavia, faz desmoronar essa firmeza quando põe em questão a propriedade do nome próprio e abre esse nome para o vazio das infinitas possibilidades. Beatrice Didier (1996), por outro lado, detém uma visão mais ampla de que tudo pode ser convertido em diário, o diário pode se abrir a qualquer coisa: um caderno de notas, um repertório de citações, por exemplo. Trata-se, para a estudiosa, de um registro do cotidiano sem distanciamento e não se constituem “obras”, porque é da própria natureza da forma o caráter do inacabamento. Se pensarmos, contudo, que Pizarnik pediu que publicassem seus cadernos íntimos na forma de diários de escritora, isso justifica que, tanto esses textos quanto a morte estão incluídos no programa literário da escritora. Os primeiros como testemunho de sua vida para a escrita; a segunda como fechamento da obra, como o último traço que escreve com o corpo:

[...] ¡He de crear! Es lo único importante en el mundo. Agregar algo. Dejar algo. En el kiosco veo un librito: *Fausto* de Goethe. ¿Qué importa que Goethe haya muerto? Allí está el testimonio de la realidad de su existencia. La muerte no puede contra él. Nada puede. (PIZARNIK, 2012, p. 54)

Há, ainda, outro aspecto que me interessa abordar acerca da escrita dos diários pizarnikianos, que diz respeito justamente à recepção dos diários editados pela Lumen, edição de que me valho para esta pesquisa. Trata-se de uma crítica feita pela pesquisadora Núria Calafell Sala em sua tese dedicada aos diários pizarnikianos. Sala aponta para a censura empreendida nos textos da autora, que teria corroborado para perpetuar uma imagem distorcida de Pizarnik como poeta sublime e estudiosa, deixando de fora muitas outras imagens desse eu cindido e desconjuntado. A versão “mutilada” (SALA, 2007, p. 47) dos diários, segundo a pesquisadora, deixa de incluir o âmbito pessoal “donde se han eliminado aspectos de la vida de la autora, como sus comentarios hirientes de personas de su entorno” (SALA, 2007, p. 46), no ideológico “en el que incluye las múltiples referencias al sexo, al lesbianismo y a la violencia, que se han obviado por considerarse poco apropiadas” (SALA, 2007, p. 46) e, por fim, a esfera das referências ao “mecenato”: citações de nomes, lugares, revistas, livros, etc. que a edição raramente menciona e que tanto quanto os outros cortes

constituem um apagamento dos rastros dessa escritura por uma interferência violenta que, acima de tudo, não se acha na obrigação ou deferência de apontar onde, nem o quê apaga.¹⁴

2.4 A renomeação como tradução

Não saberia pensar a escrita de Alejandra Pizarnik longe desse movimento do eu que escreve eu para borrar uma identidade enclausurante de sujeito autoidêntico. Leio seus textos no abismo fronteiro entre sua vida e sua obra, na dobra de que é feito o dizer eu daquela enunciação verbal escrita como um quase-acontecimento e performada a cada leitura, cada tradução.

Partindo dessa compreensão de leitura como tradução, que comecei a pensar com a escrita do artigo “A escritura tradutora de Alejandra Pizarnik”, destaco uma declaração da autora em seu diário em que afirma que, no seu caso, escrever é traduzir (PIZARNIK, 2012, p. 331). Parto desse enunciado que condensa um “programa” de escrita e que pressupõe uma anterioridade ao próprio ato da escrita. Se escrever é traduzir, devo supor que a escrita não seja uma origem, mas que nasce como uma suplementação de algo que a autora vê a necessidade de fazer entrar na linguagem, de nomear. A pergunta que sucede ao enunciado é: o que é, então, que ela traduz? Suponho que seja a isso que responda com sua literatura e que seja também o que devo ter em vista ao me pronunciar sobre sua escritura. No caso dessa escritura tradutora, a nomeação é inerente à tradução, pois trata de expressar, no simbólico, algo que não estaria diretamente perceptível na linguagem, ou que existiria preliminarmente para Pizarnik (2012, p. 331) como “imagens visuais acompanhadas de umas poucas palavras soltas”. Algo da ordem do inexpresso, do impossível, que ela, todavia, porta, ouve, vê e sente a necessidade de simbolizar.

Pensar a escrita de Pizarnik como uma escritura tradutora me fez olhar para o programa literário de sua obra, que se dedicou intensamente à escrita do eu com o propósito obstinado

¹⁴ Entendo ser importante apontar essa questão na medida em que essa edição dos cadernos pizarnikianos feitos por Ana Becciu é a edição de que disponho para a escrita desta tese e não vislumbro, por ora, a possibilidade de realizar o cotejo com os textos originais dispostos no arquivo da poeta localizado em Princeton. No entanto, aproveito o ensejo para explicar uma inclusão ao *corpus* que havia delimitado previamente. No intuito de minimizar esse apagamento ocasionado pela edição dos textos de Pizarnik, comentarei adiante sobre a obra *La Condesa Sangrienta* (1971), que, a princípio, como os demais textos em prosa da autora não entrariam em meu campo de análise. Entrará, todavia, com o propósito de prover um pouco essa lacuna sobretudo no que diz respeito à relação com o corpo e à sexualidade, questões que abordarei no terceiro capítulo desta tese.

de borrar as fronteiras da materialidade simbólica da linguagem e de seu corpo físico, valendo-se da escrita. Se há algo em Alejandra que se acerca a um fundamento mitológico, é isso de buscar um processo alquímico de esboroamento e refacção simultânea dos limites que começou pelo seu nome (im)próprio, por fazer de seu nome um poema que encripta a sua singularidade, a história de seu corpo. O ato de escrever seu nome nos poemas e nos diários coloca sob a mesma assinatura "la autora, el personaje, y la persona" e postula uma coincidência entre remetente e destinatário desse envio (SALA, 2007, p. 42).

Para melhor refletir sobre essa questão do nome próprio na escrita, valho-me do que diz Mónica Cragolini (1999) a respeito de *Ecce Homo*, de Nietzsche, em que o autor põe em jogo o próprio nome a ponto de esfumar uma identidade e de fazer com que aquilo que a princípio parecia poder ser tomado como as propriedades do eu passe a apontar para uma desapropriação – o nome que começa como a marca de uma afirmação narcísica é, contudo, uma marca de sua despersonalização. A pensadora conclui que:

la escritura de un convaleciente con nombre y apellido, de una corporalidad enferma, pero al mismo tiempo, dicha escritura es la de ese otro cuerpo, el cuerpo enfermo de la cultura occidental, cuyo diagnóstico es el de “pensar monótono-teísta” (ese mismo al que Heidegger denominará “ontoteología” y Derrida “logofonocentrismo”). Por ello, la enfermedad aludida en nombre propio es siempre, al mismo tiempo, la enfermedad del cuerpo de los otros, y del cuerpo de Occidente, la metafísica creadora de trasmundos (CRAGNOLINI, 1999, p. 2).

É conveniente lembrar que Alejandra Pizarnik é filha de imigrantes russos judeus que em 1934 desembarcaram na Argentina escapando da Europa “espantada ante el avance del nazismo, del stalinismo rampante, del fascismo largamente afirmado na Italia, de los conflictos de lo que todavía no era pero que en una década y media sería Europa oriental” (PIÑA, 2005, p. 19) . Seus pais vindos de Rovne, na Europa Oriental, estabeleceram-se em Buenos Aires, no bairro de Avellaneda, onde já havia uma comunidade judia. Ali começariam uma vida familiar longe do devastado cenário europeu que fora palco de um dos maiores extermínios de judeus na história da humanidade, todavia, conta-nos a biógrafa Cristina Piña, que mesmo essa nova vida fora ensombrecida pela messacre de suas famílias em Rovne. Segundo Piña (2005, p. 28), com exceção do irmão de Elías que vivia em París: “todos los Pizarnik y los Bromiker que se quedaron en Europa fueron asesinados, como los seis millones de judíos que exterminó la abominación nazi”.

Em Buenos Aires, nasceram e cresceram Flora (Alejandra) e Myriam, sua irmã mais velha. Cristina Piña conta que, antes de se mudarem para Argentina, os pais de Pizarnik passaram por Paris onde moraram com o irmão de Elías. Atento para o fato de que, desde o

início da narrativa sobre a vida de Pizarnik, a qualidade de estrangeira está presente: essa origem imigrante da família precede, inclusive, o seu nascimento. A consciência dessa origem é constitutiva do eu dessa escrita, e isso comparece nos cadernos da autora desde 1954, como vemos na entrada de 5 de julho:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen.

[...] Heredé el passo vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo! (PIZARNIK, 2012, p. 30)

Como mencionei, dois anos espaçam a chegada de seus pais na Argentina de sua vinda ao mundo. Sua infância aconteceu na comunidade judia frequentando duas escolas: a Escuela nº 7 de Avellaneda, para aprender espanhol e se integrar à vida e à cultura da cidade onde foram viver, e a outra, a Zalman Reizien Schule, onde ensinavam a ler e escrever ídiche com vistas a instruir sobre a história e as tradições religiosas do povo judeu.

Mas para além desses registros biográficos referentes aos estudos de Pizarnik, atento para essa escolha de Elías e Rosa quanto ao nome dado a essa menina judia nascida na Argentina que, a meu ver, não é mero detalhe de sua biografia. O nome recebido pelos pais foi Flora. Na infância, era assim que Pizarnik respondia, Flora e suas variações em uma remissão bilíngue ao universo das flores, como nos traz a biógrafa: Flora, na Escuela Nº 7 de Avellaneda; em sua casa e entre as amigas, Buma, o correspondente ídiche para Flora ou Flor, que se transformava no diminutivo Blímele, com que a chamavam na escola judia; por fim, Bumita, apelido carinhoso dado por seus pais.

Segundo Jacques Derrida, judeu como Pizarnik, receber um nome é submeter-se, sem que disso decorra uma alternativa. Trata-se de uma passividade que implica na impossibilidade de se reapropriar do próprio nome. Dessa passividade, adviria uma tristeza pelo fato de que o nome sobrevive ao nomeado e de que, a cada reiteração, traz a ele a notícia de sua morte:

Aquele que recebe um nome sente-se mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar sua sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e ao mesmo tempo sentir-se morrer. Já morto por estar prometido à morte: morrendo (DERRIDA, 2011, p. 42-43).

Quanto à Pizarnik, no início de sua adolescência assume uma postura diferente em relação ao nome e apelidos pelos quais era chamada, a escritora, depois da publicação de seu primeiro livro de poemas em que assinou com o nome Flora Alejandra, passa a adotar apenas

o pseudônimo Alejandra, fazendo dele o nome próprio pelo qual passou a responder. Segundo a biógrafa, antes de entrar para a faculdade, Pizarnik teria pedindo a todos que assim a chamassem. Piña (2005, p. 37) indaga-se: “¿Por qué Alejandra?” e afirma não saber o motivo, mas supõe que a escolha se haveria dado em virtude de possíveis ressonâncias russas ou de referências a personalidades russas a quem a autora quisesse homenagear. Também aventa a possibilidade do sugimento de um desejo de rompimento com a origem e tradição familiar e a invenção de uma identidade diferente fundada no nome próprio.

Essa hipótese do ato de mudança do nome próprio como tentativa de apropriação – se não do nome, visto que esse jamais traduziria sua singularidade, mas do próprio ato de nomeação – é convincente, pois entendo que esse tenha sido um passo decisivo para o programa pizarnikiano de levar ao limite sua escrita, esfumando os limites entre dentro e fora, eu e outro, vida e morte, literatura e vida. O que ressoa, para mim, é o chamado desse novo nome que Pizarnik desejou responder e é com ele que passa a nomear o testemunho de experiência singular que é ser Alejandra, que é haver elegido esse nome e assumir a responsabilidade de portá-lo, respondendo a um chamado que é do outro, mas é também de si própria. Na leitura que faço dessa escrita, a mudança de nome é marca fundamental do que vem a ser sua escrita da demora, conforme apresentei no subcapítulo anterior. A escrita como lapso de duração do espaço aberto por um corpo que desliza entre o nascimento e a morte. Nesse gesto de autonomeação que é uma escritura, uma tradução, tem início o processo de conversão do corpo em significante e na rasura do referente. Essa escrita passa pela convicção de que o corpo precisa se ausentar fisicamente para que a obra apareça, isto é, para que se transforme no corpo do texto que é o poema.

Com a morte, portanto, há a disseminação do(s) nome(s). Com a perda do referente que é o corpo físico da poeta, tudo o que ela passa a ter são as pegadas dos nomes, os rastros deixados em sua escrita, que também se prestam ao jogo remissivo de espelhamento, a refletirem uns aos outros sem que jamais se possa recobrar única e completamente a pessoa de Alejandra. Enfim, trata-se, a exemplo da estratégia nietzschiana, de fazer do nome próprio uma im-propriedade. Sala, estudiosa dos diários pizarnikianos, comenta a esse respeito:

Partiendo de aquí, el desplazamiento del significante primero podrá entenderse como una forma de huir de lo determinado y como un intento de llevar a cabo una escritura que hable de la Alejandra Pizarnik que se quiere ser, de la que se piensa que debe ser, de la que los otros quieren que sea, en definitiva, de la que no está y no estará nunca (SALA, 2007, p. 44).

Tendo escolhido um nome para si, a poeta criou o espaçamento com o corpo de texto que não permite que seja situada “en el punto de mira de una sociedad y de una cultura ávidas de leyendas que puedan suplir la vulgaridad de su existencia” (SALA, 2007, p. 43).

Em nota de pé de página, Sala (2007, p. 41) comenta as inferências feitas pelos biógrafos e críticos da autora com referência à mudança de nome. A despeito das suposições, não atribuo a atitude a um capricho infantil, como supôs Cesar Aira; nem ao desprezo que o colorido do nome Flora e suas variantes pudessem suscitar. Parece-me fazer mais sentido o que Cristina Piña sugere acerca do início de um processo de institucionalização da escritora, porém, não apenas para a constituição de sua identidade como (outra) escritora, como entende a biógrafa, senão para o início da composição de uma obra literária que se fundamenta na intenção delirante e genuína de fazer coincidir o corpo carnal com o corpo do poema. Em outros termos, para a criação de uma escrita rigorosa dentro da lógica que assume como desafio o problema da referência simbólica, a disjunção entre nome e referência, e se inicia pela consciência e retificação da im-propriedade do nome.

Nesse sentido, proponho pensar a ressonância desse nome eletivo não a partir de ressonâncias russas ou triunfais, como supôs Cristina Piña,

Alejandro Magno, Alejandro I, zar de todas las Rusias – o, inconscientemente, por su alusión al don profético del artista – recordemos que Alejandra es una de las formas de Casandra –, o talvez por su indudable euforia (PIÑA, 2005, p. 37).

Quero pensá-lo a partir de uma perspectiva linguística e inventiva, que é a da semântica latina do verbo *alejarse* em espanhol, língua em que escreve Alejandra Pizarnik. Informo de imediato que não se trata aqui de propor uma pesquisa etimológica visando a comprovação de meu ponto, mas de perscrutar a possibilidade de reforçar essa chave de leitura que tem como pressuposto o esboroamento de limites muito bem definidos.

Passo, assim, às definições do verbo *alejarse* apresentadas pela Academia Real Espanhola¹⁵: “1) Distanciar, llevar a alguien o algo lejos o más lejos; 2) Ahuyentar, hacer huir; 3) Apartar, rehuir, evitar”. Nas três possibilidades oferecidas pelo dicionário está compreendido o movimento de afastamento, de distanciamento. Nesta minha leitura, presumo que Alejandra tenha escutado o verbo dentro do próprio nome e a ele co-rrespondido. A explicação que me ocorre para a atitude de mudar a assinatura e pedir para ser chamada de Alejandra se relaciona menos com um retorno às origens etimológicas desse nome próprio

¹⁵ REAL ACADEMÍA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Disponível em: <https://dle.rae.es/alejar?m=form>. Acesso em: 27 mar. 2020.

grego do que propriamente com uma tradução intralinguística, uma apropriação criativa desse significante no pleno propósito de fazer, como já afirmei, com o seu corpo o corpo do poema.

É dessa forma que estabeleço essa relação entre a apropriação do nome como esforço notável de se ex-crever, de se valer da linguagem e fazê-la envergar para, nessa dobra, nomear o que não tem nome: sua singularidade. Afinal, o que é um nome senão essa aporia do chamado, isto é, esse instante em que não se tem escolha senão responder a ele? Alejandra responde, pois, ao seu modo. Rechaçar o nome Flora e se decidir por Alejandra é ser, na dobra da linguagem, na disseminação irredutível do sentido, aquela que toma distância, que se afasta. É o ato de assumir a autoria desse nome que carrega. É ser responsável pela nomeação a que não pode escapar, mas à qual pode, contudo, colocar-se a escutar. A ressonância é o nome esvaziado de significados prontos para ser provisoriamente preenchido na aproximação de cadeias significantes, atendendo ao movimento mesmo da disseminação. Pedir para ser chamada pelo nome de Alejandra e passar a responder por ele é admitir e autorizar previamente essa minha escuta de seu texto que o contra-assina e faz da poeta aquela que se *aleja*, a que mora na distância, na errância pelo(s) nome(s), na delonga de um gerúndio.

Outro aspecto biográfico a ser recordado a respeito do nome da poeta é o seu sobrenome. Ao comentar sobre a ascendência russa de Pizarnik e buscando um vínculo com a escrita, sua biógrafa utiliza uma metáfora trazendo a imagem do fogo e se justifica:

Nos es gratuita la metáfora del fuego y el incendio: como lo recordó Myriam [irmã de Pizarnik], *pozhar* en ruso quiere decir incendio y quizás la marca de desborde incandescente que signa la vida y la palabra de Alejandra algo que tenga que ver – como le gustaría a Lacan – con el fuego de su apellido imaginario (PIÑA, 2005, p. 21).

Ao promover a rasura do nome Flora e assumir o nome Alejandra a poeta, sem poder escapar de portar o seu sobrenome, passa de uma florzinha queimada àquela que se afasta incendiando, a que se queima pelo caminho, a que dura enquanto incendeia, enquanto durar a chama. É uma imagem muito potente e condizente com o programa de escrita pizarnikiano.

Pizarnik se entrega à experiência inalienável do testemunho da duração de seu caminhar incandescente e solitário, no lapso entre nascer e morrer. Esse nome, como um fantasma, a assombra, porém ela o porta ainda que através do enunciado que confessa seu esgotamento: “Aun la voz es un sintoma de tu vacío. Aun el viento. Aun la más simple palabra. No hay ninguna fuerza para seguir portando el propio nombre. ¿Y qué? Ninguna fuerza para esperar que termine esta espera.” (PIZARNIK, 2012, p. 289). Também o emblemático poema “Sólo un nombre” traz a síntese dessa portabilidade:

alejandra alejandra
 debajo estoy yo
 alejandra
 (PIZARNIK, 2012a, p. 65)

A forma de pirâmide invertida tem a base e o topo constituídos pelo nome próprio, o começo e o fim, ou o sem começo nem fim dado pelo assombro dessa repetição do nome, fazendo com que os versos recaiam sobre si mesmos a queda infinita do abismo sobre o eu que nunca alcança. Os extremos se separam pelo verso do meio que situa o lugar do eu: debaixo de tudo. É o lugar da não coincidência com o nome, com a linguagem. É o lugar de dizer que não pode dizer-se tal como é porque a linguagem não é suficiente, mas apesar disso ela transige com a imposição de portar um nome, de se comunicar dessa forma im-própria, contanto que possa reinventá-lo a sua maneira. É, portanto, o lugar da falta de lugar, conforme mencionei: da que não tem pátria, da viajante, da estrangeira, da “cantora noturna” (PIZARNIK, 2012a, p. 213), da “filha do vento” (PIZARNIK, 2012a, p. 76), que erra em direção ao fim, da que não cessa de se nomear e que não é senão escombros desse nome. Nesse sentido, tomo emprestadas as palavras de Duque-Estrada acerca de Nietzsche para falar de Alejandra:

O nome, ou, antes, os nomes [...] a ninguém e a nada nomeiam, apenas jogam-se uns contra os outros num jogo de dissimulação, de envios sem ponto de chegada, ligando-se à escritura que os constitui, isto é, ao jogo de diferenças e repetições que os atravessam na e pela linguagem e que fazem del[a “Alejandra”], não um ponto de partida, mas o devir disseminativo de sua diferença consigo mesm[a] (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 101).

É por isso que se diz que o eu autobiográfico, seja do filósofo ou da poeta, não é um “somatório de projeções de uma subjetividade”, tampouco o que se inscreveria na esfera dos eventos de suas vidas. Trata-se de uma “fronteira divisível que atravessa corpus e corpo” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 102).

Nas palavras de Cragnolini (1999, p. 3-4) “Escribir, aun en nombre propio, (o sobre todo, en nombre propio) significa dejar toda propiedad de sí, para permitir que otros hablen en y desde nuestras palabras”. Logo, escrever é testemunhar essa experiência de ir-se e apenas ela, autora-testemunha, pode atestar sua experiência da errância, do despertencimento, da inadequação e da iminência certa da morte. No entanto, sobrevive a isso por meio da escrita: “Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mi misma y viajar en una hoja en blanco” (PIZARNIK, 2012, p. 95).

Aponto esses aspectos da biografia da autora que dizem respeito, sobretudo, ao nome e às línguas de Pizarnik porque, a meu ver, constituem elementos-chave e não disjuntivos para a

leitura de sua escrita como relato singular da experiência que é testemunhar sua demora, a falta de alternativa de estar no mundo:

Y pensó en si misma y halló solamente confusión. Pero aun así sabía que era necesario escribir porque solo ella podría dar testimonio de algunas cosas por las que vivía. Aun cuando escribiera sobre los ruidos nocturnos, los vagidos de las cosas a medianoche y la tristeza de su ser intacto y no obstante definitivamente deteriorado, ella sabía que tenía que escribirlo (PIZARNIK, 2012, p. 293).

Nas fronteiras indecidíveis entre vida e literatura, um lugar de dizer e de escrever foi se delineando e tornando possível existir em meio à constatação da impossibilidade. Trata-se de um lugar que diz da própria impossibilidade de se adequar à (des)ordem do mundo, da rejeição ao mundo tal como se lhe apresenta. Um lugar que não é propriamente o da morte, mas o de seu assombro, do assombro de quem inelutavelmente entende que viver é caminhar a esmo tendo ciência da própria mortalidade. Isso a que denominamos normalidade, por outro lado, consiste em uma implicação no cotidiano, no trabalho, na burocracia, nos protocolos sociais etc., que justamente nos fazem perder a morte de vista. Nesse sentido, Pizarnik se apropriou dos atravessamentos que constituíram sua singularidade e cevou para si um lugar de onde testemunhar essa experiência inalienável. É assim que existe na e para a literatura, sustentando a consciência de que é ela que a consome na medida em que a mantém adida a essa perspectiva do desaparecimento enquanto também confere sobrevida a suas palavras:

[...] sé de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico. (PIZARNIK, 2012, p. 260)

A despeito dessas teorizações e delimitações acerca da forma, insisto na leitura que não distingue poemas como forma literária esteticamente superior aos cadernos que compõem os diários de Pizarnik. Entendo, isso sim, a sua escrita em geral dentro do espectro da autobiografia derridiana, cuja questão fundamental é a da assinatura que sustenta “la autora, el personaje, y la persona” (SALA, 2007, p. 42), e uma coincidência entre remetente e destinatário, ou seja, o diário se configuraria como relato da experiência pessoal de um eu narrador que se proclama o único destinatário de seu texto, mas que, como escritura, não se restringe às expectativas e desejos de sua autora. A letra fora arremessada e vaga rumo a um destinatário incerto que a ouça e ofereça sua contra-assinatura:

Si me preguntan para quién escribo están preguntándome la identidad del destinatario de mis poemas.
Me preguntan para quién escribe.
La pregunta para quién escribe garantiza, tácitamente, la existencia de un destinatario de mis poemas.

De modo que somos três: yo; el poema; el lector = descifrador (PIZARNIK, 2012, p. 358).

2.5 Uma ontologia do arremesso

Tendo estabelecido o método pelo qual abordo a escrita de Alejandra Pizarnik e justificado o recorte do *corpus* (poemas e diários), a proposta desta última parte do capítulo é um pouco distinta das anteriores, em que trabalhei com a leitura de poemas específicos. Trato agora de reunir a primeira parte da produção poética da autora referente ao período pré-parisino sob essa chave de leitura que estou denominando de “ontologia do arremesso”. Esse nome provém da leitura do título de sua primeira obra e ultrapassa os limites do livro, abarcando os demais escritos também consignados nesse período anterior à vida europeia da autora. A ideia é explicitar minha leitura e pontuar, com excertos de poemas e dos diários, como esse transbordamento é observado nas obras.

Destaco como eixos de que me valho para esta leitura a designação de uma terra mais distante como nomeação ontológica e o (in)discernimento do corpo como território e espaçamento. Esses aspectos são aqui apresentados com a intenção de pensar a escrita desses primeiros anos de Pizarnik, coincidentes com sua juventude, mas que, não obstante, carregam a (in)definição e a singularidade de uma escrita que diz, desde sempre, a que veio. Chamo atenção para a entrada de 14 de novembro de 1957, em que a autora comenta exatamente esse deslocamento de sua energia entre os limites da vida e da morte:

El ocio no existe. Sólo hay esta cuestión: tener o no tener deseos de vivir... y de morir. Una vez comprendido esto o se quiere más vida o se desea la muerte. Lo curioso resulta cuando el mundo se opone a mi sed de más vida, entonces me voy al otro extremo, a la muerte. Pero tampoco ella me hospeda. ¿La solución? Sí, hay una, hay un arrancarse de raíz todo ímpetu, todo frenesí, hay un disfrazarse de monja a pesar suyo, hay, en suma, un hacer la plancha en las aguas de la vida (PIZARNIK, 2012, p. 86).

Nesse excerto, Pizarnik resume sua questão com a linguagem e o modo que encontra para lidar com o que nela é limite (“muro”). Oscilando entre o desejo de viver e o de morrer sabe que a sede pela vida no interesse de extasiar o corpo levando-o ao seu limite é uma atitude que também o aproxima da morte (“entonces me voy al otro extremo, a la muerte”), pois nesse limite há sempre o risco de ultrapassá-lo e de o corpo não resistir e, noto, a morte, para ela, também não é vista como uma solução (“tampoco ella me hospeda”). Logo, a solução imaginada para essa falta de lugar é a atitude de arrancar as raízes (“un arrancarse de

raíz”) e um boiar pelas águas da vida (“un hacer la plancha en las aguas de la vida”) colocando-se à deriva, sem resistir à correnteza, nem se afundar.

É assim, entre um extremo e outro dessas águas, a morte e a vida, que Pizarnik escreve como quem respira. Por isso, pensar a poesia pizarnikiana pelo título de seu primeiro livro de poemas foi a forma que encontrei de abordar esse fundamento desancorado de sua escritura desde e começo. O título *La tierra más ajena* se insinuou para mim como um tropo, uma metáfora escolhida pela autora para falar de sua poesia como lugar do não ter lugar fixado. Pareceu-me, a princípio, que era possível pensar a metáfora da terra como apresentação desses aspectos. No entanto, notei que essa possibilidade de leitura tinha isso de – mesmo pela via enviesada do tropo, que produz dobras na linguagem – situar, apontar, definir e fixar o eu dos enunciados para que essa terra nomeada “más ajena” pudesse manter sua condição movediça. O fato de se caracterizar como espaço mais distante pressupõe um referencial em relação ao qual essa terra que dista esteja sempre um pouco mais afastada.

Jacques Derrida (2007) lembra que a acepção de metáfora para o mundo grego está intimamente ligada à ideia de transporte, meio que conduziria do sensível ao inteligível. É essa noção de metáfora que a terra mais distante, a meu ver, põe em questão na medida em que não conta com a rigidez de um referente em relação ao qual se estabelece a distância. Não sendo metáfora, nem conceito, a terra mais distante é fenda que marca a diferença entre as dimensões do cognoscível e da linguagem. Essa distância regula e guarda as singularidades das dimensões e não permite a fixação do referente. A lacuna lembra que a linguagem não permite aceder à verdade, mas a resistência que se oferece a ela como meio racional de aproximação faz com que seja possível se aproximar. Voltando, pois, ao título de Pizarnik, *La tierra más ajena*, vemos que o advérbio de intensidade (“más”) é a palavra que radicaliza a ideia de distância a ponto de fazê-la irredutível. Assim, se pensarmos no movimento da vida em termos do deslizamento entre extremos (uma margem e outra, uma terra e outra), como a própria poeta suscitou na solução que pensa para sua falta de ponto fixo, podemos também levar em conta a distância entre a verdade do “Ser” ou da “coisa” e a linguagem forma de apreendê-lo. Segundo Derrida (2007, p. 55), deveríamos aprender a lidar com isso de não poder lidar com isso de que a cada vez que nomeamos estamos, a rigor, nos precipitando sobre o abismo da metáfora e nos afastando da “coisa” mesma ou do “Ser” como tal. Diria, portanto, que Pizarnik vive lidando com isso, ou melhor, vive de lidar com isso e se demora inconformada nessa cascata da nomeação até não poder mais.

Abrem-se, assim, duas possibilidades não excludentes de interpretação desse título: uma, a terra mais distante como outro que está fora, separado desse eu que a vê na distância, mas entra em sua órbita, não se aproxima nem colide; outra, a terra como experiência de lacuna e alternância entre pontos nada fixos que oferecem perspectivas. Assim, depender do ponto de onde (se) vê, é outro aquele que se pronuncia. De um ou outro modo, falamos de uma linguagem do estranhamento, que cria a opacidade para re-existir nessa vida entre as margens. O que a expressão terra mais distante me parece oferecer é a incalculabilidade, a imprecisão que a distância colocada pelo “más” extrapola e desafia qualquer tentativa de fixação de um referente que imobilize uma posição, que defina.

Em virtude dessa leitura, acerco-me da crítica de Derrida que contraria a tese heideggeriana de que somente o calculável pode ser representado e sugere que, na direção do incalculável, os limites da representação podem ser superados. Sem desprezar a noção de sujeito estruturado pela representação, o filósofo propôs olhar para o sujeito representado como sendo também uma representação do sujeito, portanto, um objeto. Ao me deparar com essa possibilidade de encarar o sujeito como objeto, passei a entender que a terra, mesmo sendo mais distante, não poderia ser lida apenas como lugar externo ao eu desse enunciado. Nisso, creio, reside a incalculabilidade dessa poética, cuja metáfora não funda instâncias estanques. Antes, é uma poética do arremesso e da permeabilidade em que sujeito e objeto, eu e outro (terra) existem na mudança e no constante reestabelecimento das disposições entre as formas que assumem. O que quero dizer é que essa terra, mais que um tropo, é, nessa poética pizarnikiana, a marca de uma ontologia. Há instâncias (eu; terra), mas elas não formam um inteiro. Comutam-se como partes e se enviam na linguagem fazendo de cada envio uma troca de posição, logo, um recomeço, um início incessante, como ficou definido o movimento da vida como movimento de errância, de deriva.

Intercalando as leituras de Jacques Derrida com a releitura dos livros de Pizarnik, comecei a enxergar como isso ocorria em cada obra. Ressalto que o primeiro livro, *La tierra más ajena* (1955), mostrou-me essa terra como lugar onde um jogo de luz e sombra institui a oscilação entre dentro e fora, dor e desejo, vida e morte. Um jogo que apreendi com imagens criadas nos poemas que me convidaram a olhar para a alternância de posição entre sujeito e objeto. Pensando nisso, trago em destaque alguns versos dos poemas de seus primeiros livros onde comecei a notar, pela repetição das palavras que evocam o jogo de luz e sombra, uma perspectiva da terra como lugar onde a luz incide tanto para aquecer e iluminar quanto para obscurecer: “al sol amarillo que traspasa las pieles marcando oscuras huellas” (PIZARNIK,

2012a, p. 17), “Como el sol que se ensombrece en mi mirada” (PIZARNIK, 2012a, p. 302), ou “Un sol amarillo dejaba caer indiferente/ pedazos luminosos de algo coloreado/ más las sombras persistían/ aún en los retazos del astro” (PIZARNIK, 2012a, p. 23). Ainda na percepção das coisas filtradas por um olhar contaminado pela amarelescência inerente ao eu, que não é puro de si-mesmo, mas contaminado pela luz do outro que é esse sol: “cognac bourdeaux-amarillento” (PIZARNIK, 2012a, p. 12); “dos copas amarillas” (PIZARNIK, 2012a, p. 13); “champagne amarillo blanquecino” (PIZARNIK, 2012a, p. 13); “al farol amarillosucio que vigila bajo el/cielo negrolimpio esta noche angustiosa” (PIZARNIK, 2012a, p. 39); e “las cosas amarilleaban frente a mis ojos” (PIZARNIK, 2012a, p. 317). Enquanto a linguagem tinge os poemas dessa coloração amarelada, também imiscui sujeito e objeto na mistura da tinta com a coisa, no ato dessa demão de tinta semântica que acontece no interior da língua. Ora o eu recebe a cor de fora, sentindo sobre seu corpo os efeitos, e ora a devolve, marcando o mundo com o tom de sua singularidade.

De outro modo, uma visada do interior da circunferência da terra como lugar de oclusão, onde a não incidência do sol torna propício o ambiente para as sombras também é possível: “Afuera hay sol [...] Yo no sé del sol [...] Afuera hay sol/ Yo me visto de cenizas.” (PIZARNIK, 2012a, p. 73). Por fim, para passar adiante desses exemplos do filtro da amarelescência, trago este último verso que propõe uma inflexão do que está consignado na língua de antemão com referência à luz e à escuridão: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte” (PIZARNIK, 2012a, p. 85). O enunciado irrompe como sugestão de uma mudança de perspectiva, um convite para mobilizar o paralelo entre os significados comumente atribuídos às palavras (vida – sol, morte – noite) e apresenta o novo envio de um ponto de vista impuro e coado pela luminosidade amarela, cujos efeitos oscilam conforme o ângulo de incidência.

Assim, lembrando as possibilidades de uma análise combinatória, o que se altera não é só o paralelismo entre os vocábulos, mas também a disposição do eu que ora manifesta desprezo pelas normas e leis do mundo (“He abandonado todos los estudios. Trabajo. No me gusta trabajar. No quiero nada. Quiero morir.” (PIZARNIK, 2012, p. 145) e rechaço pelo que desprende de si mesmo (“Releí mi último libro. Hay poemas tan malos, tan horriblemente malos que jamás hubiera creído que pueden ser míos. En qué demonios pensaba cuando los rompi?” (PIZARNIK, 2012, p. 149); ora confessa a importância do que é externo e caro para si (“[...] desbrozar en la selva de las imágenes que me pueblan y hallar un claro por el que pueda penetrarme algo proveniente del exterior, un poema, una voz.” (PIZARNIK, 2012, p. 148).

Sobre os outros livros de poemas, e agora mais detidamente, *Un signo de tu sombra*, também publicado em 1955, Pizarnik sustenta a oscilação entre as imagens de luz e sombra e traz, desde o título, a instância do tu. Com essa marca explícita do outro nos poemas desse livro, o eu evoca e sustenta uma interlocução que muito provavelmente só tem lugar ali, onde a poesia mimetisa o discurso. *La última inocencia* (1956) é o terceiro livro de poemas da autora e foi dedicado a Leon Ostrov, seu psicanalista. Os poemas reunidos sob esse título começam com uma tonalidade diferente da que coloriu os dois primeiros livros. No poema “La de ojos abiertos” (PIZARNIK, 2012a, p. 51), há um rechaço à morte, de que não se quer nem ouvir falar, e uma celebração à vida. Mais adiante, em “Noche”, o eu afirma: “La muerte está lejana. No me mira.” (PIZARNIK, 2012a, p. 58) e em “Solamente” se conclui com a vivaz determinação: “ahora/ buscar la vida” (PIZARNIK, 2012a, p. 59). No entanto, essas declarações repousam indecidíveis entre a genuína intenção de vibrar com as cores da vida e a mudança de tom que encetaria uma ironia fina que escarnece, através da dança sintático-semântica, as pressões e demandas do fora que assediam esse “eu” em seu movimento singular e precípua de uma busca da/pela superação da linguagem.

O poema que dá título ao livro tem um ritmo alegre conferido pelos versos curtos e pela repetição do verbo que declara a partida. Hei de partir é o que se afirma em primeira pessoa antes de enumerar as coisas a que coloca um basta: “inercia bajo el sol”, “sangre anonadada” e “formar fila para morir” (PIZARNIK, 2012a, p. 61). Entendo que isso de não querer formar fila para morrer pode tanto apontar para uma desistência da morte, quanto para uma tendência de precipitar esse encontro. Nesse sentido é que menciono aquela ironia, tendo em vista a convocação que se segue antes do fim do poema com o verso “arremete, ¡viajera!”, o que me leva a crer que a última inocência nomeia uma última permissão para o desejo, admitido ingênuo pelo próprio eu, de escapar à morte. Assim, suponho que *La última inocencia* (1956) compõe, junto com *Las aventuras perdidas* (1958), o luto por uma ingenuidade que se acaba ao interpretar que “Sólo la muerte da sentido a la vida.” (PIZARNIK, 2012, p. 107), de modo a conceber que não há vida sem morte, luz sem sombra, eu e terra distante, pois: “la muerte se muere de risa pero la vida/ se muere de llanto pero la muerte pero la vida/ pero nada nada nada” (PIZARNIK, 2012a, p. 62).

Minha suposição acerca dessa terra mais distante passou a ser uma questão de ampliar a acepção da demora para além da terra como lugar firme e próprio onde o eu assenta e cria raízes. A terra, esse nome modificado por um adjetivo e um advérbio na nomeação pizarnikiana, não está fixada. É tudo menos um porto seguro. A terra pizarnikiana é o outro e

se move também: por vezes junto e fora do eu, por outras tantas, dentro e em direção oposta. De modo que esse demorar é também receber e abrigar, com e apesar de toda diferença inerente à alteridade, no único lugar onde isso é possível, na escrita:

Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear alguna de ellas. Ni siquiera sabe si quiere que alguna de las dos se abra. [...]

Pues esto hacemos: darnos sombra los unos a los otros. No importa que yo no vea el sol. Lo esencial es que tampoco tú lo veas.

Asombro. Asombro de ser yo. Asombro de ser una muchacha en la noche preñada de augurios. Asombro ante mi asombro (PIZARNIK, 2012, p. 82).

Eis, portanto, o lugar dessa demora: nas bordas com (e contra) a vida, entre a dissolução junto ao mundo e o enfrentamento da vida que fere mortalmente. Por tudo isso, penso que a escrita pizarnikiana é antes de tudo um gesto ético, tal como Judith Butler (2015, p. 18) o presume, na medida em que o eu dessa poética, mesmo atentando para a inescapável implicação de sua “temporalidade social” não se exime da tarefa de relatar a si mesmo, de tentar explicar que não há si mesmo, senão esse estar entre margens. Apesar de submetido às normas que o antecedem e o constituem no momento da aquisição da própria linguagem, esse eu não se abstém de oferecer seu testemunho, cujos limites excedem o relato que ele mesmo oferece a seu respeito. Não se furta de tentar dizer criticamente – e perante um “tu” que a linguagem pressupõe – o paradoxo que é ser, ao mesmo tempo, a terra mais distante e a estrangeira que habita o trânsito das bordas imprecisas.

Um questionamento que ilustra o caráter crítico desse relatar a si mesmo na forma de uma escrita íntima aparece na entrada de 1º de fevereiro de 1958, sábado, e remete ao que comentei anteriormente sobre esse trânsito entre eu e outro e o jogo de luz e sombra que Pizarnik cria na escrita para estabelecer a alternância de posições, as nuances que estão para além do discurso e precisam ser inventadas na língua:

¿Por qué me gusta leer poesía luminosa, clara, y casi execro de la oscura, hermética, cuando yo participo – en mi quehacer poético – de ambas? [...]. Pero, Alejandra, en el fondo de los fondos, ¿qué es claro y que es oscuro? (PIZARNIK, 2012, p. 101)

Ainda em fevereiro desse mesmo ano de 58, na entrada de uma quarta-feira, surpreende com uma forma pouco usual para aquele espaço de escrita íntima e reflexão sobre a própria escrita literária: um poema, antes do qual sentenciar: “Quiero ser lo que ya soy – dijo.”

Ni sombra,
ni nombre,

mi carencia.
 Todo se reduce
 a un sol muerto.
 Todo es el mundo
 y la soledad
 como dos animales muertos
 tendidos en el desierto. (PIZARNIK, 2012, p. 113)

O título da primeira obra de Pizarnik vai, portanto, assumindo uma forma quase conceitual do que começo a entender como um modo de ser dessa escritura, isto é, um modo de ser que assume a forma da nomeação de uma terra mais distante a partir da constatação das variações de luz e sombra em seus textos. Foi assim que comecei a pensar no deslocamento desse eu em relação à terra que se configura menos como um marco situacional que como uma equivocidade¹⁶. A terra mais distante comunica sobre o que falta e dista que sobre os termos presentes propriamente. Ela instaura a presença da falta, impõe a falta como presença. De modo que o que mais importa nesse título é o advérbio de intensidade (*más*) e a distância que essa intenção produz: o espaçamento produz a diferença entre os termos, entre a terras e a própria distância para acedê-la, entre a terra e ela mesma.

A terra mais distante é “mais” ainda, excesso, realidade instituída na escrita, que se abisma entre uma borda e outra dos corpos: o corpo do eu e o corpo do mundo adiando uma co-incidência. Trata-se de um modo de ser no contratempo, no ponto de fuga onde as paralelas parecem se tocar, mas apenas tangenciam, não deixam de estar afastados pela distância irreduzível desse advérbio que espaça, o *más*.

Acerca dessa irreduzibilidade, Alice Serra (2016) expõe que Derrida, a partir de leituras de Maurice Blanchot, supõe que:

a escrita literária instaura um espaço neutro, enquanto um apagamento a que é convidado aquele que escreve e no sentido daquilo que se inscreve quando o já sido se dissipa e as palavras advêm como que desde um inapreensível porvir” (SERRA, 2016, p. 138-139).

A isso se soma a leitura de Jean-Luc Nancy acerca de Blanchot para elucidar que o seu efeito

¹⁶ No texto de apresentação do colóquio internacional “Os mil nomes de Gaia”, Alexandre Nodari comenta a noção de equivocidade em relação à grafia T/terra. Nodari sugere o equívoco a partir da grafia da letra “t”, chamando a atenção para a disseminação do termo que abriga a reciprocidade, isto é, hospeda um ego e um *oikos* no sentido de que: “[...] somos ao mesmo tempo e inseparavelmente egos e *oikoi*. [...] Mas isso não quer dizer que a duplicidade *ego/oikos* implique uma harmonia, muito pelo contrário: gera ruídos, problemas, ecos equívocos entre o eu e o *oikos*. Todo outro (mesmo os que nos habitam) é perigoso, perigoso justamente pela sua alteridade, porque é, no limite, desconhecido: não sabemos com certeza o que esperar dele. [...] essa passagem entre o ego e o *oikos* [...] passagem que podemos chamar também de obliquação, de “vida oblíqua” (pra usar o termo de Lispector, que indica uma passagem entre o eu e o mim, entre sujeito e objeto, passagem que permite toda inter-locução e é condição da tradutibilidade)” (NODARI, 2014).

não tanto se expressa como destituição do ‘um’ em sua força e potência, mas, sim, a partir do deslocamento do outro – deslocamento que também se poderia chamar de um distanciamento ou adiamento (*Verschiebung*). O outro não seria aqui o outro de um mesmo, nem também – no sentido da conhecida fórmula dialética – o negativo de um positivo. Ele igualmente não se deixaria reduzir a ‘um outro’ ou a ‘O outro’. O neutro seria, antes, ‘o outro do outro’: enquanto o negativo hegeliano teria o poder de negar a si mesmo, Blanchot recusaria ao neutro essa potência, mantendo, como sugere Nancy, uma espécie de afirmação neutralizante de si [...] (SERRA, 2016, p. 138-139).

É, portanto, no espaçamento criado pela sintaxe inventada de uma escrita que essa voz pode emergir neutra na tessitura que forma o corpo do texto. O corpo é, ele mesmo, fronteira e portal, como abertura e oclusão na porosidade. De acordo com Jean-Luc Nancy (2000, p. 57), o que faz dos corpos invioláveis é precisa e aporisticamente sua abertura. Ao compará-los a virgens sobre um leito, o filósofo afirma que “o aberto é virgem, e que o será para sempre. É o abandono que continuará sem acesso, e a extensão sem entrada”. Nancy (2000, p. 16) ensina que um corpo é o próprio espaçamento, não é nem cheio, nem vazio, não tem fora nem dentro, nem partes, nem totalidade, funções ou finalidade. Em suma, o corpo dá lugar à existência, mas não é uma essência. O corpo está mais para uma posição, um lugar (des)ocupado.

Nesse sentido, penso com Nancy, que não há, na escrita de Pizarnik, uma existência orientada para a morte na medida em que a morte é o corpo da existência, não uma essência: “há o corpo, o espaçamento mortal do corpo inscrevendo que a existência não tem essência (nem sequer a ‘morte’), mas somente ex-siste” (NANCY, 2000, p. 16). Nancy considera que, mesmo durante a vida, enquanto respira, “o corpo é também um corpo morto, o corpo de um morto, deste morto que eu sou enquanto vivo. Morto ou vivo, nem morto nem vivo, sou a abertura, a sepultura ou a boca, uma na outra” (NANCY, 2000, p. 16).

Com isso, retomo a questão da demora como a própria experiência do corpo deslocando-se no tempo, sendo gasto e perfurado por ele nesse ir-e-vir do que resta e se consome até a consumação efetiva do físico. Enquanto dura, isto é, na demora, o corpo se endereça para o fora e esse gesto, que é a sua escrita, o faz apartado do que é seu, expropriado. É nesse sentido que o corpo é estrangeiro a si, aquilo que nele é mais íntimo expõe sua distância a si e esse *a si* não pode ser traduzido ou encarnado, apenas é essa partida vertiginosa, diz Nancy (2000, p. 34), “de si, a si”.

Compreendida essa estrangeiridade, Nancy afirma ser a escrita o que nos endereça “de lá a acolá, no aqui mesmo”. É por isso que “[a]o escrever, esta mão estrangeira já deslizou para a mão que escreve” (NANCY, 2000, p. 20). Resta, portanto, a esse modo de ser, aqui nomeado como terra mais distante, lidar com o impossível de se escrever a partir dessa não coincidência:

Cuento con una carencia casi absoluta de recursos internos, a pesar de tener dentro de mí un mundo tan vasto, pero es un mundo dependiente de mí, divorciado de mi yo, sólo unido a mí en ciertos instantes únicos. Es extraño desconocerlo tanto, como si yo fuera la sede de esa otredad innombrable que firma con mi nombre. Nada me es tan ajeno como ella. Buscarla, señalarla, hacerla vibrar con mi sangre, apoderarme de sus raíces, he aquí mi necesidad (PIZARNIK, 2012, p. 106).

E o que é isso de buscar, assinalar, fazer vibrar e se apoderar de uma alteridade inerente ao eu senão a demora, o desejo de enviar-se pela arte, a pulsão mesma de vida? Entendo que testemunhar essa luta, esse debater-se contra as paredes de uma jaula que se converte em pássaro e voa por meio de imagens concebidas em poemas e da escrita diarística é, ao mesmo tempo, performar e relatar a experiência dessas pequenas mortes como ensaios da experiência singular, definitiva e inenarrável que é o acontecimento da própria morte. Com isso, acedemos a essa aporia que desponta como a tese conceitual que a literatura pizarnikiana sustém: se por um lado o corpo vivo está morto; por outro, as pequenas mortes reiteradas nos poemas são a procrastinação do ato definitivo da morte. Viver é adiar a morte, é suspendê-la pelo gesto da escrita: “¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despenarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (PIZARNIK, 2012, p. 95).

Toda a torção que a poeta promove na linguagem para inventar imagens e fazer sua excrição faz falar esse corpo estrangeiro a qualquer lugar do mundo, ao tempo, a si mesmo. Sua condição é ser estrangeiro porque é o corpo que não cessa de mudar, não cessa de partir, de se deslocar no tempo e no espaço. Ele não coincide consigo mesmo em momento algum: quando fala de si, já não é mais aquele que está lá. Não significa que esse corpo só vai em linha reta, sequioso de morte. Ele tanto a deseja quanto não. É, sobretudo, ciente dessa condição de corpo e de sua espacialidade que não permite que se fixe nem como corpo, nem com um nome próprio, nem com poemas. É sobre isso que o consome e o angustia que anota na entrada de 28 de abril de 1958: “Pierdo los días, la vida, el sueño. Pero yo no tengo la culpa si deseo, a la vez, la muerte y la vida, al mismo tiempo, a la misma hora” (PIZARNIK, 2012, p. 121-122).

A necessidade de se dizer, de se explicar como corpo está no vaivém incessante entre a distância mais extrema e a familiaridade mais cercana. A entrada de 17 de novembro de 1958 traz a seguinte declaração: “Quiero estudiar. Quiero tener um futuro. Quiero aprender y demostrarme que soy joven, que puedo luchar por mí y por mi libertad” (PIZARNIK, 2012, p. 129). Contudo, na página seguinte, na entrada de 3 de dezembro, está enunciado: “Reconozco que no me interesa estudiar ni hacer nada. Estoy como siempre, encerrada. Estudiar o adquirir

conocimientos, ¿cómo se me estoy delirando? Esto es peligroso. Me siento vieja, fea, enferma” (PIZARNIK, 2012, p. 130).

Para encerrar isso que venho tentando expor sobre a escrita pizarnikiana como relato de si mesma e singularidade de um corpo, insisto na ideia de que a escrita como movimento é, a um só tempo, constituição do eu e do porvir, sendo o porvir esse quase conceito filosófico que, nas palavras do filósofo que o cunhou, trata-se da “experiência de uma promessa engajada que é sempre uma promessa sem fim” (DERRIDA apud DUQUE-ESTRADA, p. 36, 2014). Em outros termos, o porvir é o compromisso de ir-se às últimas consequências com a leitura como se fosse sempre a última vez, pois é da literatura esse caráter paradoxal e performático de conter em si seu início e seu fim. O que Derrida (2014, p. 60) parece dizer ao afirmar que a literatura se erige “como a ruína de um monumento que nunca existiu” é que o que ela traz em termos linguísticos e artísticos não pode ser situado como evento no curso da história; e isso, ao mesmo tempo em que a põe em jogo, mantém a singularidade da data. A experiência literária é, portanto, a experiência prometida, que tem lugar toda vez em que é acessada por uma leitura e, como evento que é, não se repete. Ou, repete-se sem ser a mesma e, por isso, o porvir é sempre outro.

A escrita do arremesso é a que convoca para a vida, a que lança o que precisa ser empurrado para fora do si mesmo em forma de linguagem e o que nunca vai poder ser colocado nesses termos, porque há sempre um resto que escapa a essa forma não pura, a esse dispositivo que é outro, do outro. Ex-crever é o lançar-se para fora de si em direção à terra a que nunca se chega, e não se chega porque não existe terra comum. O corpo é sempre estrangeiro a si mesmo e ao território, muito embora o afete e seja permeado por ele. Da não coincidência entre dentro e fora resulta uma angústia que só pode ser enunciada precariamente pela linguagem transtornada.

A terra mais distante é essa nomeação da ordem do porvir, que por sua vez está no âmbito do que a literatura legitima sem fixar nem homogeneizar por meio de uma forma particular, histórica e localizada, sem haver tido lugar, nem ocorrência, senão pela forma literária em que se manifesta a cada vez que é acessada. Nesse sentido, a literatura é esse artifício, essa “instituição sem instituição” (DERRIDA, 2014, p. 61) que promove cesuras no fluxo do tempo perfurando a cobertura da narrativa oficial da história. Pizarnik não só não exime sua escritura desses rasgos como faz dele matéria de seu poema: “Escribes poemas/ porque necesitas/ un lugar/ en donde sea lo que no es” (PIZARNIK, 2012a, p. 318). Um lugar para ser o que não se é, eis o impossível se inscrevendo no poema. O lugar mais distante a que

não se pode aceder jamais, a não ser pela invenção de uma sintaxe da língua que retorna literatura e, portanto, faz lugar. O lugar do não ter lugar. Puro espaçamento e promessa sem fim.

3 O DEVIR ÁRVORE LATINO-AMERICANA E MULHER

*El tiempo donde el hombre era un árbol sin órganos ni
función,
Pero de voluntad
Y árbol de voluntad que avanza
Volverá.
Há sido y volverá.
Pues la gran mentira há sido hacer del hombre un
organismo
Ingestión, asimilación
Incubación, excreción
[...]
Pues era eso este árbol humano que avanza,
Una voluntad que decide de sí a cada instante,
Sin funciones ocultas, subyacentes, regidas por el
inconsciente.*

Antonin Artaud (Trad. Alejandra Pizarnik)¹⁷

A produção referente ao que consigno nesse segundo período da escrita da autora coincide com uma primeira virada estética da obra de Pizarnik que corresponde ao amadurecimento de sua escrita e põe seu trabalho em evidência. Considero que este seja o capítulo medular da tese, não porque tenha mais relevância que os demais, mas porque o vejo fazendo a ponte entre a estrutura da poética pizarnikiana, digamos, pré-europeia com o que produziu no continente Europeu e até mesmo com o que ainda chegaria a escrever após seu regresso à Argentina. Experiências e encontros se sucederam nesse período em que viveu sozinha em Paris tentando se adequar a uma vida considerada útil e produtiva nos moldes de uma civilização capitalista.

No capítulo anterior, escrevi sobre a produção de Pizarnik anterior a essa viagem que considero um divisor de águas para sua literatura. Neste capítulo, insisto na escuta como método de leitura e passo a tomar como referência o título do livro *Árbol de Diana* (1962) para analisar a poética do período em que escreveu na Europa, entre 1960 e 1964. Destaco, a

¹⁷ A leitura das Notas de Flávio de Carvalho me fez intuir a noção de mulher-árvore, que desenvolvo neste capítulo da tese. Porém, foi apenas ao tomar conhecimento do poema “El tiempo donde el hombre era un árbol”, de Antonin Artaud (1971, p. 59), e saber que houve contato entre o poeta e o artista Flávio de Carvalho, que me autorizei a intitular a tese a partir daquela noção que inferi dos textos de Pizarnik. Fico sempre impressionada com a forma como os textos resvalam uns nos outros e com como o movimento (da vida, do corpo, das palavras) explica a forma. O excerto que trago em epígrafe é um fragmento do poema de Artaud vertido para o espanhol pela própria Alejandra Pizarnik.

esse respeito, que o título *Los trabajos y las noches*, publicado em 1965 na Argentina, também é contemplado nesta análise, tendo em vista tratar-se de uma publicação imediatamente posterior ao retorno da poeta à Argentina e presumindo-se que os poemas foram escritos principalmente durante sua estada em Paris. Reitero que à leitura dos poemas soma-se a dos diários desse mesmo período.

Dessas obras, extraio a imagem da minha escuta da poética pizarnikiana que apresento, neste capítulo, mediada pela noção da mulher-árvore. Importante ressaltar que mulher-árvore não é um nome cunhado por Pizarnik, não é um dos nomes pelo qual se chama. Mulher-árvore é como tentei reunir e nomear os ecos da minha escuta dos *aullidos* pizarnikianos, é como evoco a linguagem para dizer desse encontro com sua escrita, essa fricção com a pele de seus textos. Adianto que o termo me foi suscitado pelo título do livro de Pizarnik *Árbol de Diana* (1962) e pela leitura das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” do artista Flávio de Carvalho (2012), publicadas entre 1957 e 1958 no Diário de S. Paulo. Embora não haja notícia de que Pizarnik tenha conhecido o artista e seu pensamento inovador, é sobretudo com sua proposta de inventar uma origem outra para o humano que estabeleço ponte para acessar a escrita da poeta desse período.

3.1 A deusa linguagem

O prefácio da obra *Arbol de Diana* (1962), redigido pelo poeta, crítico e amigo de Pizarnik, Otávio Paz, tem a forma de um verbete em que o crítico opera o jogo da dispersão de sentidos utilizando-se de indicações entre parênteses sugerindo as diferentes perspectivas e acepções que o título da obra de Pizarnik pode ensejar. No jogo de Paz os sentidos se ramificam, mas creio ser possível trabalhar com duas bases: a mitológica e a alquímica.

Tratemos primeiramente da segunda, que remete aos experimentos como a palingênese vegetal e as árvores de metal, estudados no mesmo período por teóricos e práticos da alquimia. O primeiro fenômeno consistiria na regeneração ou ressurgimento de plantas incineradas a partir de suas próprias cinzas. O segundo experimento químico resultaria na produção de estruturas vegetativas, as árvores metálicas, a partir da dissolução de um metal em ácido em meio aquoso. A *Árvore de Diana* seria uma dessas árvores resultante do amálgama entre a prata e o mercúrio. A mistura faria surgir do bulbo do amálgama uma derivação de filamentos que cresceriam e se tornaria galhos de uma árvore prateada.

O que interessa para efeito desta leitura é menos a imagem da copa brilhante de vegetação artificial que o processo químico a que os elementos (ou seres, no caso do primeiro experimento) são submetidos para tornarem-se outros. Não deixa de haver um aniquilamento da matéria que se transforma e se dissemina na ramificação dos galhos. Algo análogo, diria, ao que Pizarnik promove com a língua para realizar os poemas, sobretudo aqueles reunidos sob o título desse livro *Arbol de Diana* (1962). A depuração da linguagem é a marca dos textos extremamente concisos que, sem títulos, recebem apenas uma indicação numérica ao início, como uma indicação sequencial das etapas de um procedimento, ao modo como descreveram em seus Discursos os alquimistas. Pizarnik enumera as transmutações do nome e talvez essa leitura ajude a compreender o gesto performado no primeiro poema do livro em que o eu se dispõe a passar pelo experimento que consubstancia a carne em signo de quem quer escrever como uma alquimista e ver coincidir o corpo material com o simbólico:

1.

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace. (PIZARNIK, 2012a, p. 103)

O poema nove, trabalha com imagens que podem remeter ao processo químico. Este texto põe em cena o amálgama, o instante da transmutação em que os ossos já brilham, mas não deixaram ainda de ser ossos para tornarem-se galhos e o corpo simbólico das palavras, embora sejam gemas preciosas, estão presas a uma garganta, à parte viva da carne petrificada do pássado:

9.

Estes huesos brillando en la noche,
estas palabras como piedras preciosas
en la garganta viva de un pájaro petrificado,
este verde muy amado,
este lila caliente,
este corazón sólo misterioso. (PIZARNIK, 2012a, p. 111)

Por outro lado, há ainda a acepção mitológica dessa nomeação da obra de Pizarnik, *Árbol de Diana* (1962). Se a relação com a química no diz acerca da arborescência que dispersa o corpo nos sentidos, a mitologia parece dar a entender algo sobre o genitivo desse título (de Diana). Afinal, a árvore do título de Alejandra Pizarnik pertence a Diana, deusa romana que, por sua vez, corresponde a Ártemis, deusa grega da caça e da floresta. Suponho, todavia, que essa relação de correspondência não exprime exatamente o que se estabelece entre esses dois nomes próprios conferidos a uma mesma entidade.

Há uma correspondência quanto às características que Diana preserva de Ártemis ao ser traduzida do grego para o latim. No entanto, Antoine Berman (2007, p. 30-31) assevera que a cultura romana é uma cultura da tradução etnocêntrica na medida em que os romanos procederam à “anexação dos textos, das formas e dos termos gregos” apropriando-se da língua traduzida e avocando à tradução o “direito de vencedor”. Ao remontar as raízes antigas dessa acepção etnocêntrica de tradução, que se faz pelo saque do conhecimento alheio e pelo apagamento de suas marcas, Berman (2007, p. 33) adverte que o gesto de anexação de uma língua pressupõe a submissão do texto – ou o que quer que seja traduzido – à “língua de chegada”, aquela que triunfa sobre a língua do vencido e é, por isso, considerada mais racional e melhor.

Comento o procedimento romano em relação à língua e à cultura gregas por entender que, para proceder à leitura do título de Pizarnik, é preciso falar de Ártemis para chegar a Diana, já que Ártemis antecede Diana e antecede até mesmo os gregos. Quem o afirma é o historiador Jean-Pierre Vernant (1991), cujo estudo sobre divindades gregas mascaradas (Dionísio, Gorgó e Ártemis) destaca que a máscara se relaciona à alteridade e diz respeito às experiências dos gregos acerca do Outro. Quanto à Ártemis, a deusa caçadora e corredora dos bosques, o historiador comenta sobre os indícios de que, mesmo entre os gregos, pairava a suspeita de que a deusa não pertencia à Grécia. Era, então, aceita como uma deusa que veio de fora.

De acordo com Vernant, o ídolo de Ártemis teria sido trazido da Cítia, por Orestes, onde era adorada pelos tauros. Os tauros, todavia, eram um povo que não conhecia as leis da hospitalidade. Capturavam guerreiros, sobretudo os gregos, e os degolavam no altar dessa deusa, alimentando sua sede sanguinária. A adoção pelos gregos dessa deusa bárbara, com a modificação de suas características e funções é, segundo o historiador, a reserva de um lugar entre os gregos para o que não é grego, para o *oxéno*. E são nesses moldes que, na condição de estrangeira e distante dos demais deuses, Ártemis garante seu espaço no Panteão como deusa da alteridade.

Vernant (1991, p. 18) descreve ainda que a atuação de Ártemis como divindade grega está relacionada precisamente com a experiência da margem e a preservação das fronteiras “onde o Outro se manifesta no contato que regularmente se mantém com ele, convivendo o selvagem e o cultivado, em oposição, é verdade, mas também em interpenetração”. Essa deusa grega é um elemento essencial da educação dos jovens, tanto homens quanto mulheres. Para os homens, é quem os inicia na caça de animais selvagens. Para as mulheres, é quem

cuida dos rebentos, quem os nutre e faz crescer e amadurecer. Para ambos, é o modelo de civilidade que plasma e prepara os jovens para a vida adulta em conformidade com as regras sociais. Essa inversão de sua função em relação à deusa táurica possibilita sua integração à cultura grega sem que deixe de ser considerada estrangeira e sem que se apaguem completamente suas características.

O pesquisador acrescenta que, durante o crescimento dos jovens, Ártemis encarna o contato com o outro, o incerto, o equívoco, “a experiência dos limites não determinados entre meninos e meninas, jovens e adultos, animais e homens” (VERNANT, 1991, p. 21-22). O que quero evidenciar, ao cabo, é que a Ártemis adotada pelos gregos não é a Ártemis táura, bárbara e bélica devoradora de guerreiros, mas também não é Diana, deusa traduzida pelos romanos, que tem seu nome negado e sua história rasurada no ato da tradução¹⁸. Diana, apesar da mudança de nome, é a deusa estrangeira que porta as marcas da alteridade e proporciona a experiência da fronteira, isto é, do outro no mesmo. Suponho que é precisamente essa marca da diferença estabelecida no limite da estrangeiridade que Pizarnik vai buscar nessa deusa traduzida. Nesse poema dedicado a Diana, que não faz parte de nenhum dos livros da poeta, Pizarnik explicita o conhecimento da personalidade da deusa ao performar a enunciação dos “seres” que esperam sequiosos pelos ensinamentos de Diana e assentem com o desconhecido, com a experiência da alteridade encarnada pela divindade:

A Diana

instruidnos acerca de la vida
suavemente
imploraban los pequeños seres
y tendían sus brazos
por amor de la outra orilla (PIZARNIK, 2012a, p. 395)

Retomo a aceção etnocêntrica de tradução romana para pensar sobre o título da obra de Pizarnik. Considerando que a deusa – para quem a poeta dedica o título de seu livro de poemas como quem encripta na letra um epitáfio negado pela tradução romana – é Diana, divindade que encarna uma condição duplamente estrangeira (dos Táuros para os Gregos e dos Gregos aos Romanos). Em termos linguísticos, lembro ser essa também a condição de

¹⁸ A história nos conta que, durante os séculos IV e III a.C., os romanos conviviam com os gregos instalados na região sul da Europa, onde hoje é a Itália. Diversos conflitos e trocas se sucederam entre esses povos, mas entre os séc. II e I a.C. os romanos conquistaram a Península Balcânica onde se desenvolveu a civilização grega. Durante o processo de conquista, romanos fizeram dos gregos escravos e os homens sábios da Grécia foram transformados em uma espécie de tutores dos filhos de famílias aristocráticas do Império. Essa prática teria contribuído para o processo de tradução e assimilação da cultura helênica pelos romanos em que, não apenas Ártemis, mas a maioria das divindades teriam sido rebatizadas com nomes latinos antes de serem absorvidas pela cultura romana.

Pizarnik em Paris, a condição de uma estrangeira que transita entre uma língua e outra tendo em seu seio familiar uma origem russo-judia, mas nascida em Buenos Aires e adotando a França como morada provisória. Logo, Pizarnik é estrangeira em relação ao espanhol (que é sua língua materna sem ser a língua de sua mãe) e estrangeira em relação ao francês.

O último verso desse poema dedicado a Diana, e que nem podemos decidir se a única referência é a deusa ou se há outra, termina com a palavra *orilla* que podemos traduzir por margem e pensar como o lugar que marca uma divisão, limite, fronteira. O que a figura dessa divindade que permeia várias culturas vem fazer na poesia de Pizarnik guarda relação com o modo como a personagem mitológica representa nessas civilizações em que é cultuada a relação dos povos com suas fronteiras. Se o poema menciona esse dado da educação dos jovens por Diana (“instruidnos acerca da vida”) também faz referência ao aspecto da dificuldade com os limites, sejam eles geográficos, sociais ou, como faz reverberar a poética pizarnikiana, limites interpostos pela língua.

Ainda sobre o título da obra de Pizarnik, há uma ressonância do mito em relação à árvore como referência metonímica da floresta, morada dessa deusa, borda entre uma e outra civilização. Mas, para além dessa ligação com a mitologia, a outra possível referência à planta metálica que resulta do processo alquímico faz dessa árvore o lugar de onde brota o inanimado, da mortificação, portanto. A planta metálica é o que nasce e, ao mesmo tempo, o muro, cripta que encerra uma perda. Nesse sentido, é um modo de conceber a linguagem: ao nomear, cria-se, faz-se existir um corpo da materialidade da língua, porém, é também uma forma de aprisioná-lo, de limitá-lo nesse mesmo gesto de constituí-lo. A árvore de Diana de Alejandra Pizarnik é um nome para esse impasse e se ela forja esse corpo é também demonstrando o indecível com a poesia.

Raul Antelo (1989, p. 253) comenta que “a Árvore de Diana não é um corpo que se possa ver: é um objeto (animado) que nos deixa ver além, um instrumento natural de visão”. O nome se torna o ato de separação do sujeito, presença da morte e abertura ao desconhecido. A esse respeito, destaco as entradas do diário de Pizarnik de 4 e 5 de janeiro do ano de 1961, primeiro ano de Pizarnik em Paris, que trazem o sofrimento de palavras negadas no “muro”:

4 de enero

[...]

Y he sufrido con las palabras de hierro, con las palabras de madera, con las palabras de una materia excepcionalmente dura e imposible. Con mis ojos lúbricos he pulsado las distancias para que mi boca y las palabras se unieran furiosamente.

5 de enero

Muro roído, casa donde no hay nada; hay y haber y nada y el muro. Esperar, voces y mi espera, ninguna voz tuya, ausente, ausente, un mar de muros enumerando mi memoria, te espero más desnuda que un muerto, que una palabra (PIZARNIK, 2012, p. 189).

Nos excertos, as palavras têm corpo, têm carne e é possível tatear sua materialidade (“con las palabras de hierro, con las palabras de madera”). Impenetráveis, ao mesmo tempo, estão e não estão vazias (“casa donde no hay nada; hay y haber y nada y el muro”). Têm corpo, mas é um corpo morto, ausente de vida e sem voz (“con las palabras de una materia excepcionalmente dura e imposible”). A dureza da madeira, a enumeração de memórias no muro, a espera e, por fim, a morte, reportam ao sepultamento que acontece na linguagem (“un mar de muros enumerando mi memoria, te espero más desnuda que un muerto, que una palabra”). É aí onde jaz a deusa antiga: no leito de palavras que lhe servem de berço, porque encetam para a origem de uma linguagem que começa pela tradução. Essa tradução é também a de um mito apropriado, cuja origem foi rasurada nos deslocamentos anteriores e cujo túmulo não tem referência, senão para a poeta que escreve com aquelas cinzas o seu mito individual. Diana é, em termos linguísticos, uma deusa que não nasceu. Seu nascimento é um salto para dentro de uma cultura, um consentimento sem escolha para outra língua até fazê-la própria e começar a cantar a tristeza dessa responsabilidade de portar um nome que não escolheu. É pela língua que vem do outro.

A anexação romana pela tradução não deixa de ser essa violência para com o outro (os gregos), mas é também a negação àqueles falantes da “língua de chegada” de uma explicação ontológica que passa a constitui-los. A esse respeito, chamo atenção para a entrada do diário de Pizarnik do dia primeiro de março de 1961 em que se pergunta: “¿Pero es que yo nací?” (PIZARNIK, 2012, p. 195). A pergunta parece preceder o que seria uma resposta de Bataille (2014, p. 335) ao afirmar que “o ser se joga” na noite estrelada e uma vez lançado “através desse campo de efêmeros possíveis, [cai] lá de cima, desamparado, como um inseto de costas”. A imagem kafkiana do ser relegado a esmo, à solidão inerente do desamparo, que é haver nascido sem nunca saber exatamente como nem por quê, está posta no poema “Un abandono”, de *Los trabajos y las noches*:

UN ABANDONO

Un abandono en suspenso.
Nadie es visible sobre la tierra.
Sólo la música de la sangre
asegura residencia
en un lugar tan abierto. (PIZARNIK, 2012a, p. 198)

E comparece também no excerto dessa entrada do diário:

Sí, sin duda nació; como cualquier otro ser humano nacido, he aquí que estoy enferma del corazón y me apresuro a garabatear estas notas sin sentido como a afirmando alguna continuidad del ser, la existencia de un pensamiento y un lenguaje alejandrinos. Lo demás transcurre en el miedo, allí donde yo habito, en un silencio suspendido entre telarañas y una muerte precoz. Ahora más que nunca la muerte existe, y el remordimiento horrible de no haber hecho, de no hacer – pues aún es tiempo – algo por comprenderlo. Obligación formulada por una voz lejana. (PIZARNIK, 2012, p. 195)

Chamo atenção para esse adjetivo “alejandrino”, que remete ao verso de doze sílabas poéticas utilizado na composição o *Roman d' Alexandre lê Grand*, poema escrito no século XII por Lambert Licors e por Alexandre de Bernay. Válido lembrar que esse tipo de versificação consiste na construção de um dos versos mais longos (fica atrás apenas de um tipo específico de alejandrino com catorze sílabas) usado, de modo geral, em poemas extremamente trabalhados em termos de regras gramaticais e fonéticas. Por essas características, os alexandrinos são considerados os versos mais difíceis de se escrever e mais tolhedores daquilo que em poesia atribui-se à inspiração. Se trago essas informações não é para explicar a escrita de nenhum verso alexandrino escrito por Pizarnik, aliás se há algo que está marcado desde o começo de seus escritos é a distância que sua poesia toma desse tipo de forma: “Escribo como puedo. Jamás sería capaz de escribir un soneto ni una apología al jardín de esa plaza. Jamás sabría componer un alejandrino ni calcular una rima. No lo lamento, pues D.M. tampoco “sabría” hacer ninguno de mis poemas” (PIZARNIK, 2012, p. 50). A linguagem alexandrina subverte, isso sim, o que o verso clássico alexandrino consigna e evidencia somente o aspecto dificultoso da escrita, que a poeta traz como atributo quando lança mão do adjetivo esvaziado, mas não completamente, de sua significação.

O uso de “alexandrino” para qualificar a linguagem opera como um enodamento das características dessa espécie de semblante que a poeta cria com a escrita, e que no excerto entra qualificando pensamento e linguagem e delimitando a singularidade desse “canto”. O nome “alexandrino” é também um modo de avocar a responsabilidade por essa escolha do nome (Alejandra) na medida em que, para adotá-lo, a poeta teve de se apropriar da condição de nascida (“y me apresuro a garabatear estas notas sin sentido como a afirmando alguna continuidad del ser, la existencia de un pensamiento”) e para alterar seu nome próprio (“y un lenguaje alejandrinos”) e escolhendo fazer dele a assinatura de uma obra. Se nascer não foi uma escolha e a vida é arcar com essa duração de um corpo, parece possível que haja, ao menos, a escolha por esse nome que é obrigada a portar.

Nascimento e morte estão reunidos nessa entrada de 1961. Ou melhor, a pergunta pela origem, que acontece justamente nesse momento de desterritorialização da poeta, e a certeza

em relação à proximidade da morte dialogam no texto explicitando como o princípio e o fim coabitam a poesia de forma intrínseca. A primeira frase da primeira entrada do diário desse mesmo ano é o anúncio da morte iniciada: “Dentro de muy poco me suicidaré” (PIZARNIK, 2012, p. 185). O processo aí instaurado é: morre-se. Logo, o diálogo entabulado no texto é a tentativa de assimilar esse processo que compreende a vida como uma duração entre os leitões do nascimento e da morte sem que haja precedência de um em relação ao outro, essa demora sem origem. Um lapso que não deixa também de ser uma espera, enquanto sofre os efeitos do tempo, e um deslocamento, posto que a duração impõe ainda uma constrição entre aquelas referidas margens em que os versos de Pizarnik não cansam de se esbarrar:

Salta con la camisa en llamas
de estrella a estrella.
de sombra en sombra.
Muere de muerte lejana
la que ama al viento. (PIZARNIK, 2012a, p. 109)

Este poema sintetiza essa perspectiva da morte a partir de um corpo que não pode ignorá-la pelo simples fato de que é um corpo e a mortalidade está inscrita nessa duração. A morte, como o desconhecido absoluto que é, habita o corpo vivo em movimento, é-lhe constitutiva e acompanha o salto. É nesse sentido que Nancy (2000, p. 9) nos diz que o corpo “é nudez, a única nudez que existe, que é a de ser mais estrangeira que todos os estranhos corpos estrangeiros”. Morrer de uma morte estrangeira, distante, é gastar-se no lapso da vida e a forma de dizer evidencia mesmo uma perspectiva, um modo de ver o corpo como algo precíval, uma ferida aberta. Um dos poemas de *Árbol de Diana* também se desdobra em três versos acerca do nascimento reiterado. Assim, se a morte é uma constante, o nascimento também precisa acontecer reiteradamente, uma vez que esse corpo vivo não desaparece com a palavra:

he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá (PIZARNIK, 2012a, p. 123)

Na própria reiteração desse nascer estão pressupostas também as mortes necessárias para que cada retorno tenha lugar. Contudo, o sofrimento é duplo e é em função de dois espaços inconciliáveis: o aqui e o lá. O que os dêiticos evidenciam é que o sofrimento existe entre esses dois espaços separados por um limite permeável de onde o eu enuncia. É uma dor que só se sente do limbo, na margem entre lá e aqui, onde se nasce e se morre incessantemente, sempre na iminência desses acontecimentos.

Por outro lado, esse ponto de vista em relação ao corpo enceta um desdobramento do eu que é um pouco diferente da cisão que mencionei no capítulo anterior. Se antes a imagem da floresta pontuava um corte e uma mistura entre dentro e fora, eu e mundo, agora, essa divisão está mais evidenciada na perspectiva do corpo mesmo, se não de dentro ao fora, de si a si:

É a partir do meu corpo que tenho o meu corpo como algo que me é estrangeiro, expropriado. O corpo é o estrangeiro que está “acolá” (o lugar de qualquer estrangeiro) porque ele está aqui. Aqui, no “lá” do aqui, o corpo abre, corta, aparta o acolá (NANCY, 2000, p. 19).

A percepção desse desdobramento diz do outro em si mesmo, isto é, diante de si, uma voz estrangeira, mas que é portada por esse eu e da qual não se pode desvencilhar. Decorre daí a terceira pessoa dos poemas de *Árbol de Diana* como intento de remeter-se pela escrita e, ao mesmo tempo, apartar o corpo, estranhá-lo:

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe (PIZARNIK, 2012a, p. 108)

O sentido de sua escrita é o de quem, não podendo remontar a própria origem, precisa forjá-la nessa conjuração com a estrangeira violenta que carrega em si. Com referência a essa cisão, Nancy (2000, p. 29) denomina ponto de concentração extrema “onde o si que se estende e se enuncia ofusca a extensão, o corpo que ele é. Ego enunciado retrai-se no instante em que ego se enuncia [...]”:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe. (PIZARNIK, 2012a, p. 116)

Nesse combate, tudo o que pode é escrever sobre o desejo dessa compreensão impossível da cisão que faz o ego contrariar a si mesmo tornando-se a “matéria-obstáculo” da contrariedade e o próprio lugar da enunciação:

Si pudiera tomar nota de mí misma todos los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo, no me escucho, me odio y si pudiera divorciarme de mí no lo dudaría y me iría.
El más grande misterio de mi vida es éste: ¿por qué no me suicido? (PIZARNIK, 2012, p. 196)

Resulta dessa divisão que aponto nesse livro um trabalho com a forma que Pizarnik começa a esboçar, mas somente em publicações posteriores incorporará como recurso de sua poética. Trata-se da alternância das pessoas discursivas em um mesmo texto, sem qualquer indicação de mudança. É o que observamos no poema em prosa que começa com “Días en que una palabra lejana se apodera de mí” e passa, na segunda linha, para o seguinte registro: “La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas [...]” (PIZARNIK, 2012a, p. 119).

Los trabajos y las noches (1965) é publicado logo após o retorno da poeta de Paris para Buenos Aires. Se decidi abordá-lo junto com *Árbol de Diana*, isso não se limita a uma questão cronológica, mas obriga-me o fato de a obra apresentar uma continuidade nesse exercício que venho demonstrando em Pizarnik de distensão das margens que separam dentro e fora, muro e rosto, eu e outro (podendo, inclusive, ser ela mesma) por meio do trabalho com a linguagem, a exemplo das alternâncias das pessoas do discurso em variados poemas – por vezes, até no mesmo poema. Também nesse livro a poeta faz uso de dêiticos para marcar as distâncias entre o aqui e o lá desses lugares enunciativos, que tantas vezes se valem de uma equivocação entre o fora e o dentro. É o que se passa em “Poema”: “Tú eliges el lugar de la herida/ en donde hablamos nuestro silencio” (PIZARNIK, 2012a, p. 155). Nesse caso, o equívoco acontece com o tu que marca a segunda pessoa discursiva e resta indecível entre um interlocutor externo ao eu que enuncia, um interlocutor externo e o poema, aqui compreendendo a dimensão da própria linguagem. O mesmo parece repetir-se em “Revelaciones”:

REVELACIONES

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones. (PIZARNIK, 2012a, p. 156)

No poema “En tu aniversario”, os dísticos “Recibe este amor que te pido./ Recibe lo que hay en mí que eres tú.” (PIZARNIK, 2012a, p. 157) refletem o emaranhamento completo a ponto de causar um colapso na coerência semântica das orações. O sentido é resgatado à medida que compreendemos a distorção para dizer desse desdobramento do eu que, no poema, vem a ser um tu, o corpo alheio da própria linguagem que a poeta trabalha e batalha para torná-la o mais sua possível e dizer-se. Trata-se de um corpo a corpo com a palavra que a habita, no intuito de apropriar-se dessa linguagem e fazer de si o corpo do poema – e então eis

o trabalho da noite: “Del combate con las palabras ocúltame/ y apaga el furor de mi cuerpo elemental.” (PIZARNIK, 2012a, p. 158).

Contudo, há dois outros poemas deste livro em que o deslocamento não passa pela segunda pessoa, mas migra da terceira para a primeira sem esbarrar na interlocução. É o caso de “Despedida”:

Mata su luz un fuego abandonado.
Sube su canto un pájaro enamorado.
Tantas criaturas ávidas en mi silencio
y esta pequeña lluvia que me acompaña. (PIZARNIK, 2012a, p. 170)

E de “Silencios”:

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo. (PIZARNIK, 2012a, p. 188)

A escolha me faz pensar no distanciamento que a poeta procurou criar ao abster-se, vez ou outra, da segunda pessoa. O tu, ao que parece, é mesmo o lugar do contato com a borda, o instante em que eu e linguagem se encostam. Sem o tu, falta algo e a falta desse tu, por outro lado, comunica uma ausência. O silêncio, portanto, pronuncia a presença da ausência. Saltar da terceira para a primeira estabelece um espaçamento que distancia o eu dessa morte do segundo poema, por exemplo. Ela já não está mais dentro, mas ao lado, embora sempre fazendo-se notar.

O exercício de equivocação dessas pessoas discursivas consiste, a meu ver, na tentativa de conversão do corpo físico no corpo da escrita, de fazer coincidir o corpo, percebido como estrangeiro, com o corpo do poema, com a linguagem exprimir a cisão, a forma de perceber-se como outra, desconjuntada. Esse intento se parece com o que Nancy nos diz sobre a ex-crita, sobre a ontologia do corpo como uma excreção do ser. O filósofo afirma a existência de destinatários para a escrita (eu, tu, nós, os corpos, em suma), e entende que “[e]screver aos corpos (que mais fará um escritor?): [...] será o ser que se envia (em que mais pensará o pensamento?)” (NANCY, 2000, p. 20). Complementa ainda acerca dessa ontologia que “[o] corpo não é nem substância, nem fenômeno, nem carne, nem significação” (NANCY, 2000, p. 20). A excrição é uma abertura, o que irrompe e interrompe criando espaçamento onde a linguagem tangencia o sentido. A excrição é o que ocorre no momento mesmo da escrita e produz um corpo quando da realização desse gesto, não é o enunciado da escrita, mas diria que a iniciativa da escrita, o movimento que implica em sair de si para remeter ao outro.

Toda essa alternância pronominal que venho apontando entre as pessoas gramaticais (eu-tu-ela) reflete o trabalho da poeta com a linguagem e advém da questão poética pizarnikiana que, na compreensão de Carolina Depetris, está relacionada de maneira dialógica à questão ontológica¹⁹, isto é, de distinção entre o que é da ordem do Mesmo e do Outro. Acompanho a pesquisadora no argumento de que o ponto extremo de conflito da obra pizarnikiana seja a dinâmima especular e o ultrapassamento da temática do duplo. Depetris considera que essa chave de leitura da perspectiva do duplo pode não manter a contradição, tão cara ao pensamento pizarnikiano sustentado em aporias, tendo em vista que as histórias de duplos, apoiadas no idealismo platônico, tendem a se resolver com a morte real ou metafórica do original.

Depetris escapa a essa abordagem expandindo o conflito da poética de Pizarnik para a tensão entre ser e fazer por meio do que vem a denominar como uma dinâmica reflexiva ou dialógica. Essa dinâmica consiste em trazer para o texto de Pizarnik o movimento de ida e volta, sustentando-se na transferência, e não pressupondo uma precedência do Mesmo em relação ao Outro.

A imagem especular é, portanto, “una escisión en la coincidencia de lo Mismo consigo” (DEPETRIS, 2004, p. 25) e o jogo pronominal dos poemas, a seu ver, propõe esse corte constitutivo. A alternância dos pronomes, como apontei nos poemas, marca a mudança de instâncias enunciativas dentro de um mesmo texto para mostrar que a dissociação acontece onde se esperava a identidade. E não é que não haja identidade: ela está lá, mas forjada nesse Outro que é a língua, ou na língua que vem do outro. Assim, Depetris escolhe o mito de Narciso para falar dessa dinâmica da reflexividade e demonstrar a transferência e a inversão dos lugares ocupados pelo eu e pelo outro, que não estabelece de maneira definitiva que este ou aquele seja o original:

Para algunos, Narciso representa el amor fatuo, y es cierto que en su autocontemplación y en su ensimesmamiento emula a los dioses porque se piensa a sí mismo como absoluto. Pero la historia tiene otro costado [...] es en verse y enamorarse donde Narciso se desarma en lo otro, hace de sí un ajeno, y encara así una búsqueda en constante deriva, un movimiento que sustrae a sí mismo, una huida incesante de sí mismo que es otro, hacia el sin sí. (DEPETRIS, 2004, p. 11)

¹⁹ Carolina Depetris (2004, p. 24) estabelece o emprego da palavra “ontologia” no âmbito do horizonte da ontologia existencial de Heidegger, quer dizer, “[...] el estudio de ser en su condición óntico-ontológica como el ser-en-el-mundo de los entes, y más concretamente, el ser-en-el-mundo de ser ahí, del hombre. La descripción del ser de ser-ahí es ontológica, en tanto que la descripción del ser-en-el-mundo, del ser del ente que existe, es óntica.”

De minha parte, recolho na poética pizarnikiana aquele outro mito que me sugere a imagem de Diana – deusa estrangeira e traduzida muitas vezes, ex-crita nesses movimentos da tradução e, portanto, originalmente suplementar –, propondo pensar essa divisão estabelecida pela poética pizarnikiana de maneira menos dialógica que a estabelecida por Depetris. Com menos dialógica, não sugiro retomar a temática do duplo e reestabelecer uma precedência entre as instâncias eu – outro. Ao contrário, quero radicalizar um pouco essa perspectiva da ausência de origem desvanecendo essa figura de Narciso – o homem diante da própria imagem – e substituindo-a pela de Diana, nome de onde ecoam outros nomes, imagem sem origem e com vários referentes. Com menos dialógica, quero dizer descentrada, espiralada e abismal, no sentido de me aproximar da sutileza das imagens de Pizarnik e do desvanecimento das fronteiras entre as margens do eu e do outro. Quero dizer que, da forma como ressoam as alternâncias das pessoas gramaticais nos textos de Pizarnik, essas instâncias, tão bem delimitadas no discurso filosófico e crítico, precisam ganhar contornos menos estanques. Para isso, talvez, seja necessário abrir espaço para a teoria literária que ressoa dessa poética desenvolvendo a noção de mulher-árvore.

Suspeito que, ao estabelecer a dinâmica dialógica, Depetris não tome o espelho como espaço medial. Segundo a pesquisadora, o dispositivo é uma forma de amor, um espaço de encontro, ou um espaço de contradição lógica. A questão, para mim, está na reflexividade, mas está também na natureza medial do corpo como esse lugar onde se cede e “nenhuma figura de ‘sentido’ jamais poderá abordar. O corpo de linguagem pizarnikiana se dissemina, não fixa um sentido. É por isso que um sentido faz sentido no lugar em que, para o sentido, existe um limite” (NANCY, 2000, p. 14). E esse limite, creio, é dado pela própria linguagem que nos constitui como sujeitos na medida em que ela é esse dispositivo cultural e coletivo, o outro introjetado em nós e a nos constituir. Apropriar-se da linguagem para escrever é produzir disseminação, não fixação. É por isso que o corpo, observa Nancy (2000, p. 14), está mais para “um *jacto* e não um *subjectum*”, pois entendo que esse *jacto* como um jorro, uma excreção e mesmo uma noção de perda com o que se expele, ao passo que o *subjectum* estaria do lado da fixidez do sentido, do que não cede.

Na apresentação à edição de *Os trabalhos e as noites* (2018) traduzida e publicada no Brasil, Ana Martins Marques (2018, p. 7) nos convoca a olhar para o título da obra e lembrar que “o poeta é trabalhador da noite; seu labor é noturno, prefere o silêncio e a sombra”. Impossível saber até que ponto a generalização de fato se aplica, mas o fato é que a lembrança procede no caso de Alejandra Pizarnik, pois não faltam relatos de suas noites insones

dedicadas ao trabalho da escrita. Essa direção dada pelo título ajuda a começar a leitura desse livro assinalando algumas diferenças em relação ao anterior, *Árbol de Diana* (1962), cujos poemas não tinham títulos e seguiam uma sequência numerada. *Los trabajos y las noches* (1965), por sua vez, está dividido em três partes e os poemas todos têm títulos. Ainda se tratam de poemas curtos que mantêm a característica da síntese e da restrição ao cardápio vocabular de Alejandra Pizarnik. No entanto, há agora um tu que insiste, ou a quem o eu insiste em se remeter.

Marques supõe destinatários para a interlocução que se instala nos poemas com essa segunda pessoa:

Um “tu” que parece oscilar entre alguém a quem o poema se endereçaria (frequentemente num modo amoroso, muito acentuado neste livro), o próprio enunciador, o leitor (que pela força do dêitico vem ocupar o lugar daquele a quem o poema se destina) e o próprio poema (MARQUES, 2018, p. 11-12).

Considerando todas essas possibilidades aventadas pela crítica e sem querer ocluir as aberturas dos poemas, entendo que duas delas juntas corroboram a análise da divisão na enunciação dos poemas que venho construindo. Esse “tu” que é o próprio poema e, ao mesmo tempo, o corpo distendido e desdobrado da poeta que se vê refletida no espelho da linguagem, pretendendo fazer do poema o seu corpo:

QUIEN ALUMBRA

Cuando me miras
 mis ojos son llaves,
 el muro tiene secretos,
 mi temor palabras, poemas.
 Sólo tú haces de mi memoria
 una viajera fascinada,
 un fuego incesante. (PIZARNIK, 2012a, p. 160)

Do primeiro ao terceiro versos do poema temos uma imagem do espelho que reflete o eu e devolve um tu a quem se dirige. A imagem é oferecida e a visão a apreende (“mis ojos son llaves”), porém não se pode apontar o sujeito, não se pode dizer se está do lado de quem enuncia ou de quem é alvo das palavras. Há um muro de segredos que é o próprio texto, as palavras dos poemas fazendo essa borda que une, separa e abisma a referencia. Então o poema finaliza com a imagem da viajante vidrada (“una viajera fascinada”) nessa conexão com a própria ausência (“sólo tu haces de mi memoria”) que se gasta nesse fascínio, que se queima nessa errância em busca de um encontro que sabe não ser possível, mas que também não cessa de acontecer, de escrever-se (“um fuego incesante”).

Outro poema desse livro que traz essa visão da reflexividade ao espelho é “Invocaciones”. O texto se estrutura no modo imperativo recobrando aquele caráter instrucional dos poemas do primeiro livro:

INVOCACIONES

Insiste en tu abrazo,
redobla tua furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa
entre yo y la que me creo. (PIZARNIK, 2012a, p. 196)

Assim, se a temática trazida pelo livro, *Los trabajos y las noches* (1965), é a do ofício da escrita, ela se forja na própria interlocução, que é de si a si, como acabo de mostrar no poema. Não diria tratar-se de uma fusão; está mais para uma transa, uma dança, um mergulho no corpo do poema:

AMANTES

una flor
no lejos de la noche
mi cuerpo mudo
se abre
a la delicada urgencia del rocío (PIZARNIK, 2012a, p. 159)

É pela ideia de reciprocidade, abordada de maneira mais aprofundada no terceiro capítulo, que vislumbro essa perspectiva do corpo. Por ora, relembro com Coccia (2010) que entre a imagem projetada e a imagem recolhida ao espelho há uma imagem que não coincide com o referente, nem com a percepção dessa imagem projetada. O espaço do poema é o espaço medial. O que me interessa aqui é a experiência de se ver refletida ao espelho, de se perceber como outra ao se projetar no espaço da escrita. E se a escrita é esse espaço medial onde Pizarnik deposita imagens, nós leitores também as recolhemos. Decorre disso a legitimidade para dizer que o que vejo e escuto nos textos pizarnikianos é a figura uivante e retorcida da mulher-árvore, cujo corpo não se separa de sua cripta vertiginosa de palavras.

A mulher-árvore, como corpo que se ex-creve, é ativada pelo nome da divindade mitologia ocidental e nisso também se aproxima a Georges Bataille, autor ao qual Pizarnik se dedicava a estudar. Bataille se valeu do nome Dianus como pseudônimo para primeira publicação de seu livro *O culpado*, em 1940. Na nota da primeira edição da obra em 1944, Bataille apresenta seu texto dizendo sobre a “impressão que tinha de viver [...] num mundo em que eu estava na situação de um estrangeiro” (BATAILLE, 2017, p. 21).

Diana, como apresentei, é a deusa estrangeira da floresta. Embora ela não possa dizer com muita segurança sua origem, o aspecto mais pulsante de sua identidade é precisamente a estrangeiridade, o deslocamento e a certeza de não pertencer. Vem de Diana, com todas as rasuras que a constituem a cada tradução, a mulher-árvore que vejo emergir da escritura de Pizarnik. Está na floresta, mas não a mimetiza. É sempre a estranha em uma terra alheia. O que significa que não repete fórmulas, nem formas. Se se vale delas é como ponto de partida para forjar a originalidade de seu dizer.

Derrida afirma que *literatura* é também é uma palavra latina. Pronunciar essa palavra e ser compreendido pelo outro, a despeito da diversidade do idioma materno, implica “na hospitalidade constringedora ou no acolhimento violento de uma latinidade” (DERRIDA, 2004, p. 14). Isso está posto pelo filósofo no sentido de que tudo o que não se deixe ser traduzido ou acolhido, o que precede ou excede a história da latinidade, não é admitido como literatura. Derrida, seguindo Berman, aperta o dedo na ferida do etnocentrismo literário e cultural questionando se, para além da latinidade dessa instituição moderna de literatura – que extrapola a cristandade como Igreja Romana, o direito romano e o conceito romano de Estado –, haveria algum sentido literal da palavra em questão, isto é, uma institucionalização e um direito a ela fora da cultura latino-romano-cristã. Ou ainda, em sentido mais geral, se haveria uma literatura instituída e um direito a ela não europeus.

Na entrada do caderno de 13 de abril de 1963, Pizarnik (2012, p. 331) escreve: “sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, em mi caso, es traducir”. Ao ler essa última frase de Pizarnik que afirma que sua escrita é uma escrita da tradução, não obstante tomá-la como um testemunho, cotejo sua arte com essa noção de literatura etnocêntrica e norteio minha pesquisa sobre sua escritura a partir dessa afirmação por parte da autora. Logo, se sua poesia é tradução, entendo que traduz a experiência da “lejanía” com a língua que criou a partir do espanhol (sua língua materna e latina) e do ídiche (língua de sua mãe, de seus pais, na verdade, à margem da latinidade ocidental e sagrada²⁰).

²⁰ Embora escreva em espanhol, é dessa outra língua de Pizarnik que provém o segredo. Em “Os Olhos da Língua”, Derrida (2010, p. 55) comenta como é que, na acepção judaica de Scholem, o hebreu é por natureza uma língua sagrada porque ofertada por Deus, logo, pronunciá-la é falar o nome de Deus, evocá-lo. Empregar essa língua com propósitos não religiosos implicaria em sua profanação e conseqüentemente em arcar com o rebote da vingança desse Deus traído pelo malfeito à língua que é, a rigor, a voz do próprio Deus. A língua hebraica portaria, assim, a ameaça apocalíptica, que o processo de secularização faria recair sobre as gerações futuras da comunidade judaica, e implicaria na danação do abandono, no vazio da significação que é o caráter abismal da língua. Para Derrida, todavia, a responsabilização acontece no momento de maior perigo, sem regra e sem garantia à beira do abismo. A responsabilidade é a de ser uma geração de transição (entre a língua sagrada e

Se podemos reunir alguns pontos de implicação da poética pizarnikiana, diria que parte do argumento de ter de ser constituída e, por isso, ter de se valer de uma língua opaca, isto é, que não a faz coincidir com as instâncias de si, e esse argumento reverbera em outras instâncias da sua existência: não se contentar com o nome recebido, não se sentir “em casa” em relação à família, não admitir uma única pátria, não encontrar ao espelho um rosto e um corpo adequados para o mundo que ela julga inadequado e que a julga inadequada por sua vez. Diante disso, resta para Alejandra Pizarnik, fazer de sua língua literária o próprio albergue do longínquo. É preciso admitir que no ato de abrigar não cabe o simples rechaço das outras línguas que lhe restam, mas o esforço de conduzir a letra ao limite, pulverizando-a, torcendo e disseminando os sentidos pelas combinações inusitadas, fazendo com que despenque sobre si mesma criando abismos, renomeando-se incansavelmente: “la silenciosa en el desierto”, “la viajera con el vaso vacío”, “la pequeña olvidada”, “la que ama al viento”, “niña de seda”, “la hermosa autómata”, “espejo incendiado”, “la pequeña muerta”.

Em sua tradução, o sentido estrangeiro não é aclimatado, a exemplo do que os romanos fizeram com Ártemis; não brota como um “fruto” de nenhuma de suas línguas, mas é desconjuntado e ex-tranho, tanto em sua escrita quanto em sua fala idiossincrática, tartamuda e inclassificável. É assim que Pizarnik faz com seu corpo o corpo do poema, com sua estrangeiridade – que não é em relação a este ou àquele país, tradição, cultura, valores, modos de ser, ou língua – mas a uma estrangeiridade genuína quanto ao projeto humano de habitar o mundo.

Alejandra Pizarnik materializa com seu corpo e sua literatura o inominável distanciamento da outridão, da irredutível alteridade. O outro está dentro e fora, diante do seu eu (“entre yo y el espejo,/ [...] entre yo y la que me creo”). Sua poesia é essa aporia. Sua vida é essa aporia. A indecidibilidade é a marca dessa vida que não pode senão erigir o túmulo para a deusa renomeada. Assim que oferecer a Diana uma árvore frondosa de frutos brilhantes e imperscrutáveis que vem a ser a poesia de Pizarnik é traduzí-la novamente, só que pela letra, sem apropriação, sem querer borrar sua história diversa, quero dizer, abrigando seu longínquo e devolvendo a ela a infinitude de uma origem na disseminação de suas cinzas pelas dobras dessa outra tradução (“mi cuerpo mudo/ se abre/ a la delicada urgencia del rocío”).

a secular), situada no entrelugar, no lugar do indecível, do maior risco. Aquela geração que deve responder à chamada do nome assumindo a singularidade histórica que é a própria geração.

3.2 O testemunho da tradução

Os aspectos mulher e árvore aparecem nos termos do que pode essa figura duplamente estrangeira, que sulca o caminho nos veios da linguagem e ceva o lugar de onde proferir o testemunho do que é viver entre margens. O testemunho será único, dada a singularidade de sua experiência, e exemplar, dada a natureza protética e iterável da linguagem da qual incontornavelmente se vale e se submete de alguma forma.

Esse testemunho não é o relato da experiência da morte propriamente, pois – embora Pizarnik (2012, p. 85) por vezes descreva que se sente morta (“[...] mi dolor de no poder participar de esse ámbito místico porque yo ya estoy muerta”) – não experimentou a morte como acontecimento. Trata-se, isso sim, do que a autora chama de sua doença da *lejanía*. Pizarnik não apenas constata essa enfermidade como, em alguns momentos, a reivindica como parte constitutiva de sua subjetividade. Para melhor explicitar o que vem a ser essa *lejanía*, apresento alguns fragmentos dos diários em que a autora menciona o termo. É importante lembrar que Pizarnik já trouxera a percepção de estar enlouquecendo, mas nessa entrada de 24 de setembro de 1962 utiliza o termo *lejanía* para descrever o sintoma: “Componer una historia, fabular una conversación: motivos de náuseas para quien como yo siente la vida de una única manera trágica. Ésta es mi enfermedad. Enfermedad de lejanía, de separación” (PIZARNIK, 2012, p. 273).

É nessa nomeação da loucura como *lejanía* que o nome ALEJANdra se faz ecoar, aí onde o chamado de seu nome é ouvido e atendido, colocando sua singularidade rumo ao desconhecido que é tão certo. O testemunho é, pois, o de ser Alejandra, aquela que é distanciando-se, aquela que é na disjuntura de si a si, e vai enunciando, em sua própria língua, essa disjunção. Todo o esforço de nomeação desse desconhecido é o uivo da mulher-árvore que se desloca pelas sombras que habitam dentro e fora dela mesma. É aí que se instala, ou melhor, é aí onde se esquiva da fixação:

SENTIDO DE SU AUSENCIA

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave
a mi nombre
allá lejos
en la lluvia
en mi memoria
por su rostro
que ardiendo en mi poema

dispersa hermosamente
 un perfume
 a amado rostro desaparecido (PIZARNIK, 2012a, p. 172)

A sombra é ausência, mas está atada ao nome, conecta-se a ele e faz dessa ausência uma presença na escrita. O poema enuncia mais uma vez a divisão, e é também o espaço que reúne, que conecta o rosto desaparecido de um si mesmo transformado em um terceiro (ela), pura sombra, lembrança dispersa, mas que a linguagem fiska suavemente, tateia e traz para a superfície da letra. É desse movimento, muito similar a uma tentativa de dar visibilidade ao que não tem materialidade, que se faz o relato dessa escrita.

Entra aqui, portanto, a questão central sobre a linguagem, que é também a questão do lugar que venho apontando. Ler a escritura de Pizarnik como uma poética do testemunho é admitir a partilha do segredo não revelado que confere o caráter performativo de sua literatura. Isso implica, antes de tudo, fazer corpo ao incorpóreo, borrando as fronteiras entre a experiência de ter um corpo e a escrita, tendo em vista a impossibilidade radical de se atestar a veracidade desse relato e a necessidade de admitir o assombro da “ficcionalidade”, da indecidibilidade que ronda todo testemunho:

[...] o testemunhal é um direito irredutível ao ficcional, [pois] não há testemunho que não implique estruturalmente a si próprio a possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio – quer dizer também da literatura [...] se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a *possibilidade*, pelo menos, da literatura. É neste limite indecidível que vamos tentar morar. Este limite é uma oportunidade e uma ameaça, ao mesmo tempo reserva do testemunho e da ficção literária, do direito e do não-direito, da verdade e da não-verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio. (DERRIDA, 2004, p. 24-25)

Estabelecido isso, não vejo outra alternativa senão aceitar o testemunho de Pizarnik, conforme ela a mesma apresenta, como um “ato de fé” e confiar unicamente na singularidade desse relato que vem da certeza de que ninguém mais viu ou experienciou o que esse eu atesta. O que se traz em segredo no relato ninguém mais poderia testemunhar em seu lugar:

[...] En verdad, decir yo es un acto de fe. Nada más desolador que un poema que señala las cosas en lo que tienen de mudas e inertes. La poesía, entonces, se convierte en un juego, en una búsqueda de palabras bellas que no signifiquen (y aquí pienso en Góngora). Cuando el poeta no se enuncia ni se erige para celebrar o maldecir aparece el silencio de la desesperación pura, de la espera sin desenlace. Y sin embargo, es también canto, es voz, es decir en vez de no. Es aún una prueba de fe, la última, la que precede a la página en blanco (PIZARNIK, 2012, p. 308).

Essa forma poética e protética de relatar, de oferecer o testemunho tem a característica de uma terceira língua: “para transcender el lenguaje debo antes hacerlo mío” (PIZARNIK,

2012, p. 101). A língua, onde se produz o idiomático pizarnikiano, extrai das duas línguas que a constituem, o espanhol e o ídiche, para dizer: “te escribo en un idioma que no conoces” (PIZARNIK, 2012, p. 257). Os idiomas a atravessam e concorrem para a experiência abismal nesse tempo desconjuntado em que Pizarnik escreve e sobrevive. Uma terceira língua para a qual a poeta traduz seu testemunho é a sua sintaxe poética própria, seu espanhol fragmentado e repleto de imagens que criam o abismo ao mesmo tempo em que se abismam nessa torção do idioma que não é o seu, que não é a língua de sua mãe, mas é revirado pela língua da mãe, o ídiche. A língua materna que, como descreveu Kafka e comentarei adiante no terceiro capítulo, é cavernosa, misteriosa e difícil de começar, ou de recomeçar.

Essa língua da mãe de Alejandra não coincide com a língua materna da autora, o espanhol. A língua de seus pais é a língua que porta não apenas o segredo, mas, com ele, a promessa de mantê-lo e a possibilidade de perjurar-la. Essa disjunção é uma ferida aberta em Pizarnik e podemos vê-la na pele de sua escritura, da camada mais superficial ao tutano dos ossos brilham (árvore metálica) e doem quando acorda e se dá conta da inadequação de estar no mundo. Quando ela afirma em seu diário que não sabe o espanhol, que não maneja bem os verbos, que é incapaz de escrever um romance, porque é impossível se apoderar da linguagem: “[...] Se tu yo tuviera el lenguaje en mi poder escribiría día y noche, pues es lo que más deseo. Pero ya es obsesiva mi desconfianza en el manejo del idioma. Y la novela se convierte en utopía” (PIZARNIK, 2012, p. 122); quando dorme pensando em se matar e acorda cantando uma canção judia de sua infância: “Anoche pensé qué medios usaré para suicidarme. Hoy, al despertar, retornó a mí una canción judía que me apasionaba a los ocho o nueve años. La tarareaba y cantaba sin considerar su texto” (PIZARNIK, 2012, p.178); quando pensa em escrever em francês como alternativa ao seu desgosto frente ao texto que leu em espanhol: “Pero mi sufrimiento era real y casi decido ‘olvidarme’ del español y comenzar a escribir em francés” (PIZARNIK, 2012, p. 280); quando inventa uma forma de expressão que lhe é própria dentro dessa língua (o espanhol) em que seu corpo não (se) reconhece: “mi lengua de sangre y sal” (PIZARNIK, 2012, p.254).

É preciso lembrar ainda que, embora pressuponha um público leitor e enderece seu testemunho a um remetente indeterminado, a escritora testemunha, antes, diante de si mesma, perante o outro que ela é, que está nela e é tão estrangeiro quanto a deusa táura adotada pelos gregos. Toda a longa entrada do dia 10 de agosto de 1962 soa como um diálogo que alterna internamente entre as instâncias do eu e do tu em um único discurso. Há uma oscilação entre a

primeira e a segunda pessoas, que se embaraçam no embate corporal da materialidade do texto:

Ya no sé si amo u odio. En verdad ni uno ni otro. Amar. Odiar. Nombres que aprendí no sé en qué lejana y falsa experiencia infantil. Si llegas a descubrir que no “haces” ni uno ni otro te delusionarás de ti porque tu vida, desprovista de dos prejuicios tan importantes, te parecerá más pobre aún, más pequeña y poco interesante. [...]

Calma, no obstante. Dulce amor mío, frenético olvidado, donde estás. Amor mío, mi delírio, mi altar. Muero por ti. Te amo. Aun con estas palabras horribles que se me dicen y mi cara de loca, te busco, te amo, te llamo. Memoria viuda, luto en mi recuerdo. Castigo maravilloso en mitad de la noche desnuda. No te llamo, no te pido. Me doy, te soy. (PIZARNIK, 2012, p. 256-257)

Diante de sua impotência que resulta da percepção da inadequação ao mundo que se impõe a ela, Pizarnik testemunha a experiência do rechaço à vida da forma como ela se institui, a experiência de abandonar a vida e caminhar em direção à única alternativa que é o impraticável que se lhe afigura existir.

El más grande misterio de mi vida es éste: ¿por qué no me suicido? [...]

Y ahora es de día y cómo voy a matarme si tengo que ir a la oficina y pensar en tantas cosas que me son ajenas como si yo fuera un perro. Hablando de perros nadie más canina que yo en las reuniones sociales. Ayer por ejemplo en lo de F. Cuando se hablaba de América y de los orígenes y de tantas curiosidades metafísicas y antropológicas... Pero yo estaba ferozmente contenta pues me di cuenta que tampoco ellos sabían nada y tal vez ahora sí me va a ir mi hábito infantil de creer que los otros saben sobre la muerte y sobre tantas cosas que a mí sólo me dan terror y asombro. (PIZARNIK, 2012, p. 196)

Nas fronteiras indecidíveis, porém, um lugar de dizer foi se delineando e tornando possível existir em meio à constatação da impossibilidade: a literatura. Trata-se de um lugar que, como afirmei, não é propriamente o da morte, mas o de seu assombro, ou o lugar das sombras, da “meia-luz” que, segundo Bataille (2017), é de onde se pode acessar algum tipo de conhecimento.

Bataille (2017) confronta a luz extrema que seria a autoconsciência absoluta, lugar do perfeito entendimento. A isso, contrapõe o entrelugar das “meias-luzes” que nos permite vislumbrar algumas sombras, ainda que não seja possível distingui-las do imaginário. Porém, enxerga decorrer disso o perigo de nos acomodarmos: “O homem agitado nessa meia-luz é a presa de crenças razoáveis” (BATAILLE, 2017, p. 94). Para que haja alguma sombra, tanto é necessário o escuro, quanto a luz, a baixa luminosidade, de uma intensidade que não estoure a retina e permita, mais que enxergar: suspeitar e inferir. Bataille (2017, p. 94) elucida sobre a relação do homem com a noção de verdade que ele denomina de luz:

E sempre *verdades* transparecem, feixes de verdades se formam que o fascinam; os feixes se desfazem... Incansavelmente, ele os reforma um pouco modificados. Que venha o homem mais inteligente: ele amarrará tudo num feixe. Quando o feixe se desfizer, a verdade inteira vai finalmente se dissipar? Nada disso: a inesgotável paciência da noite recomeça: o homem sara pelo esquecimento de sua impotência. Ainda mais que ela se fundava sobre um erro: ninguém, no fundo, deseja a luz. [...] A luz destruiria tudo, a luz do dia seria a noite!

As sombras, portanto, apresentam esse caráter indiscernível. É próprio da sombra suscitar possibilidades sem que seja possível confirmar sua concretude. É precisamente nessa ausência de certezas e de materialidade, que o filósofo entende haver algum conhecimento e alguma comunicação. Ao suspender a certeza, a sombra é o lugar do nome sem referência, da espera, da demora, o lugar de onde suscitar hipóteses, possibilidades. Não é, portanto, o lugar da passividade, mas da criação artística que faz corpo e inventa mundos. É esse lugar que o poema intitulado “En un lugar para huirse” espaça em sua forma:

Espacio. Gran espera.
Nadie viene. Esta sombra.

Darle lo que todos:
significaciones sombrías,
no asombradas.

Espacio. Silencio ardiente.
¿Qué se dan entre sí las sombras? (PIZARNIK, 2012a, p. 184)

Importa notar, acerca desse espaço de assombro e de sombras, o fato de que as últimas dependem de haver alguma luz para que se formem. Creio ser esse o aspecto que entrelaça a sombra ao assombro da demora: se há sombra é porque ainda há luz e o escuro não é absoluto. A sombra, nesse sentido, coincide com uma continuidade no escuro da morte que não se deu ainda, mas espregueada e assombra. Viver consiste na demora e do que é feito dessa espera, incluindo isso a que chamamos de normalidade e incorpora a implicação da pessoa no cotidiano, no trabalho, na burocracia, nos protocolos e relações sociais. Assim como a deusa traduzida desempenha um papel cultural e social nas comunidades que a adotam (protetora das florestas, das fronteiras, incorporação do estrangeiro mantendo-se sua condição de estrangeiro), a escritora que a evoca opera, de certo modo, no rastro dessa inscrição. Na rasura da tradução e da tradição, Pizarnik encontrou as cinzas de Ártemis em Diana e escreveu com elas o relato da experiência da margem: “ahora/ en esta hora inocente/ yo y la que fui nos sentamos/ en el umbral de mi mirada” (PIZARNIK, 2012a, p. 113).

É dessa necessidade de testemunhar o inominável de tal assombro, da consciência da mortalidade, que Pizarnik se empenha por fazer do próprio corpo o corpo do poema: “ella tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no existe” (PIZARNIK, 2012a, p. 108). Traduz a

fratura de si mesma para a sintaxe mesclada e alquebrada de seu testemunho. Isso talvez explique sua obstinação pela forma, pela correção, pela letra, e o sentimento de fracasso ao entender que, mesmo em sua sintaxe literária, tão revolvida e singular, a tradução, por melhor que seja, fracassa. Não prescinde absolutamente da linguagem, por isso também é, ainda que em um grau menor, opaca: “Estoy cansada de mis aproximaciones, de mis tanteos. El abismo está. Es seguro. Te espera. Ya estás en él” (PIZARNIK, 2012, p. 279). Daí essa necessidade de levar a linguagem ao limite, relatando o seu morrer de poesia: “por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (PIZARNIK, 2012, p. 200). Ou ainda:

[...] sé de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor em donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico. (PIZARNIK, 2012, p. 260)

Essa é, entretanto, a mesma linguagem com que tece o testemunho que a mantém viva e testemunhando, pois se sua vida é a literatura, seu corpo só respira enquanto dura o quase acontecimento, que é a performance do ato de dizer-se. Nesse sentido, escrever é inventar um corpo literário e uma saúde, pois se presta à invenção de uma ontologia na materialidade da letra, na imanência da carne do poema, na palavra que se dobra sobre ela mesma: “Nadie se asombra porque hay sólo sombras. Pero debo escribir, debo permanecer sana, lúcida y escribir...” (PIZARNIK, 2012, p. 215). Ou ainda:

[...] Yo quiero tocar las cosas, quiero tomar vino, quiero cantar cuando hay guitarras cerca y dar a la palabra espectro su significado espectral.

Por eso: escribir hasta quedar virgen nuevamente, zurcirse la herida, lamerse la plaga, y que nadie nos note, que nadie sepa nunca que nosotros sabemos. (PIZARNIK, 2012, p. 250)

Esta vez es cierto: la salud está en la literatura. Es cierto pero también es abstracto. (PIZARNIK, 2012, p. 269)

Além disso, escrever é preservar seu segredo enquanto o arremessa no envio sem destinatário determinado. É saber que não se esquiva de portá-lo e descansar no silêncio de pronunciá-lo nas linhas de uma linguagem cifrada que não traz a perspicuidade almejada, mas é a única forma que encontra para esvaziar a pulsão sufocante que excede as palavras:

Escribir es mi mayor ingenuidade, es querer contener lo que se desborda... Pero si lo mío es el sueño, el silencio. Dominio acechado. Entonces, escribir para defenderlo, para merecer mi espacio silencioso. (PIZARNIK, 2012, p. 269)

O testemunho, portanto, é questão de instante e de instância “em mais de uma língua porque se ele é audível desde o limiar da singularidade mais idiomática, mais intraduzível,

esse apelo à universalização é um apelo à tradução” (DERRIDA, 2004, p. 40). A experiência do testemunho de Pizarnik é a da impossível experiência de relatar a morte estando viva. Acerca dessa impossibilidade, ressaltamos que compreende, pelo menos, dois aspectos: o da morte como experiência impossível por se afigurar como um “quase acontecimento”, e o da linguagem, simultaneamente, como constituição da singularidade e prova de insuficiência de qualquer desígnio de totalização. O eu, tanto quanto a linguagem, é esse escoamento no tempo, inapreensível, disperso, experiência da quasidade do acontecimento que é a morte.

Relatar a experiência do quase acontecimento é, pois, uma forma de sobreviver à morte. Pois a morte, tal como descreve Eduardo Viveiros de Castro, é o evento que, por excelência, quase acontece. É nessa medida que o antropólogo afirma ser a morte essencialmente narrada, pois enquanto se relata essa quase experiência, que é ao mesmo tempo única e universal, escapa-se a ela. É nisso também que me parecem consistir os versos de Pizarnik: “la pequeña viajera/ moría explicando su muerte” (PIZARNIK, 2012a, p. 136). Em outras palavras, viver relatando a quase experiência da morte é um modo de ser sobrevivendo à morte pela subversão dessa sobredeterminação do acontecimento pelo quase acontecimento relatado.

Para que essa síntese acontecesse na poética pizarnikiana, foi preciso criar, na e com a língua, uma estratégia que Alexandre Nodari (2016) denominou de obliquação. Trata-se de um desdobramento do eu que ocorre através da emersão de uma terceira pessoa no ato enunciativo. Ao se referir à pequena viajante, Pizarnik inaugura uma “disjunção temporal e subjetiva” entre o presente desse eu que relata e o passado que recai sobre essa terceira pessoa, “objeto da narração”. Essa mesma dobra se repete no poema 17, de *Árbol de Diana*:

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.) (PIZARNIK, 2012a, p. 119)

O poema em prosa começa em primeira pessoa do singular, mas anuncia, desde o princípio, a apropriação de seu lugar por uma palavra distante. O que se apodera desse eu, vale notar, é a palavra, a instância simbólica que a toma, a linguagem como sujeito que assalta a subjetividade mediante uma despossessão subjetiva, isto é, uma deflação do que na noção de sujeito é idêntico a si mesmo, próprio.

Em seguida, há uma alternância do testemunho para a narrativa pela obliquação do eu em terceira pessoa, “la hermosa autómata”, cujo corpo parece ser um canal da expressão dessa

linguagem, um meio, uma caixa de ressonância. Esse ponto fica ainda mais evidente quando o discurso se hibridiza tornando-se qualquer coisa entre a narrativa e o testemunho por efeito dessa obliquação (“me danzo y me lloro”). A palavra distante aviva a condição cindida e a coloca na posição de celebrar a cada vez que sobrevive ao quase acontecimento da morte e a chorar pelas vezes que sucumbe à experiência de quase morte. Viver é enlutar-se pela morte que não se deu, mas está adiante e, por isso mesmo, está-já.

Entre parênteses, todavia, a dobra continua recaindo sobre a linguagem e se abismando: o possessivo “su” tanto pode remeter a “ela” (terceira pessoa), quanto pode ser referir a “vos”, instância discursiva mais comum para se referir à segunda pessoa no espanhol. Assim, contamos com uma outra obliquação (a vós). Uma possibilidade de ler esses parênteses do poema de Pizarnik seria: o eu que narra acerca de uma terceira pessoa, que é ela mesma, dirige-se a essa primeira pessoa tomando-a como uma segunda, portanto, instalando um diálogo interno para dizer que a terceira é, para a primeira, toda aquela profusão de imagens aporéticas. Nem mesmo a fornicção de nomes crescendo solitários na noite pálida, isto é, a replicação dessas “pessoas” discursivas pode estar estanque. Conforme testemunha narrando ou narra testemunhando a quasidade, outros nomes emergem com essa ontologia.

A despeito do que surge, há também o “miedo de no saber nombrar/ lo que no existe” (PIZARNIK, 2012a, p. 108), do sentimento de impotência ante a linguagem, Pizarnik não deixa de se ex-crever:

[...] Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera. Nunca he pensado con frases. Apenas unas pocas palabras que zumban desde mi infancia. (PIZARNIK, 2012, p. 286)

Pizarnik ex-creve como quem ex-pulsa o que excede, como quem grita e procura a saída para o impulso primitivo que está perdido nos labirintos de pudores, regras, valores e proibições da língua. Todo o sistema civilizatório que se erige em torno das órbitas logocêntrica, falocêntrica e etnocêntrica, e que está, segundo Bataille, fadado a desaparecer. Pizarnik denuncia esse esgotamento e avoca, sobretudo, o lugar do testemunho que é, para Derrida (2005), o da verdade de um ponto de vista diante do outro. Esse outro que, por sua vez, está diante e dentro, tendo sido introjetado como e com a própria língua.

Escrever é se deslocar do lugar do indizível, do desastre que está “nas costas do pensamento” (BLANCHOT, 2015, p. 149), na fronteira que delimita o fora e o dentro. Uma singularidade que insiste em “explicar con palabras de este mundo” (PIZARNIK, 2012a, p. 115) que partiu de si um barco, levando-a, e oferece, com enunciados como esse, a

possibilidade de dizer tal impossibilidade. Diante disso é que vislumbro o compromisso da poeta com a sua escrita como assinatura, pois ao insistir “que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio” ela se responsabiliza com o ato de nomeação que, bem sabe, sobrevive a ela, e que mesmo assim envia com a entrega de quem estende a mão convocando o outro:

Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy yo puesto que yo a mí nome hablo ni me escribo ni tengo el menor interés en hacerlo. ¿Qué? ¿Estar celosa del anónimo destinatario? Si yo escribiera para mí, en amistad con mí delirio, no escribiría, pues si por 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, 2012, p. 249)

3.3 O corpo que erra e arde

Entre os anos de 1960 e 1964, Pizarnik é uma poeta latino-americana vivendo em Paris e escrevendo em espanhol. Apesar de ter nascido em território argentino, algo relacionado a essa nacionalidade é motivo de incômodo para autora e tem a ver com o sentir-se sem lugar. Há menções sobre esse incômodo disseminadas nas entradas dos diários, mais frequentes após o retorno de Pizarnik a Buenos Aires, em 1964, quando sente-se mais próxima de sua origem “judia”, ou, se não da origem propriamente, daquilo que nesse significante remete a uma errância, à falta de lugar que Pizarnik experimenta na sua relação como uma exilada na língua hispânica. Abordarei com mais detalhes, no capítulo seguinte, os cadernos posteriores ao retorno da poeta à Argentina. Por ora, destaco apenas o que ela afirma na entrada de 12 de março de 1965, “No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo” (PIZARNIK, 2012, p. 397). Depois, em 13 de julho de 1968, descrevendo a relação com os cadernos em que escrevia, Pizarnik nota a ligação entre o sentimento de estrangeiridade, de não pertencimento com a escrita:

Este cuaderno, tan comfortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas. Inclusive mi caligrafía se mejora y se armoniza por no escribir con un cuaderno argentino. Algo a modo de patria se insinúa desde estas hojas rayadas como a mí me gusta o como necesito. (PIZARNIK, 2012, p. 443)

Por outro lado, as questões com sua origem judia comparecem nos textos, a exemplo do que lemos na entrada do diário de 1961 em que a autora diz ter se recordado do ritmo de uma canção judia que fez parte de sua infância e cuja letra só foi se lembrar depois:

Hoy volvió y supe que lo que más me había conmovido era esto: “Adonde iré. Golpeo cada puerta y cada puerta está cerrada”. Me sobresalté y me dije si mi sufrimiento no proviene de algo anterior a mis padres. Instantáneamente pensé en el

hermetismo que no conozco y en la Cábala, que tampoco. (PIZARNIK, 2012, p. 178)

Há aí algo de uma origem ceifada, algo que foi transmitido pelo canto, pelo significante desse canto que a poeta preenche com seus sentidos. A negação da nacionalidade argentina, tem a ver com o fato de esta não condizer com a da errância, que se identifica pela não fixidez e o não pertencimento a um território determinado. O que parece conferir a Pizarnik esse sentimento de coesão e de pertença a determinado povo e cultura é precisamente esse tema da falta de uma terra fixa onde se criam raízes e impela à sina da errância. O signo da errância é profícuo em termos de significações que agrega. Ser errante, podemos pensar, é deslocar sem rumo certo portanto tudo o que se tem, tudo o que mais importa. Ser errante é caminhar com o segredo, inclusive, aquilo que não se acessa de todo, mas que, como na canção rememorada por Pizarnik, retorna com seu hermetismo encriptado na letra e na melodia como um assombro, como um sentir-se em casa, onde quer que se esteja. A falta de uma terra, o destino de estar junto na distância da terra a que nunca se chega, na língua que não se partilha, na fuga de um holocausto que ela propriamente não viveu, mas cujas consequências se fazem sentir na tristeza dos pais pela perda e dispersão da família. Um holocausto do qual herda as sequelas e cinzas. Assim, o sentimento de estrangeiridade também lhe é constitutivo e não apenas em relação à pátria como em relação à própria língua materna.

A biógrafa Cristina Piña conta que, desde o início da vida de Pizarnik, a qualidade de estrangeira está presente, essa origem imigrante da família precede o seu nascimento e esse ritmo estranho (*ajeno*) que acompanha sua dicção (fala e poesia²¹) e pode ser constatado na entrada do diário de 22 de agosto de 1955 quando Pizarnik narra o equívoco de um vendedor que a toma por estrangeira por causa de seu modo de dizer. Já neste episódio, com a interjeição ao final, é possível perceber o contentamento por não ser identificada com uma argentina:

“Sí. Usted que es extranjera debe notarlo.” ¿Cómo explicarle mi extraño acento? ¿Por qué explicárselo? [...] Le digo me edad; manifiesta la diferencia enorme entre una muchacha europea de diecinueve años y una argentina. ¿Que adaptada me siento! (PIZARNIK, 2012, p. 54)

Como mencionei no primeiro capítulo, seus pais não falavam espanhol antes de chegar à Argentina e Pizarnik nasceu apenas dois anos após essa mudança para o continente latino

²¹ Derrida (2016, p. 77) diz que “[o] sotaque assinala um corpo-a-corpo com a língua em geral, diz mais do que a acentuação. A sua sintomatologia invade a escrita.”

americano. Apesar de a poeta ter nascido em Buenos Aires, sua infância transcorreu em um lar judeu, no seio de uma comunidade judaica e frequentando duas escolas: uma que a inseria na comunidade portenha de fala hispânica, e outra onde a ensinavam a ler e escrever em ídiche, com vistas a instruí-la sobre a história do povo judeu e suas tradições religiosas.

A poeta se educou a partir dessa dupla formação e ela desponta em sua escrita sob o signo da viajante, sempre estrangeira, da que não tem lugar. Existe uma construção que resulta dessa apropriação dada pela condição estrangeira factual, isto é, que constitui a história da família Pizarnik, mas que também vai além do acontecimento da emigração. A construção do personagem alexandrino como a que se *aleja*, a que se vai atravessa esse dizer eu de modo oblíquo. Embora Pizarnik por vezes manifeste em seus diários o rechaço à língua espanhola e ao país que recebeu seus pais (como disse, isso ocorre principalmente após seu regresso da Europa), é na mixórdia das culturas latina-ocidental-judaica e nos rastros do seu idioma singular que ela tece as imagens de sua poesia. Percebemos essa perturbação e esse vacilo na decisão pela origem com as entradas de 25 de junho de 1955: “¡Soy Argentina! Argentum, i: plata. Mis ojos se aburren ante la evidencia” (PIZARNIK, 2012, p. 27) e na de 6 de setembro de 1959 “Lo que sucede es que yo, como judía, no me considero de ninguna clase. Y jamás comprendería a quien despreciara mi origen. És más: creo estar orgullosa de él” (PIZARNIK, 2012, p. 147).

Diante disso, vejo a necessidade de delimitar os contornos de uma certa acepção de escrita que põe em destaque a diferença na medida em que se forja a partir da alteridade pressuposta como a sustentação do paradoxo do outro, do outro como tal, aquele de quem não se pode apropriar. Não se pode assimilar, nem aniquilar. A alteridade, nesse sentido, consistiria em correr o grande risco de reconhecer o outro como desconhecido e de assumir para com ele uma disposição ao conhecimento. Um risco tão imenso que a filósofa Hélène Cixous (1995) aposta no fato de a história humana nunca haver tolerado esse paradoxo.

Esse modo de conceber a escrita a partir da alteridade me oferece as lentes para abordar o texto pizarnikiano a partir do que escreveram Jacques Derrida (2016) e Hélène Cixous (1995) acerca da diferença, sobre o sentimento de (não) pertença a uma identidade, ou de “perturbação da identidade” (DERRIDA, 2016, p. 39-40), sobre a violência de se falar uma língua que não é própria e exclusiva, a despeito de ser aquela (in)disponível.

Se “[t]oda cultura é originariamente colonial” (DERRIDA, 2016, p. 69), isso implica dizer que toda cultura é imposta de forma unilateral por alguma política da língua. O que o filósofo nomeia de monolinguismo do outro é, antes de tudo, essa soberania da língua que

vem de outro lugar, ou melhor, da “Lei como Língua” (DERRIDA, 2016, p. 70). Derrida pontua que “[nã]o se fala nunca senão uma língua – e, pertencendo-lhe, ela é dissimetricamente, sempre, para o outro, do outro, guardada pelo outro. Vinda do outro, deixada ao outro, ao outro retornada” (DERRIDA, 2016, p. 71).

Ambos os ensaios, de Derrida e Cixous, começam por narrar as histórias de origem dos escritores judeu-argelinos, falantes do francês. Apresentam a incongruência de se ter como língua materna – “Porque nunca eu pude chamar ao francês, esta língua que te falo, ‘a minha língua materna’” (DERRIDA, 2016, p. 64) – a língua do colonizador, e forjam, do veio dessa cicatriz, a acepção de uma identidade tachada, atravessada pela língua do outro e que, por isso mesmo, fica sendo interditadora e interdita, ao passo que a escrita vem se constituir como a “apropriação impossível da língua”. Para Cixous, ser judia é o que a torna oriunda de muitos lugares e, embora não possa identificar-se plenamente em nenhum deles, uma convicção a acompanha: a de não ser do grupo colonizador.

A filósofa relata que, como judia, está entregue à errância, que entende como a busca de uma forma de identificação. E, apesar de não contar com nada que a oriente nesse sentido, sabe contar com a sua escrita. Cixous (1995, p. 26) afirma: “[...] si hay una otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los mundos”. É isso também o que afirma Gilles Deleuze (2011) sobre a saúde da literatura consistir em inventar um povo que falta, isto é, a literatura como espaço para a criação de perspectivas não existentes, não experimentadas. A literatura é uma saúde na medida em que abre caminho para esses vieses que não contemplaram o mundo e estão, nos processos de escrita e leitura, sempre devindo incompletos e possíveis a cada envio.

Assim, dois temas nervais e complementares comparecem no texto de Cixous: 1) o da identidade ligada ao território, à pátria, e 2) o da ausência de terra, ou de nacionalidade, abrindo para a invenção de um lugar, não necessariamente habitado pelo corpo físico. Em outras palavras, se, por um lado, o não pertencimento a uma única nação não possibilita à escritora admitir para si o rótulo de uma origem definidora e definitiva, por outro, é precisamente essa impossibilidade que faz com que ela se dedique a elaborar, pela escrita, um texto-percurso que a exprima melhor. O fato de essa elaboração se dar pela via da escrita, isto é, a partir de uma língua, é o que faz com que a identidade se constitua pela alteridade, dado que a língua é sempre do outro e resultante de uma colonização.

A escrita é, assim, uma “antiterra”, afirma Cixous, ou uma terra mais longínqua, para evocar a perspectiva de Pizarnik, que desenvolvi no primeiro capítulo desta tese. Cixous

(1995, p. 25) instiga: “quem sou?” e responde em seguida: “Eu (não) sou árabe”. Proponho, pois, tomar emprestada sua pergunta pela identidade para ouvir de Derrida e Pizarnik respectivamente: “Eu (não) sou franco-magrebino” e “Eu (não) sou argentina”. De imediato, o recurso dos parênteses na escrita alberga o imponderável que é a extrapolação do rótulo identitário de uma cidadania enclausurante que não condiz com a errância de uma origem judia. Com uma atitude semelhante à de Derrida em relação à língua francesa, Pizarnik não acolhe o espanhol como língua materna: “sentí un dolor increíble al pensar que *ésa es mi lengua*” (PIZARNIK, 2012, p. 280). E, ao que parece, não se trata de uma questão de suplementar a identidade acrescentando nacionalidades: franco-magrebino, franco-sefardita, russo-portenha. Trata-se, isso sim, de habitar a língua como uma estrangeira, como uma exilada de modo a promover

a vingança amorosa e ciumenta de um novo adestramento que tenta restaurar a língua, e crê ao mesmo tempo reinventá-la, dar-lhe finalmente uma forma (em primeiro lugar deformá-la, reformá-la, transformá-la), fazendo-lhe assim pagar o tributo do interdito [...]. O que dá lugar a cerimônias estranhas, a celebrações secretas e inconfessáveis. Logo, a operações encriptadas, à palavra selada circulando na língua de todos (DERRIDA, 2016, p. 63).

Derrida entende que não é o caso de “maltratar” a língua subvertendo a sintaxe, o léxico, o corpo de regras ou normas que constituem sua lei, não é o caso de destruir a língua, mas de trabalhá-la fazendo com que algo aconteça a ela/nela. A defesa da tradução contra o purismo da língua convoca à invenção da própria língua a partir da que já existe e conclama os poetas-tradutores a se revoltar contra o patriotismo. Cixous, por sua vez, acrescenta sua singularidade a essa perspectiva. Ela entende que a língua, sendo esse dispositivo simbólico que possibilita ao ser humano nomear arraigando (ainda que de forma insuficiente) o referente à referência, isso impõe aos falantes uma inserção nessa lógica que pressupõe no simbólico a correspondência a tudo o que há, impõe uma noção de que o que existe pode ser nomeado, pode ser expressado pela linguagem na medida exata.

A linguagem assim entendida tampona com a significação, preenche, não deixa que falte. Entender que a linguagem opera com a primazia do significado é fundamental para distinguir o que é proposto por Cixous como escrever mulher, como ela não só afirma fazer como convoca as mulheres para que também o façam. A proposta é que outra perspectiva seja inscrita na linguagem alterando o modo de fazer e de ver com a língua. Para isso, é preciso que os corpos se inventem e se coloquem “no texto – como no mundo, e na história – através de seu próprio movimento” (CIXOUS, 1975, p. 129), que é, a seu ver, o movimento da escrita.

É importante dizer o que entendo acerca dessa “escritura feminina” para afastar desse termo um essencialismo enclausurante que é, em minha compreensão, avesso à proposição de ambas as escritoras, Pizarnik e Cixous. Em diálogo com as teorias psicanalíticas e mais alinhada ao pensamento de Derrida, Cixous radicaliza o que este último põe em questão com sua filosofia da desconstrução acerca da primazia do falo como significante da presença, como representante do *logos* que rege todo o ordenamento do mundo humano racional, incluindo-se nisso a lógica a partir da qual se forjam as línguas. Cixous considera que falar em desconstrução da metafísica da presença passa necessariamente pela reivindicação da escrita de um corpo por parte dessa alteridade mulher que se convencionou relacionar ao obscuro, ao insondável, ou, usando o termo de Freud, à “escuridão”. É válido ressaltar que Cixous não diz A mulher:

[...] não há uma mulher geral, uma mulher tipo. O que elas têm *em comum*, eu o direi. Mas o que me surpreende é a infinita riqueza de suas singulares constituições: não se pode falar em *uma* sexualidade feminina, uniforme, homogênea, com percurso codificável, nem tampouco de um inconsciente semelhante. (CIXOUS, 1975, 129-130)

Depreendo que, se com Derrida entendemos a Lei como Língua, isto é, como estratégia política de afirmação de um modo de operar que se vale da expansão territorial pela conquista e pela sujeição do outro, com Cixous assomamos que essa lei vigora porque um par opositor faz contraponto e esteio. A pensadora assevera que o falocentrismo existe e que a história o produziu, mas isso não significa que esse discurso deve ser naturalizado ou tomado como destino. A filósofa destaca que a diferença a que se refere não é definida pela biologia dos sexos, pela anatomia, mas pelo modo de gozo²². É nesse sentido que a pensadora compreende as bases de uma possível reescrita da história, a invenção de uma outra história em que

la “feminidad”, la “masculinidad”, inscribirian de modo muy distinto sus efectos de diferencia, su economía, sus relaciones con el gasto, con la carencia, con el don. Lo que hoy aparece como “feminino” o “masculino” ya no sería lo mismo. La lógica

²² Acerca da teoria lacaniana da psicanálise, Maria Escolástica Álvares da Silva (1995) explicita que, ao afirmar que a mulher é não toda, Lacan o faz dentro de uma formulação que compreende a comunidade humana a partir da lógica masculina, isto é, aquele que detém o falo, logo, é completo, Uno e precisa vigiá-lo para não perdê-lo. Em termos simbólicos, seria essa a lógica sobre a qual se funda a humanidade e que a governa em termos de poderes e instituições, incluindo a linguagem. A lógica não toda não está circunscrita nessa lei do Um e isso caracterizaria um modo de gozar (e portanto de ser) distinto. A designação “não toda” empregada pelo psicanalista implica na compreensão de que a estrutura feminina, tal como a teoria compreende, no que se refere ao modo de gozo, extrapola o gozo fálico. Assim, se a mulher (que não existe nesse sentido de ser irredutível a uma identidade e, portanto, não formar uma comunidade feminina que é Una sob a delimitação de um significante) participa do mundo fálico como falante, há, por outro lado, algo Outro que nela se manifesta, não pela linguagem, mas “pelos efeitos que provoca no ser falante” (ÁLVARES DA SILVA, 1995, p. 149).

general de la diferencia ya no concordaria con la oposición aun ahora dominante. La diferencia sería un ramo de diferencias nuevas. (CIXOUS, 1995, p. 42-43)

É, portanto, esse lugar de par opositor o que a filósofa sugere esfumar com o convite a essa outra escrita, uma escrita sobre a qual é difícil dizer porque sua proposta é participar da lógica da linguagem sem se submeter às regras completamente. Ali onde o circuito da significação fecharia o círculo, ela sugere abrir, ou sustentar a abertura, as possibilidades.

Dito isso de que essa diferença ressaltada por Cixous (1975) não se restringe ao sexo e que algo mais amplo está em jogo nessa compreensão de linguagem que parte, isso sim, da constatação dos efeitos de se haver erigido o complexo do mundo a partir das oposições constitutivas (e nocivas) entre as quais localizamos esta, homem e mulher, em que cada significante acumula seus extratos de significação, mas sobretudo esta que configura o homem como ser matricial e a mulher, Outra.

Penso que um aspecto importante a ser salientado é o de que Cixous não parece interessada em sustentar essa oposição, ao menos não dessa forma dogmática. Ao falar de “escritura feminina”, a pensadora não se refere a toda e qualquer escrita feita por mulheres. Considera que na contagem das poucas escritoras que existiram na história da humanidade, há que se “subtrair a imensa maioria cuja feitura não se distingue em nada da escrita masculina, em que a mulher esteja oculta, e em que se reproduzam as representações clássicas da mulher (sensível-intuitiva-sonhadora etc)” (CIXOUS, 1975, p. 134). Com esse comentário, acredito que a filósofa dá a ver que o que chama de “escritura feminina” é uma escrita da diferença, da incalculabilidade, e que há algo de original na forma desse dizer, nas marcas dessa escrita, ainda pouco realizada, que muito nos interessa. Escrever mulher é uma forma de registro em que a “‘economia’ pulsional é pródiga” (CIXOUS, 1975, p.139) (e isso nos remete ao pensamento de Georges Bataille, tão caro à Pizarnik) por isso excede o discurso que rege o sistema falocêntrico e resiste à teorização, que fecha e codifica, deixando-se pensar apenas por aqueles “que rompem os automatismos” (CIXOUS, 1975, p.140).

Pizarnik, mesmo não enveredando por um discurso político deliberadamente feminista, escreve nos seus cadernos alguns comentários que deixam entrever uma visada sobre a relação da mulher com seu corpo que me parece condizente com essa adotada por Cixous quanto à necessidade de lançar na escrita esse corpo de mulher que não, ressalto, o corpo da mulher, mas dessa mulher em particular e de seu modo único de gozar da e com a escrita. Às voltas com as pulsões que reclamavam de seu corpo mais do que ela pudesse compreender e oferecer, Pizarnik comenta sobre a necessidade de um corpo para satisfazer-se

sexualmente durante as noites. Acerca disso, pensava que, diferente dos homens, mulheres sofriam com a absoluta falta de liberdade ante a necessidade de se satisfazer:

[...] Pero también hay algo que se rebela ¡y con causa! Es mi sexo. Acepto encantada las horas del día llenas de libros y de belleza, pero ¡las noches! ¡Las frías noches de invierno! Noches en que oprimo desesperada la almohada suspirando por transformarla en un rostro humano. ¡Y mi cuerpo que ningún brazo oprime! ¡Y mis labios besando el vacío! ¿Cómo otorgar lo que anhela, a mi cuerpo febril? No quiero amantes (pues desordenarían las horas de estudio). ¡Al diablo! Tendrían que crearse burdeles especiales para mujeres-artistas! Pero no los hay... ¡y es tan trágica la visión de una mujer madura sorbiéndose el cuerpo en la aridez de la noche! Y eso es lo que me espera. Esa imagen destruye todas las embriagueces sagradas. (PIZARNIK, 2012, p. 36-37)

Há várias entradas em que Pizarnik descreve sua relação com as pulsões que acometem seu corpo, mas não são muitas aquelas em que uma opinião como essa se manifesta, ao menos na edição dos diários de que disponho.

Suas intervenções sobre o corpo, todavia, quase sempre o descrevem pelas partes, como um reconhecimento aos pedaços. Isso aparece nessa entrada de 22 de agosto do ano de 1955. É uma entrada longa em que a autora fala sobre sentir-se convocada a criar, algo como um chamado, uma convocação da própria escrita pelo testemunha da existência e contra a morte. Mais adiante, dirige a si mesma uma série de indagações sobre sua inadaptação ao que chama de realidade: ter filhos, ir ao cinema, à confeitaria, ao teatro, vestir-se com elegância e andar de braço com seu noivo, e a tudo isso opõe sua rendição ao *llamado* e aos espectros de sua fantasia, mas o que chama atenção nesse trecho é a maneira como descreve o corpo, como passa da descrição física para a descrição da letra, admirando-se de que a escrita seja legível a despeito do corpo disjunto, parece-me, e, por fim, passa da letra à excitação sexual cujo interesse está exclusivamente em haver outro corpo, não importa o sexo:

[...] Me amo a mí. Amo mi cuerpo y lo besaría todo porque es mío. Amo mi rostro tan desconocido y extraño. Amo mis ojos sorprendentes. Amo mis manos infantiles. Amo mi letra tan clara. (¡Que extraño que mi letra sea legible!)
Es muy tarde. Estoy excitada. Deseo un cuerpo junto al mío. ¡Cualquiera! Cualquier sexo, cualquier edad. ¡Eso es lo de menos! Basta un cuerpo a quien tocar y que me toque. ¡Mi sangre galopa! ¡Ah! Deseo fervientemente. Me disuelvo en deseos eróticos. Nada de amor. No. Nada de eso. ¡Sí! Lo que yo quisiera es vivir mi vida diurna entre libros y papeles y pasar las noches junto a un cuerpo. Ése es mi ideal. ¿Es lascivo? ¿Es lujurioso? ¿Es estúpido? ¿Es imposible? ¡¡Es mío!!! Y con eso basta. Pero ¿donde conseguir ese ser? Tendría que ser alguien como yo, que desee lo mismo que yo. ¡No existe! ¡Sé que no existe! Mi locura es única. ¡Mi originalidad! ¡Mi extremismo! ¿Qué será de mí? ¡No lo sé! ¡Sólo sé que no puedo más! ¡Que me muero de impotencia!

Também está em 28 de maio de 1961 observamos o despedaçamento na descrição: “Luego pensé en mi cuerpo, pensé en mis pernas, en mis brazos, en mi penosa manera de

respirar, en mi dolor fantasma debajo de cada hueso, muy en lo hondo, muy en oculto” (PIZARNIK, 2012, p. 208). Não estranha que a satisfação sexual soe como algo recortado das relações e experimentado de um modo libertário, ou orgíaco, que é como ela descreve nessa entrada de 25 de abril de 1961, quando comenta sua tristeza com as leituras do erotismo e conclui acerca de sua própria vida sexual:

Pero sin una vida sexual extraña e peligrosa no puedo vivir pero tampoco puedo incorporar el escándalo a mis deseos de trabajar, de aprender, de estudiar. Imposible ninguna orgía si me levanto a las 8 para ir a la oficina. Si es orgía tiene que abolir el tiempo [...]” (PIZARNIK, 2012, p. 203)

A descrição se completa com essa outra entrada de 4 de janeiro de em que Pizarnik se compara às amigas com quem conversa sobre sexo:

Cuando hablo con Y. o con Q. me siento inmoral, casi diría degenerada. Pensando en el asunto descubro que nunca tuve prejuicios sexuales. Esto me asombra, dada mi educación y mi poca libertad “interna”. El sexo o lo sexual es, para mí, el único lugar donde todo está permitido. Siempre lo sentí así. Quiero decir: para mí el acto sexual es independiente, es una especie de zona cerrada por un círculo. Se puede hacer el amor con cualquiera sin que intervengan conceptos como amistad, amor, familia, etc. O sea: hacer el amor con un amigo no implica forzosamente un cambio de relación. Es como ir al cine: un silencio y una participación. Después se fuma, se habla y se discute. (PIZARNIK, 2012, p. 307)

Geralmente a menção ao sexo vem ligada ao silêncio, como na entrada de 28 de julio de 1962: “Sólo el sexo merece seriedad y consideración porque el sexo es silencio” (PIZARNIK, 2012, p. 241), à solidão e à morte, como está posto em 10 de agosto desse mesmo ano:

Súbitamente me gustaría vivir entre estatuas, sola conmigo a solas (contigo, amor mío), y que los años me aflijan, que el tiempo me duela, que me torturen y me martiricen. Yo no lo sabré. Porque súbitamente el silencio ha venido a mí, y aunque esté loca como sólo puede estarlo una equilibrista borracha en la cuerda, este instante, es silencioso, y no pasa nada sino algo me apreta [sic] la garganta y el sexo, mi eros y mi thánatos, mi única razón de ser, muerte y amor aliados en un sinfín de renacimientos; ahora sufro, sin duda sufro mucho, pero es el silencio violento de este instante, la sensación de muerte inminente, de futuros dolores indescriptibles (en la garganta, en el sexo). (PIZARNIK, 2012, p. 258)

Como vemos, a sexualidade para Pizarnik não se dissocia das questões que atravessam sua escrita: o silêncio, a solidão, o corpo percebido como um despedaçamento estranho a si, a liberdade e a morte. Seu gozo passa por esses lugares de onde escreve. O erotismo de que fala Pizarnik está, como veremos na sequência, intimamente ligado ao de Georges Bataille. E, para

o propósito desta tese, saber dessa perspectiva de liberdade quanto ao modo de gozo e notar a implicação desse modo de gozo na escrita é o bastante²³.

Contudo, creio haver um campo aberto para pesquisar os desdobramentos da bissexualidade para essa obra. A noção de bissexualidade, para Cixous, tem um caráter de revalorização desse termo, que teria sido impregnado com uma certa ideia de totalidade neutra do ser que ocultasse “a diferença sentida como como operação da perda, como marca da temível cisão” (CIXOUS, 1975, p. 141). A bissexualidade, tal como a filósofa sugere (e que, a meu ver, não deixa de estar alinhado ao que chegam os últimos ensinamentos da teoria lacaniana sobre o gozo feminino), seria uma maneira de ressaltar o paradoxo da coexistência desses modos de gozar: “[b]issexualidade quer dizer ter sua própria referência, individualmente, insistente e diferentemente manifesta em cada um e em cada uma, da presença de ambos os sexos, a não exclusão da diferença ou de um sexo [...]” (CIXOUS, 1975, p. 141). Consequentemente coexistiriam também esses modos de se valer da linguagem em que a questão da diferença se desloca e se relança na escrita como “masculina” e “feminina”.

Cixous (1995, p. 47) afirma que são raros os homens que se entregam a uma escrita liberada da lei, despojada da medida e que excede a instância fálica. Todavia, não os veta dessa possibilidade, essa é mais uma evidência de que a filósofa não restringe a escrita ao gênero, e a escrita de James Joyce é um exemplo emblemático. É isso também o que desobriga a mulher de guardar fidelidade com o negativo e permite que diga sim ao outro com mais facilidade, deixando-se atravessar, permear-se, pois a não-exclusão não é uma ameaça intolerável. Essa abertura permite a desposseção de si mesma para amar a qualidade de outro, amá-lo por ser outro, sem que isso implique uma submissão. Isso é possível graças ao movimento de sair-se de si mesma, dirigindo-se a esse outro na qualidade de “viajante do inexplorado” (CIXOUS, 1995, p. 47).

Com essa expressão de Cixous restabeleço o laço com uma especificidade da escrita pizarnikiana: a de viajante que se entrega à errância em direção àquela terra a que não se chega porque está sempre mais distante. Trata-se de uma terra que oferece o parâmetro da diferença por estar sempre no lugar do outro e sustentar o paradoxo da alteridade. Pizarnik, a poeta para quem a origem é indecível, cria, desde a metade do século XX na América Latina, a escrita que diz “sim” para a vida sem polarizá-la, nem subtrair o que nela é inconveniência e dor. Coincide, pois, com a descrição de escrita segundo a qual

²³ Um trabalho, inclusive, que contemple a pesquisa do arquivo de Pizarnik e que possibilite o cotejo dos diários publicados com os cadernos originais da autora, dado que seus textos não foram publicados na íntegra.

escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada esta vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano de lo mismo, del otro, del otro en mí (CIXOUS, 1995, p. 47).

Nesse sentido, o que a poeta faz com seu projeto literário é a invenção de uma terceira língua para além do espanhol e do ídiche, ou melhor, fazendo dessas duas sua própria língua literária.

Assim como assume o nome que exige dela o testemunho da experiência de abster-se do corpo físico na desconjuntura da letra, os idiomas que a atravessam também concorrem para a experiência abismal nesse tempo desconjuntado em que Pizarnik escreve e sobrevive. Uma terceira língua para a qual a poeta traduz seu testemunho é a sua sintaxe poética própria, seu espanhol fragmentado e repleto de imagens que criam o abismo ao mesmo tempo em que se abismam nessa torção do idioma que não é o seu, que não é a língua de sua mãe, mas é a língua (não) materna (espanhol) revirada pela língua da mãe, o ídiche.

A língua de seus pais é a língua que porta, não apenas o segredo, mas também a promessa de mantê-lo e a possibilidade do perjúrio. Essa disjunção é uma ferida aberta em Pizarnik e podemos tocar na pele de seu “corpo poético”, quando inventa uma língua que lhe é própria dentro dessa outra que seu corpo rejeita porque (não) reconhece. A despeito de Pizarnik não se decidir por ser unicamente uma argentina e do fato de a relação com o seu país de nascimento e sua língua materna serem questões fundamentais para o que faz de sua escrita, suponho que as perspectivas de Cixous e Derrida auxiliam na compreensão de como esse tema da errância comparece no trato de Pizarnik com a língua.

3.4 A mulher-árvore

3.4.1 HERANÇA MALDITA

A biógrafa Cristina Piña (2005) comenta, na seção dedicada aos anos da poeta em Paris, a respeito das amizades de Alejandra com artistas e intelectuais da época e das influências em sua escrita provenientes desse circuito que frequentou. Piña destaca a estreita amizade de Alejandra com Julio Cortázar e o curso sobre poetas “malditos”, oferecido pelo crítico ao final da década de quarenta na Universidad Nacional de Cuyo. Desse curso,

Alejandra levaria como “modelos” estéticos para sua escritura os surrealistas e os românticos alemães a exemplo de René Daumal, Henri Michaux, Lautréamont. Ademais, as referências intelectuais de Alejandra Pizarnik estão dispersas no corpo de sua produção escrita e muitas delas são apontadas diretamente, como é o caso de nomes como Hölderlin, Nerval, Artaud – poetas sobre os quais a autora já expunha seu apreço ou crítica a partir de seu próprio exercício de crítica. A construção do equívoco personagem “alexandrino” (que se dispersa nas imagens da viajante errante, da menina órfã, da loba solitária etc.) e do mito de poeta maldita atribuído a Pizarnik, sobretudo após sua morte, provém de seu interesse por essas leituras, da maneira como as processa e as inclui em sua escrita sem simplesmente repetir fórmulas e rótulos, mas valendo-se de técnicas e ideias para criar sua escrita singular.

Carolina Depetris (2004) exhibe o percurso inicial que Pizarnik teria percorrido ao começar a carreira como escritora e crítica literária. Ao acompanhar essa descrição, é possível perceber como a vanguarda surrealista e a amizade com os escritores vinculados ao pensamento dessa vanguarda ajudou a inserir e projetar Pizarnik na cena literária portenha e, posteriormente, na cena europeia. Depetris inicia comentando que Aldo Pellegrini, figura chave do surrealismo argentino, insistia que as vanguardas despontaram na Argentina a partir de 1945. O movimento que se desenvolveu na capital portenha não teve o mesmo vigor que o movimento francês. Houve, todavia, dois grupos que fizeram eco das vanguardas europeias: o grupo surrealista, ligado a Aldo Pellegrini (Enrique Molina, Juan José Ceselli, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Juan Antonio Vasco, Julio Llinás) e o grupo do “invencionismo”. Pizarnik teria sido apresentada ao grupo de Aldo Pellegrini e Enrique Molina por Juan-Jacob Bajarlía, que fora seu professor. Foi através dele que a poeta passou a frequentar encontros sediados na casa de Olivério Gironde e Norah Lange. Além disso, teria sido Bajarlía também quem apresentou a Pizarnik os postulados estéticos do “invencionismo”, em especial a escrita automática.

Esses grupos de escritores, além de se reunirem em saraus onde compartilhavam seus textos e discutiam questões estéticas dos movimentos, também estavam empenhados com publicações em revistas que circulavam em Buenos Aires, a exemplo dos periódicos *Qué* e *Poesía Buenos Aires*. Nessas edições, expunham suas concepções de arte, divulgavam fórmulas estéticas – a exemplo da reprovação ao caráter opaco da vida convencional e a rebeldia contra as formas de vida civilizada –, traduziam artigos de autores franceses, como Breton, Bataille, Péret, Georges Schehadé, Henry Miller, Antonin Artaud, Aimé Césaire, Henri Michaux, Jean Pierre Duprey, Julien Terma e escreviam artigos sobre Lautréamont,

Dylan Thomas, Jarry, Tristan Tzara e os dadaístas, Breton, entre outros. Embora Pizarnik não escreva artigos para essas revistas, essas publicações formam seu referencial estético, tanto que começa a publicar seus poemas em *Poesía Buenos Aires*, revista que condensa tendências do invencionismo e do surrealismo. Ainda segundo Depetris (2004, p. 94), o invencionismo “aparece como una reacción contra el romanticismo a través de la revista *Arturo* (1944) y propone una estética cercana al criacionismo de Vicente Huidobro”. A pesquisadora resume as tendências convergentes dessas duas estéticas que confluíam na revista *Poesía Buenos Aires* e que, a seu ver, contribuem para a formação estética de Pizarnik:

[...] la del poeta vidente, propia del surrealismo, capaz de desarreglar los sentidos para poder ver de otra manera lo habitual; y también la del poeta que suma a la videncia la intención constructiva de una nueva realidad a través del lenguaje, fruto no de un raptó inspirado sino de la capacidad de explorar lo no evidente por medio de asociaciones insólitas, propia del invencionismo. Estas dos tendencias estéticas recuerdan el constante vaivén de Pizarnik entre el control y el desorden poético. Formalmente, la neovanguardia [...] impulsa el uso del verso libre que, al no apoyar su sonoridad en la rima y la métrica, explota las “sonoridades y simetrías de la aliteración, la anáfora y otros tropos iterativos”, el uso de un registro léxico “ni demasiado refinado ni demasiado vulgar”, la proyección de estados subjetivos en sus “correlatos objetivos” [...], la acentuación consecuente de la indeterminación y la capacidad de sugerencia de las imágenes en detrimento de la descripción, y la explotación de la capacidad de síntesis que ofrece el uso de las imágenes como potencias expresivas (DEPETRIS, 2004, p. 94).

César Aira (2012), por outro lado, sustenta que a torção²⁴ da escrita surrealista foi a chave para a produção poética de Pizarnik. Partindo do princípio surrealista, que consiste na escrita como um fluxo ininterrupto do inconsciente, do mito criado pela vanguarda da eterna origem, da proibição de esculpir o texto depois de pronto e da valorização do processo como resultado artístico, Pizarnik o subverte. Imprime, segundo o crítico, uma carga subjetiva ao enunciado reduzido e faz dele objeto de um exaustivo trabalho consciente. Com isso, a poeta inverte o procedimento surrealista ao colocar o eu crítico, isto é, a avaliação antes do processo de escrita automática, de tal forma que seu enunciado entrega o processo inacabado, como se não houvesse processo. Aira (2012, p. 16) entende que Pizarnik “hace de la subjetividad

²⁴ Víctor Gustavo Zonana (1997), ao comentar essa filiação que a crítica consignava Pizarnik à vanguarda surrealista, apresenta em nota algumas referências às quais é possível recorrer para compreender o contexto. Embora essa filiação não importe a este trabalho a não ser pela leitura crítica feita por César Aira, apenas aponto a pesquisa realizada pelo autor: “Graciela Maturó de Sola. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967; y de la misma autora, “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina. (Acerca de la obra de Alejandra Pizarnik)”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 219, marzo, 1968, pp. 545-553; Juan Gustavo Cobo Borda. “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula”, en: *Eco*, Bogotá, Tomo XXVI/ 1, N° 151, noviembre, 1972, pp. 40-64; Carlos Culleré. “Notas sobre el surrealismo en Argentina”, en: *Zona Franca*, Caracas, año II, Segunda época, N° 11, febrero, 1972, pp. 66-67; Raúl Gustavo Aguirre. “Apuntes para una introducción a la poesía argentina actual”, en: *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N° 233, setiembre-diciembre, 1977, pp. 87-101” (ZONANA, 1997, p. 3).

autobiográfica más exacerbada una experiencia transpersonal, y eso es la poesía para ella”. Por “experiencia transpersonal” entendo que o crítico se refere ao fato de a poeta criar imagens poéticas que ampliam as possibilidades de leitura, que se tornam semblantes para os que a leem e não fixam uma identidade. O método surrealista é, na acepção de Aira, esvaziado de ilusões ideológicas quando posto a serviço do ofício de uma poeta exigente, que pretende produzir uma poesia de estética depurada, e não encerrar-se sob o rótulo de poeta suicida.

Ainda na leitura do crítico, concorre para o alcance dessa boa poesia a exigência de pureza que começa pela eleição de palavras e temas. Aira (2012, p. 39) observa, porém, que impor restrições léxicas ou temáticas é “un modo económico aunque incomodo de incorporar la muerte a su obra” na medida em que as combinações são limitadas a um horizonte de esgotamento. O autor menciona a técnica da “combinatória”, isto é, o jogo da forma como recurso proveniente da poesia neoclássica que se praticava à época é o jogo de palavras que recai sobre si mesmo e faz chegar à pureza desejada. A forma cria seu conteúdo próprio e é como o escritor revive sua origem ao longo de sua vida: “su vida es su mito de origen” (AIRA, 2012, p. 43).

Se os surrealistas tomavam a primeira frase que sai do sonho como instância pura, perfeita e objetiva e seguiam escrevendo, Pizarnik faz o inverso e reincorpora, na documentação autobiográfica, o subjetivo que as vanguardas e neovanguardas haviam rejeitado (AIRA, 2012, p. 37). Ao colocar a subjetividade em primeira instância, não há espaço para envelhecer (AIRA, 2012, p. 49-50). Nisso coincido com o crítico, tendo em vista que a morte, para Pizarnik, é anterior ao acontecimento no sentido de já estar posta e ser mesmo um aspecto da vida. As combinações promovem as dobras e disseminam os significados de suas escolhas vocabulares que, pulverizadas, levam a expressão ao limite do que seria traduzir a experiência da impossibilidade da vida. Escrever é escoar-se. É assim que consegue o sem-lugar do desastre para enunciar seu testemunho. É assim que, mesmo sem haver ocorrido, a morte já-está na origem, como *a priori* da escritura que é luto do que está por vir e assume um lugar fundamental e anterior, não da morte, mas do “espaçamento do morrer” (BLANCHOT, 2015, p. 148). Servindo-se do excesso que habita seu corpo, a poeta leva a linguagem onde o fracasso é inevitável. Ao dizer da opressão inexprimível que a faz recair sobre si mesma, o mal encontra caminho por onde se expelir, isto é, excrevendo-se nas aporias das suas imagens.

Aira reprova a fortuna crítica que emprega metáforas sentimentais valendo-se das personas disseminadas pela obra pizarnikiana por meio de epítetos como “pequena naufraga”,

“niña extraviada”, “estatua desabitada de si misma” e outros mais. O crítico afirma que “[...] el poeta echa mano, entre otras cosas, de la metáfora. Pero la metáfora, por vistosa que sea, no es un punto de llegada” (AIRA, 2012, p. 10). E considera a atitude de tomá-la como tal uma falta de respeito e uma desvalorização da arte na medida em que, ao identificar Pizarnik, por exemplo, à poeta já-morta, impede-se a compreensão do processo autoral. Essa atitude, entende o crítico, “[r]educe a un poeta a una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura y clausura el proceso del que sale la poesía” (AIRA, 2012, p. 9). A meu ver, há um meio termo entre um método de interpretação e outro, que condiz melhor com a proposta aporética da escrita pizarnikiana e com a equivocidade causada pela disseminação dessas metáforas em seus textos. A noção de obliquação que apresento e discuto no quarto capítulo desta tese como chave de leitura para os textos pizarnikianos deve elucidar essa proposta que menciono.

A herança romântica e surrealista certamente constitui a formação autoral de Alejandra Pizarnik; entretanto, o que a poeta fez na composição de seus escritos e o que esses textos seguem reverberando é o absoluto rechaço à reificação das perspectivas, o descongelamento do mundo. Se a poeta se valeu das imagens e do mito de maldita, certamente não foi repetindo alienadamente uma fórmula desgastada do século antecedente, mas alienando-a de seu contexto de origem, tornando-o estrangeiro novamente. Logo, se Pizarnik se serviu da imagem de poeta maldita com seus epítetos, metáforas e combinações foi para se inventar no deslocamento como potência errante e uivante, que se propõe a fazer outra descida das copas com a im-propriedade da língua:

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente (PIZARNIK, 2012a, p.171)

A palavra inocente seria a que enseja a comunicação sem ruídos nem distorções, que resultaria em uma compreensão absoluta. Entendemos, com Bataille, que isso não existe. No entanto, ao enunciar que se dá em sacrifício insistindo em enunciar essa palavra pura e explicar esse fazer-se oferenda com a errância de loba, Pizarnik avança selvagem para dentro do poema com sua questão sobre dizer o impossível e faz a tônica desse movimento recair sobre o deslocamento, a errância. É, pois, esse deslocamento “en la noche de los cuerpos”, isto é, no universo simbólico da língua, o ponto que Aira ajuda a elucidar.

Aira demonstra que a temática do noturno e da negatividade, cara aos românticos para “marcar la separación entre lo artístico y la sociedad filistea burguesa” (AIRA, 2012, p. 75) é tomada por Pizarnik de modo a ultrapassar esse uso inserindo as palavras em um sistema de inversões. Aira explica que essa inversão que lembra a poesia automática tratar-se de um recurso simples e implica na troca da palavra pelo seu contrário. A simplicidade, todavia, é eficaz e não diminui o valor estético da literatura pizarnikeana. O procedimento é descrito por Aira (2012, p. 76-77):

Lo nocturno o la negatividad, como inversión, queda explicitado en el título del libro *Los trabajos y las noches*, donde la última palabra reemplaza a su contrario del título del poema de Hesíodo [...]. Los “temas-palabras” que vimos que enumeraba A.P., “la infancia la muerte el sueño”, son otras tantas inversiones o reveses de la vida adulta, de la vida, de la vigilia; a lo que habría que agregar la locura como revés o noche de la razón. [...] Si agregamos que no es necesario invertir simétricamente, que el mecanismo de reemplazo puede habilitarse para la “máxima extensión” de la escritura automática, y ponemos todo en mano de un sujeto dislocado, tenemos un compendio del procedimiento de A.P.

Aira pinça ainda um verso do poema “Cantora Noturna” que diz “la que murió de su vestido azul está cantando” para esmiuçar o esse procedimento de inversão empregado pela poeta. Ao utilizar o sintagma “de su vestido azul” como causa da morte dessa espécie de personagem “intensamente autobiográfico”, Pizarnik faz com que a mulher se introduza na linguagem como sujeito, mas não como mero sujeito do enunciado e sim como um deslocamento que ocorre pelo absurdo moderado que é esse de fazer com que uma morta cante. O crítico conclui: “El Sujeto de la Enunciación, el mito personal de la poeta, habla a través de la dislocación. [...]. La mujer del vestido azul atraviesa la vida, y llega a la poesía” (AIRA, 2012, p. 78).

3.4.2 VONTADES DO IMPOSSÍVEL

Início esta parte transcrevendo um poema do livro *Árbol de Diana* (1962) que entendo ser uma tradução poética de uma passagem do livro *O culpado*, de Georges Bataille:

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos (PIZARNIK, 2012a, p. 125)

O texto de Bataille (2017), que também transcrevo para cotejar com esse poema de Pizarnik, sucede uma definição de vida proposta pelo autor, que desponta como um “efeito da instabilidade, do desequilíbrio” (BATAILLE, 2017, p. 51). Essa perspectiva foi apresentada pelo filósofo no capítulo intitulado “O ponto de êxtase”:

[...] O êxtase não explica nada, não justifica nada, não ilumina nada. Nada mais é que a flor, nem menos inacabado nem menos perecível. A única saída: pegar uma flor e olhar para ela até o acordo, de modo que ela explique, ilumine e justifique, *sendo* inacabada, *sendo* perecível (BATAILLE, 2017, p. 51).

Esses dois excertos sintetizam aspectos fundamentais do pensamento de Bataille: (1) o da comunicação impossível, em razão de a linguagem não coincidir nunca com o referente e, portanto, é preciso buscar o atalho do corpo para se imiscuir com o mundo; e (2) o de insistir naquilo que, a despeito da comunicação impossível pela via simbólica da linguagem, são tentativas de dizer e tangenciar esse ponto-quase. Trata-se do ponto do excesso, do que excede a linguagem. Bataille o chama de “ponto gritante”, convulsão extrema, êxtase resultante da comunhão entre sujeito e objeto a ponto de suprimir momentaneamente a percepção de ambos como instâncias distintas.

Não há, segundo Bataille, palavras para isso que é a expressão máxima da potência de vida: não há testemunho possível. Isto posto, voltamos ao problema da tradução, da questão da linguagem que se confunde com a questão da vida, isto é, do dizer a vida fazendo desse gesto a própria questão de vida, o único que realmente importa, e, por isso mesmo, empenha-se a vida nesse dizer. O que existe, de fato, são as tentativas de explicar essa escolha de viver tentando, aproximações que tangenciam esse ponto para dizer que ele existe, para dizer acerca da reciprocidade. A verdade, porém, é que “[a]quilo que é ‘comunicado’ desse ponto a um ser, de um ser a esse ponto, é uma perda fulgurante” (BATAILLE, 2017, p. 57).

Depetris aponta para o fato de que Pizarnik se interessa pelo pensamento de Bataille porque ele nomeia sua ferida fundamental, isto é, a falta de coincidência do eu com a linguagem. Pode soar contraditório em relação ao que acabo de expor em torno da comunicação, tendo em vista o filósofo considerar que toda comunicação é insuficiente. No entanto, é exatamente nisso em que se empenha, com toda sua energia – em dizer o que ultrapassa a linguagem, o que ela não comporta. E é isso também o que Depetris explicita sobre essa identificação intelectual da poeta com o pensador:

Bataille procura, en sus reflexiones, ir más allá de todo discurso; procura mostrar la inadecuación de toda palabra, *pero desde las palabras* y, en este intento, recorre en su punto extremo la posibilidad e imposibilidad que soporta la aporía de su intento. Como Pizarnik, Bataille es un disconforme esencial con su escritura porque repasa a

fondo las condiciones del “magnífico fracaso” de su ejercicio (DEPETRIS, 2004, p. 165).

A experiência interior é assim, explica Depetris, uma operação soberana que consiste no mais absoluto despojamento do eu, um modo de desposseção visando atingir o ponto mais extremo possível, o ponto do Nada. Trata-se de um modo de se extasiar no não saber, que conduz à falta de sentido. Buscar o Nada negando todo valor prático do pensamento, toda utilidade que se pode agregar a cada coisa. Nesse ponto, não há sujeito, nem objeto. Há apenas a imersão em um plano contínuo, onde não há sobreposição entre as instâncias, nem revelação. Nada mais alinhado com os versos de Pizarnik (“La rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos”) e com o excerto de *O culpado* (“A única saída: pegar uma flor e olhar para ela até o acordo, de modo que ela explique, ilumine e justifique, sendo inacabada, sendo perecível”) transcritos no início deste subcapítulo. E, ainda sobre as semelhanças notadas entre o pensador e a poeta, é importante destacar com Depetris (2004, p. 168) que

ambos siguen el camino invertido de abandonar toda certeza para intentar, desde este desarreglo de la norma y desde la desposesión de todo conocimiento de ser y hacer a través del exceso y de la violencia, alcanzar el extremo posible de la transparencia más allá, hacia lo desconocido en Bataille, hacia lo Otro en Pizarnik, ambas expresiones de la muerte.

O fato é que esse caminho da desposseção dos sentidos e dos valores que encontramos nessas escritas colide frontalmente com a história do Ocidente, que, ao contrário, se fez pela violência possessão. É a história do espólio, das apropriações, da acumulação e dos massacres genocidas. *O Culpado*, de Bataille, é um texto publicado pela primeira vez em 1940, em plena Segunda Guerra. Evoco também, por força do diálogo aberto entre os textos do pensador e da poeta, outro texto do filósofo, datado do período entreguerras. O texto intitulado “Conhecimento da América Latina” foi publicado em 1931, em Paris, na revista *Imán*. Trata-se de uma reflexão redigida em espanhol acerca da América Latina. Nesse texto, o filósofo rechaça explicitamente o projeto de mundo ocidental e arrisca uma aposta nessa parte do continente americano suscitando que seria preciso observar de perto o funcionamento dessas sociedades no intuito de depreender quais seriam os “elementos irredutíveis os fermentos tenazes que arriscam [...] corromper os costumes das outras partes do mundo” (BATAILLE, 2009, p. 1).

Uma suposição do filósofo é a de que a região teria sido uma das que mais sentiu a presença insidiosa do clero e da religião ocidentais e que, por isso mesmo, estaria mais

propensa do que outras partes do mundo a romper de forma violenta com esse império da tradição

A América Latina é certamente um dos lugares do globo em que a influência do clero e da religião permaneceu mais forte. Porém, seria absurdo deduzir disto conclusões primárias. É mais fácil se liberar do império de uma tradição quando ela ainda se encontra poderosa do que quando está instalada nos bancos, com uniformes de portaria (como acontece nos Estados Unidos). É muito mais fácil vencer o mal quando ainda é tempo de reagir com violência. Neste sentido, as repúblicas latinas da América poderiam desempenhar um papel de primeira ordem na destruição geral de certa moral de opressão e servilismo. (BATAILLE, 2009, p.1)

A curiosidade com esse texto é o que ele traz do pensamento de Bataille e o que pode dizer sobre a relação transferencial que Alejandra Pizarnik estabelece com o filósofo e que aparece na forma imbricada como ela incorpora esse pensamento e, de certo modo, responde a ele com sua escrita. Não pressuponho, com isso, que Pizarnik tenha conhecido esse texto específico do autor sobre a América Latina, tampouco que haja tido a preocupação em viver ou escrever tentando acertar o passo com os vaticínios do filósofo sobre o território latino-americano. Quero, porém, apontar para o fato de que o engajamento de um artista com a vida e com o tempo ao qual seu corpo se inscreve e também escreve ao nascer não é simplificável e restringível ao nível de uma escolha consciente. Pizarnik sendo essa poeta perfilada ao pensamento de Georges Bataille – os diários da autora contam com, pelo menos, treze menções esparsas e diretas ao nome do filósofo, nenhuma expressando qualquer tipo de discordância – nada mais natural que o exprima ao seu modo, trazendo os conceitos filosóficos para a sua forma de expressão, na elaboração de sua língua poesia.

A noção de erotismo, por exemplo, que Bataille (2017a) parte do pressuposto de que a continuidade da matéria é a morte, a ausência de movimento, de perturbação. O revés desse contínuo é o que irrompe, perturba e descontinua, em síntese, essa é a acepção de vida para o filósofo. O ser humano, segundo Bataille, é regido pelo paradoxo de se alinhar ao descontínuo temendo a morte e também de desejá-la como forma de retorno contínuo. O erotismo expressa essa contradição humana de ter que dançar entre esses limites, um movimento que tantas vezes não é só ir e vir, converte-se em um vórtice que faz rodar juntos os inconciliáveis: transgressão e interdito. Esses extremos remetem-se um ao outro gerando um excesso de que não conseguimos dar conta, que está fora do controle da razão e que precisa ser desperdiçado. Retorno a essas definições no quarto capítulo, por ora, apenas localizo o argumento do texto de Bataille acerca das liberdades sexuais na América Latina na amplitude de seu pensamento para que não se limite a aposta em torno da sexualidade como uma questão restrita ao que se

poderia chamar de instinto. O erotismo, define Bataille (2017a, p. 221) “é a atividade sexual de um ser consciente”, ainda que os efeitos desse erotismo escapem a essa consciência.

Com isso, recorro que em Pizarnik as questões da sexualidade, da relação com o gozo sentido no corpo não se separam da escrita, pois o que essa escrita promove sem cessar é justamente a suspensão dos limites entre o real desse corpo e o simbólico dos signos. Nesse sentido que vejo a escrita pizarnikiana promovendo uma “revulsão violenta” e tomando parte no colapso dos valores ocidentais que Bataille entende ser necessário, como expôs no texto sobre a América Latina. A relação, portanto, que destaco entre esses dois nomes, Pizarnik e Bataille, refere-se principalmente à maneira como a poeta escreve testemunhando a experiência de ter um corpo atravessado por uma língua, isto é, ser constituída pela linguagem que impõe a ela a condição de se expressar tendo de haver-se com a opacidade que é própria do sistema simbólico.

Quando Pizarnik estabelece que a linguagem é seu tema fundamental, sua ferida aberta, ela o diz com Bataille, a partir dessa compreensão de escrita como deslocamento espiralado, pendular, basculante entre interdição e transgressão. Assim, quando escreve (sobre) as mortes violentas, tanto deseja o contínuo e se movimenta na direção de um gozo perigoso que expõe o corpo ao estrago, quanto o faz sentir e se perceber vivo no exercício de transgredir a imposição da língua como lei, de enlouquecer a escrita e na escrita. Pizarnik dispõe-se, assim, a cuidar da ferida aberta, quer dizer, a parte de si que excede e não se inscreve no registro simbólico da língua, valendo-se do único recurso que possui, a própria língua que é também o que a esburaca ainda mais conforme insiste nesse exercício. O fato é que, ao fazê-lo, a poeta se agita, incita e promove aquela revulsão violenta que fora preconizada por Bataille.

Tento, portanto, supor as formas de resistência, o grito de insubmissão na e pela letra, no corpo da letra dos que, a exemplo de Pizarnik e Bataille, “preferem não” parar de dizer. Dos que, a despeito das limitações e impossibilidades impostas pela língua, encontram uma forma para exprimi-lo. Apesar de toda inadequação, assumem estar no olho daquela “revulsão violenta” de valores e costumes, desorganizando a ordem, a moral e o espírito do método, engrenagens para fabricação da “montanha de cadáveres” (BATAILLE, 2009, p. 2):

Esto de definir el mal, esto de definir. Esto de desesperar del lenguaje por culpa del maldito vicio de la definición. ¿Qué sé yo qué es el mal? ¿Es que me importa saberlo? No. Entonces... [...] Por más que lea a los santos, por más que trate de estilizar mi pensamiento hasta hacer de él una espiral o una flecha debo reconocer la verdad: sola preocupación es lo erótico. Y en este sentido soy una cobarde que no se oculta de saberlo. Ir hasta el fondo de lo erótico es mi única necesidad, es tal que no la diferencio de mí. (PIZARNIK, 2012, p. 348-349)

Como se nota, um elo estreito se delineia entre o desejo sexual, a escrita e a aprovação da vida até (n)a morte, afinal, é essa a noção de “erotismo” desenvolvida por Bataille à qual Pizarnik se aproxima. A poeta associa esse seu modo de gozo que ela mesma entende ser perigoso e orgíaco ao prazer que tem em pensar na própria morte: “Te dices *estoy muerta*; pero no es cierto. Es más: tus juegos constantes con el suicidio no implican más que una muy alta vocación sexual. Es verdad, la muerte me da en pleno sexo” (PIZARNIK, 2012, p. 315). De certa forma, a morte (ou as mortes) que ela reiteradamente forja na escrita (seja com as metáforas dos poemas ou com os planos de suicídio nos diários) a faz(em) gozar. Nesse gozo em que flerta com a morte desfruta do corpo podendo senti-lo e percebê-lo, há nisso, portanto, uma dimensão vivaz na medida em que o corpo que se vê mortificado vislumbra a supressão do limite e da possibilidade de integração ao caos do contínuo, mas isso, ao mesmo tempo a afasta da passagem ao ato.

O mal batailliano se forja nessa cadeia de uma economia do excesso, do desejo e da necessidade de extravazá-lo. Entendo portanto que a escritura de Pizarnik revolve e libera o mal oferecendo um caminho que, em última instância, a vincula à vida, ao ato de se sustentar na vertigem escapando à dicotomia vida x morte, ultrapassando essas categorias para ser aquilo que se sustenta “através das marcas do que já se foi” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 13).

3.4.3 A DESCIDA DO HOMEM-ÁRVORE

Ainda acerca desse estreitamento proposto entre o texto batailliano sobre a América Latina e a escrita de Pizarnik, acrescento as “Notas” de Flávio de Carvalho, nas quais o autor apresenta o mito do homem-árvore a partir da qual me disponho a pensar um enodamento entre o que propõem esses três autores: Bataille, Pizarnik e Carvalho.

Flávio de Carvalho, contemporâneo de Oswald e Mário de Andrade, foi engenheiro, arquiteto, artista plástico, escritor, delegado e antropófago. O artista brasileiro, considerado uma figura intempestiva, teria sido “o mais dionisíaco dos modernistas”, é o que apresenta Flávia Cera na reprodução e transcrição dos textos de Carvalho para o *Sopro – Panfleto político cultural*. Os textos de Carvalho estão nas publicações de nº 49 a 86 do panfleto eletrônico sendo que “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” é uma parte que

reúne um conjunto de 65 textos de Flávio de Carvalho publicados originalmente no Diário de S. Paulo entre janeiro de 1957 e setembro de 1958.

Flávio de Carvalho elabora o que se pode chamar de uma narrativa para a origem do homem em que apresenta o seu Homem-árvore, ou, mais propriamente, as condições de sua descida da Floresta e os artificios de que se serve para se manter vivo. Segundo o autor, um pré-homem teria descido das copas das árvores para a Floresta e mimetizado o vegetal e o animal como forma de evitar as feras:

o homem-árvore e o homem-animal, pertencentes ao período esquizofrênico de Defesa Passiva não tinham linguagem articulada, eram arrítmicos, proferiam sons prolongados, se utilizavam de manifestações kinésicas, de uma linguagem de dedos semelhante à do surdo-mudo e que era como os galhos da árvore, proferiam gritos estridentes e longos grunhidos e murmúrios estranhos. Retraídos, encolhidos, isolados e em estado prolongado de sono e de transe, eram difíceis de ser encontrados. O homem-árvore frequentemente dormia em pé imóvel e sem personalidade ao passar a fera de grande porte.

[...]

O homem-árvore existe como objeto que fazia parte do mundo em gestação, como objeto inerente e preponderante na paisagem da floresta até o fim do período de Defesa Passiva, isto é, até o fim da linguagem kinésica inarticulada, conservando-se posteriormente como sobrevivência afetiva do mundo anterior (CARVALHO, 2012, p. 12).

Antes, porém, na nota IX, o autor menciona que o grande produto da Floresta é o sono que possibilita o sonho e a simulação. A simulação teria sido o que possibilitou ao homem se salvar e, portanto, consiste na mentira primitiva que constitui o Homem Socius, “a mais importante manifestação social de caráter gregário” (CARVALHO, 2011, p. 8):

A floresta foi o grande espelho do homem do Começo. A Floresta foi o cenário do Solução e do ritmo da Marcha Hesitante. Foi o espelho da primeira Visão Geográfica e a fonte maravilhosa da Quimera. A floresta deu ao homem a sua maior força vital, o Narcisismo. É na floresta que o homem descobre seu valor. No começo ele imitava a árvore para sobreviver e se integrava no ritmo da própria floresta. A imagem da árvore no cérebro do homem se encontra antes da imagem do homem. É só muito mais tarde que o homem se preocupou com a sua própria imagem e esta descoberta da sua própria imagem é de rara importância para garantir a sua sobrevivência e a formação de seus sentimentos mais delicados e se encontra localizada após o advento do Homem-árvore. Constitui a descoberta o início do Narcisismo e do Ritmo e o importante início do amor que o homem tem por si mesmo que é o início da sua segurança. O abandono da imagem Homem-árvore no cérebro do homem, e a substituição pela própria imagem do homem recém-descoberta, marca também o início da sua personalidade e da criação da ideia de indivíduo. Esse abandono só se dá de uma maneira total, com o abandono da floresta e com a focalização mais precisa da imagem do homem exposta à claridade fora da floresta (CARVALHO, 2012, p. 13).

Nessa transição entre o Homem-árvore e o Homem Sócius, o autor insere a potente imagem do espelho. No primeiro capítulo desta tese, apresentei o pensamento de Emanuele Coccia (2010) acerca dos efeitos que esse dispositivo exerce sobre a constituição subjetiva do

homem e do mundo. De sua parte, Carvalho aborda o espelho como o mais importante objeto da cultura e do aperfeiçoamento na medida em que o Homem, tendo deixado a Floresta, passa a se espelhar em seus semelhantes e não mais na imagem das árvores que inicialmente o constituíam. O grito, o soluço, o riso, o choro seriam defesas contra a simulação, expressões de fraqueza, de falta, de fome, enfim, da nudez, que o ata ao seu semelhante de maneira genuína.

Diante dessas manifestações que Carvalho chama de clímax, teria se processado um mecanismo de imitação por parte dos semelhantes que culmina em um momento de paz, esse “em que a supercarga emotiva, lentamente acumulada pelos movimentos e as vocalizações imitadas é descarregada de um só golpe” (CARVALHO, 2012, p. 14).

Flávio de Carvalho supõe uma origem para a história humana que bem poderia culminar no esgotamento de que nos fala Bataille (2009, p. 2) dos “[...] países onde os homens levam o espírito do método a seu último grau de perfeição - especialmente quando se trata de fabricar montanhas de cadáveres”. O retraimento, o individualismo gregário, a invenção de uma linguagem hipossuficiente e a simulação como estratégia de enfrentamento das feras constituem uma versão interessante para o arrogo humano como subterfúgio da sobrevivência. Essa mesma soberba do Homem-árvore sobrevivente de uma morte dada como certa teria estabelecido a virilidade no centro do humano e tido como consequência a arquitetura civilizatória que se permite empilhar cadáveres (BATAILLE, 2009). Para mim, a questão que se impõe no texto de Carvalho (2012) é: o que sucede sobreviver à grande devoração? A resposta parece vir mesmo de Bataille (2009, p. 2): “o espírito do método a seu último grau de perfeição”.

O mundo do Homem-árvore dorme em pé, ou nem dorme, cochila pensando no perigo. Sujeito ao medo de haver sobrevivido em um ambiente hostil que não é o seu. Esse medo do outro, do absolutamente desconhecido, teria forçado o disfarce, o exílio e a retração. O gregarismo do homem se forjou com a mentira da simulação que ocultou sua insegurança para as feras, mas também para o próprio homem, “o desabrochar dos desejos e a formação da ideia de indivíduo” (CARVALHO, 2012, p. 13). Tudo o que vê e ouve sugere esse medo e é assim que o cálculo meticuloso para evitar o confronto toma o lugar da liberdade. Dividido, o Homem-árvore se fantasia, mascara-se e forja linguagens que o representam diante do outro. Essa gênese reporta um cenário soturno e enclausurado, de onde algum caos precisaria emergir e revirar a ordem para que outros cenários se façam possíveis em termos de reinvenção das relações de alteridade.

Um espaço para esse caos emergir é a ficção. O lugar da economia do talvez, onde é possível tudo dizer no engendramento de mundos que faltam e na invenção de outras maneiras de estar para esses/nesses mundos. Entendido isso, o que proponho é tomar o Homem-árvore de Flávio de Carvalho como uma porta de entrada para a literatura de Alejandra Pizarnik que aponta para outra possibilidade de descida dessa Floresta²⁵, essa possibilidade seria a descida da mulher-árvore. Antecipo, porém, que essa nomeação não se trata de uma simplificação dialética de gêneros, isto é, não se trata de opor homem e mulher. A noção de mulher-árvore é uma elaboração complexa porque abrange a proposta da escrita feminina formulada por Hélène Cixous, passa pelo conceito de obliquação desenvolvido por Alexandre Nodari e culmina com um devir planta fundamentado pela definição de devir de Deleuze e Guattari, bem como pelo estudo de Emanuele Coccia acerca de uma “metafísica da mistura”. Essa noção, portanto, só se completa ao final do terceiro capítulo desta tese. Neste momento, estabeleço os pressupostos para que esse nome ao qual agrego todas essas perspectivas responda pela leitura que faço da obra de Pizarnik.

As plantas, segundo Coccia (2018), são os viventes que, antes de tudo, fazem o mundo. São elas que propiciaram a atmosfera respirável para que as demais vidas possam surgir. As plantas, explica o filósofo, desenvolvem um corpo que privilegia a superfície em detrimento do volume, moldam-se à superfície e não se separam do mundo que as acolhe. Como “titãs domésticos” (COCCIA, 2018, p. 17), fundam novos mundos sem precisar agir com violência e, ao criar a atmosfera onde outros viventes podem emergir, consistem, elas mesmas, no próprio ato da cosmogonia. O devir planta implica na experiência da reciprocidade, da imbricação entre continente e conteúdo que não segmenta por completo as instâncias de dentro e de fora. Sendo a única brecha na “autorreferencialidade do vivente” (COCCIA, 2018, p. 14), o devir planta é uma utopia da imersão, da absoluta coincidência com o meio e faz pensar na mulher-árvore-que-uiva-e-erra como um devir transicional, uma abertura, um furo possível no muro simbólico da linguagem que aparta o corpo humano do mundo sensível.

Tendo chegado a essa conclusão, cito a entrada do diário de Pizarnik, de 25 de agosto de 1962, onde é possível ler a seguinte declaração: “cuando leo y escribo con ganas, mi vida no me parece pobre. Todo lo contrario. Lo que me hace sentir pobre e idiota es compartir el ritmo de la llamada ‘gente normal’ [...]” (PIZARNIK, 2012, p. 266). Trata-se, portanto, de

²⁵ Tropo empregado por Flávio de Carvalho para designar o cosmos, a natureza, o mundo em uma relação não apartada com a espécie humana.

uma escrita que faz ecoar aquela nudez apontada tanto por Bataille, quanto por Carvalho. O êxtase, como se referiu o primeiro, ou o clímax, de acordo com o último, são esses momentos de absoluta exposição ao perigo, à face do outro de quem tudo se pode esperar, da extrema violência à máxima generosidade passando pela imitação. Entendo, portanto, que Pizarnik, ciente da impossibilidade de fazer coincidir linguagem e corpo, busca com a escrita esse lugar da nudez, da imersão provisória dada pelo soluço, pelo choro, pelo gemido, pelo grito, pelo uivo que, se não são exatamente linguagem, também não são absoluto silêncio. São essa perturbação entre silêncio e linguagem articulada.

Entendido isso, tomo o título *Árbol de Diana* (1962) como uma instância de nomeação que extrapola o livro e me sirvo dele para, justaposto à imagem de Homem-árvore, de Flávio de Carvalho, sugerir, seja como amuleto ou muleta, um auxílio para deixar a floresta e propor o que seria uma escritura de mulher-árvore. Para começar a desenvolver essa noção, ressalto que a referência ao feminino está empregada na acepção de Derrida que, a propósito de Nietzsche, associa ao que não se deixa apreender. Não deve ser lida, portanto, como uma remissão às diferenças sociais e culturais de gênero, ou à “sexualidade feminina e outros fetiches essencializantes” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 26), mas como um deslocamento, como movimento que pode ser realizado, vestido, parangolerizado pelo leitor de Pizarnik. A proposta é resistir à clausura da “compulsão metafísica, identitária, essencialista, autoafirmadora do Mesmo” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 29). A mulher-árvore, tal como proponho, ultrapassa o sujeito de direito da dimensão sociopolítica na medida em que é uma nomeação provisória, prótese, máscara que se usa no instante da leitura que permite aproximar do dizer.

Suponho que, se a gênese do Homem-árvore se faz pela mímese e pela inauguração da linguagem, a mulher-árvore não é necessariamente o seu contrário. Sua instância não é a da simples oposição dialética, mas a da perturbação, da fragmentação e da torção que leva a linguagem ao limite difuso do ponto de exprimir o que nela exacerba. A linguagem é parte dos mecanismos de defesa contra o desconhecido tomado por hostil, o desarranjo sintático que traz a aporia poética, é o despojamento desse mecanismo para encarar esse desconhecido (nem tão estranho assim) postando-se diante dele face-a-face.

Se o Homem-árvore é tomado pelo artista como o elemento mimético que possibilita ao homem ter uma sobrevivida para além da morte a que ele sobreviveu na floresta de sombras que provocam medo, a mulher-árvore é a imagem que emerge da escritura pizarnikiana esgarçando esse mimetismo, resistindo a ele pela invenção de uma língua-uivo saída de dentro

do espanhol. Diria mesmo que a mulher-árvore se preocupa menos com a própria sobrevivência do que com seu grito de horror na iminência do perigo, a expressão do excesso que não falseia, não blefa, não se dispõe ao pragmatismo, ao utilitarismo da língua. Ao contrário, convulsiona e aponta para a reciprocidade com o mundo, com a floresta toda. Entendo esse grito como ato produtor da diferença em substituição ao mimetismo. O uivo da poesia pizarnikiana é o acontecimento daquela revulsão violenta no âmbito da linguagem e se impõe como um retorno e uma abertura ao porvir.

3.4.4 OUTRA DESCIDA É POSSÍVEL

A entrada de 15 de setembro de 1962 do diário de Alejandra Pizarnik começa com a seguinte declaração: “Esta vez es cierto: la salud está en la literatura. Es cierto pero también, es abstracto” (PIZARNIK, 2012, p. 269). Essa constatação remete à compreensão de poesia oferecida por Alberto Pucheu (2010), que remonta a acepção nietzschiana acerca da arte a partir de uma escala extremada entre duas polaridades: o ódio à vida e o excesso de vida. Ambas são matérias que fazem emergir o produto artístico quando canalizadas de maneira criativa. Em ambos os polos da escala, a presença da vida põe em questão a disjunção que tantas vezes se promove entre vida e poesia:

a obra de arte deve desdobrar a vida, fazê-la transbordar, tonificá-la, servindo-lhe de combustível. Há de se fazer, pela obra, aparecer o tônus vital da vida, o estímulo real da realidade, tornando a arte “remédio e socorro da vida em crescimento ou em declínio”²⁶ (PUCHEU, 2010, p. 251).

Considerando que seja papel da arte tonificar a vida e acudi-la, Pucheu (2010) indaga até que ponto é possível distinguir essas instâncias e atribuir a cada uma seu papel, ignorando o movimento de reversibilidade. O caráter medicinal da arte fora evocado por Deleuze e Guattari (2010) ao conceber a literatura como uma saúde e endossar a asserção de Nietzsche acerca de o filósofo ser o “médico da civilização” no papel de diagnosticar os devires. A semelhança que observo na maneira como esses pensadores enxergam o artista e o filósofo se estabelece pelo instituto do dever de invocar um povo, um devir-povo, que atribuem a ambas as formas de conhecimento, arte e filosofia.

²⁶ NIETZSCHE, F. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 59.

Se para os filósofos não há coincidência entre literatura e filosofia, a noção de devir, por sua vez, é a operação que devemos aceder por qualquer dos caminhos e nos traria consciência da impossibilidade de nos separarmos do mundo, da Natureza. O devir é o lugar saudável, onde o homem se imiscui ao horizonte e se destaca nesse movimento que o recorda de que nunca se separou efetivamente dele como supõe. Esse movimento é o que os filósofos nomeiam de “zona de vizinhança”, o lugar do não identificável, do estranhamento, do destoante. Reside aí, nessa zona limítrofe e indiscernível, o espaço privilegiado da literatura que possibilita a abertura para onde natureza e pensamento se misturam, borram e rasuram um ao outro. É nesse sentido que filosofia e a arte, como corpos distintos de peles porosas, esbarram-se e se irmanam nessa função de resistir ao presente e invocar “uma nova terra e um povo que não exista” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 130).

A mulher árvore é a que uiva, que se veste com os devires da Floresta – representando o rudimento da formação do conjunto social – e que a mimetiza, mas não mimetiza o seu semelhante. Em relação a ele, se desterritorializa. Assim, proponho pensar essa nomeação da mulher-árvore como questão de sub-desenvolvimento²⁷ no sentido de considerar que, segundo a cosmogonia ficcionalizada por Flávio de Carvalho, teria havido essa humanidade vegetal e animal, que acabou por se destacar criando mecanismos de Defesa Ativa contra a Floresta ameaçadora. O uivo, a reboque do grito, do sussurro, do gemido, é a expressão desse subdesenvolvimento no âmbito da língua. Logo, a escrita que emula um *aullido* só pode ser uma escrita sub-desenvolvida, na contramão da língua maior que tende para a objetividade, para o inequívoco e utilitário, impondo-se como lei.

Pensar a literatura pelo viés do sub-desenvolvimento é pensar que a escrita ficcional toma como ponto de partida uma língua maior – uma língua que, a exemplo do alemão, do espanhol e do português, prevalece e persiste como corolário dos processos de colonização – e faz dela a matéria com que se cria uma língua menor. A língua da singularidade de uma autoria deslocada, desapropriada, desterritorializada de sua língua e cultura de origem e que,

²⁷ O motivo de empregar o hífen na grafia de “sub-desenvolvimento” remete à interpretação de Alexandre Nodari acerca da palavra de ordem proposta por Hélio Oiticica: “consumir o consumo”. Segundo o teórico a expressão seria inferida de uma operação do “sub-sub” “que não visa nem conservar nem superar o subdesenvolvimento: enquanto forma ativa de sub-desenvolver, não era uma solução de meio termo, mas a dissolução dos termos”. Nesse sentido, “[c]onsumir o consumo [...] não é consumir mais; é consumir a lógica do consumo: se o consumo é sempre uma transformação, uma digestão, então o consumo do consumo é uma digestão desse processo, a sua dissolução e transformação em algo outro.”

Nodari expõe ainda que, na arte de Oiticica, essa economia “[...] implicava a passagem da obra e criação (mercadoria e produção) aos acontecimentos, ambientes, incluindo os “ninhos”. A arte deixaria, assim, de ser a ‘produção infinita de objetos’, para passar a ser ‘a formulação de uma possibilidade de vida’” (NODARI, 2014, p. 4).

estando fora do lugar, toma de empréstimo a língua do outro para exprimir-se. Sendo a língua esse dispositivo coletivo e cultural, não se entregará facilmente ao autor que se dispõe a escrever: ele precisará revirá-la para encontrar meio de dizer o que necessita, ultrapassando a relação, inerente a toda língua, entre conteúdo e forma:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 35).

É um procedimento que fica evidente quando Deleuze e Guattari (2015) o particularizam falando sobre a escrita de Kafka, judeu de Praga, escrevendo em alemão:

Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura [...] A impossibilidade de escrever de outro modo que não o alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma irreduzível distância com a territorialidade primitiva tcheca (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 35-36).

Creio poder expandir isso que os filósofos apontam sobre uma escrita menor em Kafka para as escritas de Alejandra Pizarnik, russo-judia escrevendo em espanhol portenho, e também para a de Clarice Lispector, judia ucraniana, escrevendo em português brasileiro. Nesse sentido, ambas as autoras produziram isso que, à luz da proposição dos filósofos, estou chamando de literaturas menores na América Latina. Criaram suas línguas impróprias no bojo de línguas resultantes de um longo e complexo processo de colonização deste continente, o que já faz dessas línguas desterritorializadas de antemão.

O fato é que essa dupla desterritorialização, no caso de Pizarnik e Lispector, corrobora o caráter político que Deleuze e Guattari atribuem à literatura menor. Os autores falam de um espaço exíguo que faz com que cada singularidade expressa nessas línguas maiores (o português e o espanhol) se conecte imediatamente a outros casos particulares e, por contiguidade, também os exprima. Trata-se, portanto, de uma “enunciação coletiva” por meio de expressões singulares, que resultam na dimensão política da literatura desterritorializada:

[...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 37).

A partir desse ponto, os autores sintetizam que a literatura menor, como um conceito literário-filosófico, já não “[...] qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)”

(DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39). E prosseguem argumentando que mesmo o escritor nascido em um país onde se faz “grande literatura” deve escrever

como um judeu tcheco escreve em alemão [...] Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar o ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39).

É dessa forma que a escuta do grito e/ou do uivo, nas literaturas de Alejandra Pizarnik e de Clarice Lispector, ecoa pela atmosfera daquela Floresta, daquele meio do qual o vivente não se distingue por completo, que amplifica e propaga esses dizeres. A mulher-árvore uiva fazendo com que retornemos à Floresta, lembrando-nos dessas formas animal e vegetal, abandonadas em detrimento da simulação de uma língua humana que encobre os medos. Flávio de Carvalho estabelece uma relação entre o momento do grito repetido diante do outro (clímax) com o surgimento da imagem, da memória e posteriormente da escrita. O grito provoca um espelhamento entre os semelhantes, como se um espelho diante do outro reproduzisse a imagem ao infinito e esse eco de imagem apascentasse aquele que grita, reduzisse o seu medo. A escrita seria, pois, um desdobramento desse grito que, como um espelho diante do gritante, protegesse a ele contra a tristeza:

A repetição e o ritmo criam um jogo de espelhos imaginários na frente do repetidor, dando a toda ação uma feição narcisística. A mímica se processa como a mímica de um ator repetindo diante de um espelho. O ritmo é pois um fixador de narcisismo e de apreciação de si mesmo para fins de autodefesa. O ritmo deve ter nascido como uma primeira Defesa Agressiva contra a tristeza logo no começo das coisas suscetíveis de experimentar tristeza (CARVALHO, 2012, p. 14).

No livro *Árbol de Diana* (1962), igualmente, há vários poemas que fazem essa referência direta à imagem do espelho. Proponho examiná-los a partir dessa perspectiva que venho construindo da mulher-árvore:

14

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien em mí dormido
me come y me bebe. (PIZARNIK, 2012a, p. 116)

Nesse texto metalinguístico, em que o eu está às voltas com a escrita do poema, fica evidente a divisão na própria linguagem que é encarada como espelho. É no trato com a língua que enfrenta sua divisão, no caminho ao espelho, entendido como processo da escrita, que lida com esse outro em si, a própria língua. E, ao que parece, o face a face com ele (esse outro) não é algo simples, na medida em que subtrai o eu (instância enunciativa), alimenta-se

de si (que não é um “si mesmo”, mas um “si outro”). O que Pizarnik está propondo, portanto, não é o narcisismo da linguagem que reflete a semelhança com os pares e apaga (ou esconde) o medo do ser gritante. A meu ver, o que ela faz é encarar esse medo, dizê-lo com sua língua menor e, a despeito dele, seguir uivando e errando (podemos acolher tanto a aceção do equívoco quanto do deslocamento) nesse movimento descontínuo que é a vida. Seguir nomeando o medo, como faz e explica Pizarnik (2012a, p. 108) no dístico final do sexto poema de *Árbol de Diana* (1962): “ella tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no existe”.

Em dois outros poemas desse livro, Pizarnik menciona o espelho para dizer de um gesto direcionado a ele, o gesto de *pulsar*, que pode ser traduzido como “pressionar”, “apertar”:

26

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos (PIZARNIK, 2012a, p. 128)

31

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente. (PIZARNIK, 2012a, p. 133)

Em ambos os textos, *pulsar* abre para o intento de ultrapassar o espelho e perscrutar o que há do outro lado. Para além desse dispositivo que duplica sem reproduzir, que multiplica imagens ou palavras sem presentificar o referente: “hasta que nuestros rostros *canten como ídolos*”, “hasta que las *palabras olvidadas suenan mágicamente*”. Pressionar o espelho tem algo de cruel, algo de sentir o seu limite, o limite que antecede o estilhaçamento. É isso o que Pizarnik parece exigir da linguagem, nada menos que o seu limite. Quando os rostos cantam como ídolos e as palavras esquecidas ressoam, já não se trata de uma linguagem ancorada na presença de um referente. A última menção ao espelho nesse livro aparece no dístico do poema 37: “más allá de cualquier zona prohibida/ hay un espejo para nuestra triste transparencia (PIZARNIK, 2012a, p. 139).

Pouco importa o quanto se aproxime do limite de quebrar o espelho, não é possível chegar ao outro lado, porque sempre haverá outro espelho. É essa a característica da linguagem refletir, oferecer uma imagem, não um referente. Esse efeito de espelhamento ao infinito, que é recorrente e se desdobra na poética pizarnikiana, não se encerra na poética do

duplo, como bem demonstrou Carolina Depetris. Também não me parece que se limita a uma dinâmica especular, proposta pela estudiosa, que distingue em dois planos ontologia e poética, bem como supõe a precedência do Mesmo em relação ao Outro: “El dilema en Pizarnik se debate, tanto en el plano ontológico como poético, responde especialmente a una relación conflictiva entre identidad y alteridad” (DEPETRIS, 2004, p. 24).

Segundo Depetris, o Outro traz a diferença e a alteridade na ordem do Mesmo, aporta a contradição na unidade. Dessa compreensão resultam os sentidos que a pesquisadora atribui ao espelho na obra de Pizarnik: primeiro, a de conter mesmo a noção platônica do duplo apontando para a dicotomia realidade/aparência, verdade/mentira; depois, matizando essa noção, o espelho mostraria a impossibilidade de chegar a si mesmo a não ser através do outro em seu reflexo, e, ainda, conta com a inversão do que o dispositivo reflete trazendo para esse diálogo uma reversibilidade, uma transferência contínua de identidades:

Recuperamos aquí la evidencia de que *yo* y *tú* dialogan dentro de un *yo* más abarcador. Y si este diálogo dentro de *yo* ocurre de acuerdo a una dinámica reflexiva sujeta a la transferencia continua de identidades, ese *yo* abarcador de la poeta es el espacio de tránsito e inversión de espejo [...] (DEPETRIS, 2004, p. 40).

Da maneira como vejo, o espelho nos poemas de *Árbol de Diana* (1962) remete ao abismo provocado pela multiplicação de imagens ao infinito quando um espelho é disposto diante de outro. Assim, do mesmo modo como o eco dos gritos supostos por Carvalho reverberam e encontram outros seres, as imagens dos espelhos pizarnikianos ricocheteiam e se abismam no infinito das reproduções que acontecem quando um corpo se interpõe a duas lâminas especulares defronte uma da outra.

Quando Pizarnik diz na entrada de 3 de janeiro de 1961: “Si trato de escribir de mí es para conjurarme” (PIZARNIK, 2012, p.188), o que ela observa é amarração de suas partes que ela vê como a um corpo esquartejado, ainda que essa reunião seja de ordem simbólica (e imaginária). Para isso, precisa lançar-se na língua, projetar-se diante do espelho da linguagem, o espaço medial para produzir imagens, gritos, seres, sombras, o que quer que represente sua dispersão, sua falta de identidade. Pizarnik não se põe diante do(s) espelho(s) para ver um ego refletido, mas para assistir à queda de suas partes no abismo, pois é assim, nessa queda despedaçada, que ela, de certa forma, se reconhece.

4 ONDE O MAL TEM VOZ E VEZ

Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma – era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! – e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta.

Clarice Lispector²⁸

Este terceiro capítulo foi pensado a partir das possibilidades que considerei para traçar uma genealogia da escrita de Alejandra Pizarnik. Vejo cada uma dessas possibilidades como filiações que equivocam as filiações biológicas com as heranças intelectuais da poeta até a constatação de uma impossível filiação de qualquer ordem. Na escrita de Pizarnik, aquela que confessa sua orfandade, as demandas de amor estão direcionadas àqueles que exercem as funções materna e paterna, seja na vida cotidiana, seja no âmbito do intelecto.

Na primeira parte do capítulo, a leitura do livro *Extracción de la piedra de locura* (1968) será direcionada à maneira como a relação com a maternidade não apenas comparece na escrita como a modula estabelecendo, a partir desse livro, uma dissociação com a escrita das obras anteriores. Se o segundo capítulo começou a trazer a noção da mulher-árvore que uiva e erra, este capítulo demonstra um pouco como é a forma desse uivo, oferece-lhe um corpo que confere materialidade ao que é da ordem pulsional e se envia, ensaia uma comunicação sem ser propriamente linguagem

Na segunda parte, a atenção recai sobre a obra *El infierno musical* (1971), em que a poeta acirra ainda mais certa ruptura com a linguagem de que se valia para a escrita de seus primeiros poemas. A filiação apontada passa a ser em relação ao pai sem nunca perder de vista a questão língua como recurso insuficiente para uma singularidade que insiste em dizer-se. Por último, a terceira parte do capítulo aborda a terceira forma de filiação que, em verdade, trata-se de uma não filiação, da filiação impossível com a ideia de uma divindade

²⁸ Este fragmento de Clarice Lispector (1998, p. 44) pertence ao romance *Perto do coração selvagem*, de 1943, e condensa a noção de vida como irrupção e movimento que eclode na voz e faz disso uma questão simultânea de linguagem e de corpo. Trazer o fragmento para o capítulo em que postulo uma aproximação na forma de conceber e de estar no mundo dessas duas autoras, Lispector e Pizarnik, é um modo de apresentar essa proximidade por meio dessa síntese tão clariceana.

que condense o saber absoluto, a resposta a todas as questões que não foi possível obter por meio do jogo com a língua.

4.1 O corpo do grito

4.1.1 A ESCRITA DA NOITE: VOZ, VORACIDADE E VERTIGEM

No capítulo anterior, comentei sobre como Pizarnik lida com a constatação de seus sintomas da loucura chamando seu sintoma melancólico de *enfermedad de lejanía*. Neste capítulo em que a questão do sintoma aparece de maneira ainda mais evidente nos escritos, quero destacar de início essa ligação intrincada entre corpo (transtorno alimentar, sexualidade), voz (tartamudez) e escrita (do uivo) em sua psicose. Para além das questões do corpo referentes à sexualidade, já comentadas nesta tese, também estão dispersas nos diários as menções a sua tartamudez. Duas delas nos interessam por relacionar essa questão localizada no corpo como um mal funcionamento da fala com a *lejanía* e com o que a autora chama de separação da linguagem. Assim, em 23 de outubro do ano de 1959, antes de Pizarnik partir para a Europa, escreve em seu caderno:

Cada día tartamudeo más. Pero no sé si es tartamudez. En el fondo, no quiero hablar. Así como me alimento sin querer hacerlo sino que lo hago por compulsión o por temor del vacío, así hablo, sabiendo, no obstante, que debería callar.

Mi sufrimiento es el ómnibus cuando pido el boleto, mi temor de que mi voz no salga y todos los pasajeros contemplen, tentados de risa y asombrados, a ese ser monstruoso que se debate y pelea con el lenguaje.

Mi sufrimiento cuando hablo por teléfono y no me surge la fórmula de despedida “adiós” o “hasta luego” sino una serie de estertores ininteligibles que anulan todo lo que dije precedentemente y transforman mi conversación anterior en una broma, en un simulacro o, tal vez, como alguien que pensó que hablaba con un ser humano y descubre, por un detalle final imprevisto, que no es un ser humano sino algo extraño, ambíguo, no poco repugnante en su misterio. (PIZARNIK, 2012, p. 153)

Depois, em 1962, na entrada de 2 de maio (que a editora afirma em nota tratar-se de 2 de junho) lemos:

De allí, también, mi curiosa entonación, mis dificultades orales. Esto que digo viene a ser mi emblema. Mis dificultades orales provienen de mi lejanía de la realidad. Aún me asombra oírme hablar. Cuando hablo me admiro como si se tratara de una hazaña. Si al menos me limitara a felicitar me cuando hablo francés. Pero no. Hablar en español me es igualmente difícil. Algo me separa rotundamente del lenguaje, de las palabras. (PIZARNIK, 2012, p. 364)

Por último, cito a entrada de 17 de agosto de 1968, ano em que a autora publica *Extracción de la piedra de locura*:

Creo que mi sufrimiento por escribir como escribo se debe a mi acento. [...] Pero siento que la expresión o el vuelco de sí mismo en la escritura se logra mediante una escritura “en espiral”, como la de Kafka por ejemplo. Ahora, lo más difícil es unir esta escritura al rigor o a la exactitud. Acento y palabra justa en mí están escindidos. Si aspiro a la justeza de un texto debo matar su acento. (PIZARNIK, 2012, 455-456)

Com isso, passemos, pois, ao livro *Extracción de la piedra de locura* (1968), que Pizarnik dedica a sua mãe, e compõe-se de quatro partes sem títulos, indicadas apenas por numerais romanos. Na primeira parte, quase todos os poemas apresentam a palavra “noite”, que aparece mais como uma noção ou um estado de espírito do que como marcação temporal, embora não deixe de situar sua escrita. A poeta não faz segredo de sua atividade noturna junto às páginas em branco em razão de suas crises de insônia que a acompanham desde muito jovem. A noite é a literalidade do tempo da escrita sem deixar de ser um estado de espírito desdobrado em sombras, azuis e tonalidades de cinza, uma noção batailliana que aponta para a solidão incommunicável do homem e também a própria produção poética que a poeta tece enquanto atravessa o escuro sem dormir. Essa pluralidade de sentidos que colhemos na escrita de Pizarnik é precisamente a grande questão com que a poeta se debate. Se, por um lado, Pizarnik tem consciência de que a disseminação do sentido espargido nas palavras traz uma enorme riqueza para seus textos, por outro, é a opacidade inerente à linguagem que, ao mesmo tempo, atormenta e a faz produzir.

Às voltas com essa tautologia da opacidade da língua, com a questão de linguagem que retorna incessante sobre si mesma, Pizarnik escreve a sua noite: “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (PIZARNIK, 2012a, p. 215) e o barulho dessa escrita noturna é o “del agua en la noche,/ del agua cayendo en el agua” (PIZARNIK, 2012a, p. 216). Esse termo “escrita da noite” remete a uma forma de expressão pensada por Bataille, mas evoca também a noção de feminilidade desenvolvida por Freud nos anos 1920 qualificada como “continente negro”. Associando essas duas acepções, suponho que a escrita da noite em Pizarnik esteja contaminada pelos significados atribuídos por esses dois pensadores. Escrever a noite passa por esse lugar do feminino que extrapola a maternidade e passa pela experiência da letra que cinge a falta de sentido dicotômico e que obrigaria a ler a noite como negatividade simplesmente.

A poeta sabe que por trás da máscara da linguagem sua insistência produz clarões que iluminam brevemente essa noite, que deixam vaziar algo de sua singularidade. Não importa se a “[c]ada noche, en la duración de un grito” (PIZARNIK, 2012a, p. 218), venha uma nova

sombra. O que não pode é parar esse envio que diz o quanto é impossível traduzir a impossibilidade em palavras, então produz imagens e faz analogias: “Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema” (PIZARNIK, 2012a, p. 221). É isso o que confirma o trecho de “Fragmentos para dominar el silencio”: “Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (PIZARNIK, 2012a, p. 223).

Diria que esse enunciado e todo o problema em torno do qual se constrói essa primeira parte do livro de Pizarnik está em estreito diálogo com uma definição de poesia oferecida por Bataille:

A poesia é uma flecha disparada: se mirei bem, o que conta – que eu quero – não é nem a flecha nem o alvo, mas o momento em que a flecha se perde, dissolve-se no ar da noite: até mesmo a memória da flecha está perdida (BATAILLE, 2017, p. 129).

O poema como um envio sem destino nem destinatário, uma flecha atirada a esmo que pode acertar um alvo, mas o mais certo é que desapareça na escuridão. A contingência de que fala essa definição parece exigir uma entrega, alto grau de despojamento e certa orfandade por parte de quem escreve. Porém, o último poema dessa primeira parte do livro intitulado “Sortilegios” reestabelece o confinamento àquela tautologia do dizer e apresenta imagens que ainda não haviam aparecido: a das damas de vermelho e/ou mães de vermelho, o feminino devorador e implacável que não poupa sequer a própria cria. Trata-se de um poema em prosa que se apresenta como um parágrafo, mas é escrito em uma única sentença, o que remete à enunciação de um feitiço que, ao ser lido, é também recitado de modo a produzir efeitos perceptíveis.

A despeito de chamá-las de mães, as damas que esse eu diz ficarem “agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca” e “adheridas a la entretela de mi respiración” (PIZARNIK, 2012a, p. 224), nunca ensinaram nada a ela, esse eu que precisou aprender tudo sozinha. Essas damas mataram o rei e agora querem beber o sangue dessa que enuncia. Enquanto o rei morto desce o rio, ela está presa nessa perpétua possessão. Constatamos, com isso, que a escrita da noite é a invenção dessas damas vermelhas encrustadas no pescoço, na respiração dessa que enuncia, engendrando-na e simultaneamente matando o rei, ou seja, escrever a noite é poder, com essas damas, ser outra para si mesma e nomear essa experiência.

Essas imagens fazem retomar a relação conturbada com o dizer, mas também acenam para outras questões. O rei está morto e as damas/mães vermelhas estão soltas para devorar a filha. Essas mães, que vivem de maneira simbiótica no corpo da filha, nada possuem de

maternal. São o puro desejo, a entrega desenfreada ao excesso de seus corpos sedentos e famintos de sangue. Essas mães são o feminino sem lei e sem limites. Elas suscitam a questão do corpo, do gozo feminino e me remetem à personagem de outro texto de Pizarnik, a Condessa Sangrenta.

La condesa sangrenta (1971) é o único romance escrito pela autora e retrata a história da Condessa Erzsébet Báthory (1560-1614), uma personagem verídica da nobreza húngara que torturou e assassinou 650 moças em seu castelo medieval. Pizarnik conta a história dessa mulher descrevendo as torturas infligidas aos corpos das jovens que a condessa mantinha cativas em seu castelo. Há uma fantasia endossada pela descrição precisa dos castigos e fetiches da personagem, uma estetização libidinosa da aparência da condessa, de suas escolhas, dos berros e uivos emitidos por ela e pelas moças torturadas, e do cenário onde a perversão é descrita com tintas sangrentas de extrema beleza. Essa personagem da condessa encarna o mesmo gozo ilimitado das damas do poema – estão absolutamente nuas e expostas aos seus desejos e fantasias, ao excesso de uma liberdade absoluta que, como afirma a narradora de Pizarnik ao final de seu romance, é horrível.

Os uivos, o sangue e a máscara de loba à solta na floresta são significantes recorrentes nos textos pizarnikianos desse período. Chamo atenção para este excerto do poema “Fragmentos para dominar el silencio”: “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. [...] La yacente anida en mí con su máscara de loba” (PIZARNIK, 2012a, p. 223). Aqui aparece também o elemento “voz”: as damas que a fazem refém, que a tomam por uma possessão, cantam por meio de sua voz. Esse feminino sem limites que se apossa de seu corpo também nasce nela, se aninha em seu corpo de filha frágil e exacerbadamente assistida usando a máscara de loba devoradora. As vozes, o corpo, as mães, a filha, o gozo feminino sem lei, a animalidade, tudo isso se reúne nesses poemas e não me parece coincidência que o capítulo “A noite” do livro *O culpado*, de Georges Bataille, que foi publicado, pela primeira vez, sob a assinatura do pseudônimo de Dianus em 1944, se encerre com o seguinte parágrafo:

Não imagino nada mais risonho, nada mais ingênuo que minha conversa com duas “mulheres da vida”: estavam nuas, como lobas, numa floresta de espelhos e de luzes coloridas. Amoras me deixam ingenuamente “selvagem” (BATAILLE, 2017, p. 38).

Às voltas com o processo de escrita, Georges Bataille (2017) confessa que não consegue e não quer estar “nu” para fazê-lo. Declara o que compreende ser uma impostura e avoca a responsabilidade de uma atitude hipócrita de sua parte ao ousar escrever. Nesse

debate consigo acerca do teor de verdade da escrita, o filósofo se dá conta de que, naquele exato momento de seu impasse, caberia o grito: uma forma de quase língua, nem linguagem, nem silêncio. Ao dizer dessa percepção que afeta seu corpo, entende que essa é uma característica do próprio grito como aquilo que tem algo de simbólico e que também afeta o real do corpo. Trata-se do grito de medo que provém da experiência de compreender que não se está separado da própria morte, que sua “degradação [é] sobreviver, não estar pego pela garganta e nada ver” (BATAILLE, 2017, p. 85). Vislumbrar a morte como autoconsciência produz o grito do medo e é a essa vibração emitida sem língua que o filósofo entende ser a comunicação genuína.

Essa consciência a que chega Bataille (2017a) é uma dissolução de si no contínuo, na horizontalidade da qual não se destaca senão pela via simbólica da nomeação, pela linguagem que descontinua seu corpo do restante do mundo e o lança no movimento intenso e vertiginoso da vida como irrupção do contínuo. Assim, se por um lado a morte é repouso, estagnação, por outro, a vida é o movimento incessante que produz o grito e também é por ele produzido despejando o sujeito para fora dessa estagnação: “rompe nele o desejo de repouso” (BATAILLE, 2017a, p. 87). Como avesso e direito de um mesmo tecido, fora e dentro da banda de Möebius, essas instâncias coabitam o corpo vivo que, por isso mesmo, sabe-se já-morto.

O filósofo perscruta que essa movimentação é tão antiga quanto o nascimento, posto que “um parto se faz de uma mãe sofrendo a morte, nascemos de um tumulto de gritos lancinantes” (BATAILLE, 2017, p. 86). Constata que enxergar a vida em movimento o faz gritar, e o grito o põe diante do abismo da morte. É esse o movimento que o faz humano. Contudo, ele só vê e só pode aceder a essa consciência de vida-morte por ser dotado de linguagem e diferir-se, com isso, “[da] existência animal, que é o sol ou a chuva quem mede, caçoa das categorias da linguagem” (BATAILLE, 2017, p. 85). O grito seria, portanto, esse outro jeito de usar a língua esquivando-se de ser usada por ela. Quando o que se endereça em termos de significante está mais próximo da expressão de um uivo, de um grito, de um sussurro ou gemido, o que se faz é driblar a clausura dos sentidos.

Em “Filozoofia”, Alexandre Nodari propõe que a arte em geral e a poesia, em particular, possuem essa característica de articular a materialidade do som e o sentido de maneira a fazer corpo, isto é, de dar lugar e consistência à relação aporética entre o animal e o humano que coabita o sujeito em sua singularidade. A poesia “voci-fera” (NODARI, 2017a, p. 23), afirma o crítico, e é esse gesto que implica o corpo na linguagem. Entende ainda que,

ao invés de se tratar de uma humanização, a literatura tem a prerrogativa de desumanizar o humano na medida em que fornece a voz e a perspectiva de fera, isto é, do não humano. Nesse sentido, como vociferação da animalidade que ocupa o espaçamento do corpo, a poesia

[...] deve estranhar a linguagem, produzir um estranhamento na linguagem demasiado humana da comunicação e da designação, desarticulando sintática e semanticamente a linguagem articulada, desviando seu sentido (sua significação e seu “propósito” humanizante e humanizador). Assim, se a literatura faz tudo falar, se ela tudo anima, tornando tudo humano, é apenas sob o risco e o preço da fala humana, da fala e do humano, se desfamiliarizarem e se tornarem algo outro (NODARI, 2017, p. 24).

Nodari concebe a literatura nos termos da prosopopeia (*prosopon poiein*), o tropo que, segundo Paul De Man (2012), nos vale “para conferir uma máscara ou uma face (*prosopon*)”. Supor a máscara é também supor que há algo escamoteado sob esse simulacro, logo, é pensar na sua deposição, na sua figuração e desfiguração. Assim, a literatura como prosopopeia é a possibilidade de compor e de depor máscaras de onde surgem perspectivas pelas quais olhar e dizer o mundo. A literatura, como prosopopeia, é o que faz tudo falar, o que confere ao humano a oportunidade de falar a partir de outro, esteja esse outro dentro ou fora do corpo que enuncia. Nisso, risco e oportunidade figuram como efeitos dessa articulação da e na linguagem promovida pela literatura: se por um lado multiplica as perspectivas pelas quais enxergar o mundo, por outro, assombra a propriedade do humano com o estranhamento, a estrangeiridade, a infamiliaridade dessa linguagem feroz: “Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martilean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia” (PIZARNIK, 2012a, p. 217).

Pensando acerca desse despojamento que a poesia, segundo essa tese, propicia, volto ao livro de Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* (1968), e para o que Carolina Depetris (2008) reflexionou acerca da obra e de sua recepção. A autora refere-se a uma crítica que presume o livro anterior de Pizarnik, *Árbol de Diana* (1965), como a obra literária mais acurada da autora, ao passo que a publicação de 1968, por carecer de “qualidade literária”, marcaria o início de uma derrocada de Pizarnik em termos de lucidez e de domínio no manejo da linguagem.

Depetris (2008) assente com o dizer que aponta a publicação do ano de 1968 como um marco na obra da poeta. Antes disso, a pesquisadora entende que a escrita pizarnikiana estaria filiada à busca dos poetas ditos malditos por uma essencialidade ontológica primária e pela expressão dessa transcendência por meio de uma linguagem essencial. Depetris propõe-se a traduzir questionamentos da poeta através das seguintes perguntas:

¿cómo es posible traspasar lo aparente y decir lo esencial – función de toda poesía – a través de un código que se define por su convención? Y si se logra quebrar el convencionalismo del lenguaje, ¿cómo comunicar lo trascendente con un código que es, por esencia, articulado y discreto? Este problema poético que funciona como una aporía, acompaña todo el trabajo poético de Pizarnik: busca una palabra depurada de memoria, la palabra blanca, la “noción pura” de Mallarmé, como único camino para alcanzar una expresión esencial del mundo y de las cosas, pero también [...] intensamente advierte la dificultad, tal vez insoluble, de tener que buscar la palabra poética “pura” desde las palabras (DEPETRIS, 2008, p. 63).

Pizarnik teria, segundo a pesquisadora, encontrado a expressão máxima da procura da pureza da linguagem em *Árbol de Diana* (1962), pureza essa que teria sido eivada nos livros posteriores a 1968 com uma linguagem que caracterizaria o rompimento com aquela primeira busca, além de uma incapacidade poética. Todavia, essa é uma leitura com a qual Depetris radicalmente discorda por entender que o problema poético de Pizarnik não se altera: o que muda é a aposta da poeta em outra forma de escrever-se, de escrever a sua noite. Pizarnik estaria ainda mais afeta ao desejo aporético de expressar com palavras deste mundo que partiu de si um barco que a levava. Em outros termos, a estudiosa entende que a escrita pizarnikiana resulta dessa tentativa incessante de estranhar a linguagem, o que não seria um gesto antinatural para alguém como Pizarnik, que não cessa de repetir o quanto se sente estrangeira nesse território da língua em que não coincide consigo mesma.

O que muda, para Depetris (2008), é a compreensão de linguagem que, a meu ver, coincide com a formulação filozofica de Nodari ao conceber a poesia como lugar de grito, sussurros, gemidos e *aullidos*, tão presentes na nova estrutura literária, sintática e vocabular de Alejandra Pizarnik: “Mis labios van aullando roncamente mi dolor.” (PIZARNIK, 2012, p. 289), ou: “Dar cierta forma estética a mi persona que preferiría correr a cuatro patas y aullar” (PIZARNIK, 2012, p. 365). Em síntese, modos de vociferação que resultam da articulação entre a materialidade linguística e a disseminação de sentidos.

“Caminos del espejo” é o título do poema que reúne os versos da terceira parte desse livro de 1968. No que diz respeito à forma, o poema reúne dezenove aforismos que sugerem apontamentos e conclusões extraídas da experiência de observar-se diante do espelho. E aqui a minha leitura desse significante “espelho” evoca a acepção de Coccia (2010) desenvolvida no primeiro capítulo desta tese. O espelho é o espaço medial onde imagens do eu se projetam e o possibilitam re-conhecer-se como objeto, isto é, sob uma perspectiva deslocada que, se não coincide com a do outro, também não é a do eu. Acerca desse deslocamento que promove um descolamento e uma multiplicação subjetiva, destaco o verso XII do poema de Pizarnik: “Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla” (PIZARNIK, 2012a, p. 243).

Os caminhos do espelho levam a essa escrita do desdobramento. Esse corpo que se vê projetado não é o corpo físico, de carne e osso, mas já é uma imagem, isto é, tornou-se imagem à medida que se permitiu entrar e ser usado pela linguagem. O que se passa é que não há um corpo diante do espelho, mas dois espelhos defronte um do outro e um corpo gritante interposto a eles, ou seja, um corpo significante, cuja materialidade da carne é simbólica. O poema é um primeiro passo dado para dentro de uma queda abismal que vai se tornando vertiginosa a partir da quarta parte desse livro, até tomar completamente sua escrita. É uma queda ao país do “já visto”, uma queda para dentro do espelho da linguagem que oferece imagens sem atá-las a referentes: “Aun se digo *sol y luna y estrella* me refiero a cosas que me suceden” (PIZARNIK, 2012a, p. 243).

O referente é o próprio eu que, ao abismar-se diante do espelho, multiplica a imagem e faz desaparecer o que parecia próprio, da ordem do Mesmo. Quanto mais cai, quanto mais escreve, mais imagens desse eu são produzidas e o efeito é o que resulta na reprodução infinita de um objeto posto entre espelhos: “Mi caída sin fin a mí caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma” (PIZARNIK, 2012a, p. 243). A queda em que se perde a referência não é silenciosa, não é mero abandono de corpo. O corpo que despenca o faz gritando, e a noite, que em poema anterior havia significado a própria escrita, “[...] tiene la forma de un grito de lobo” (PIZARNIK, 2012a, p. 243).

Ao final do poema, há um retorno dessa experiência de se haver deixado cair. Retoma a falta de correspondência entre significante e sentido ao dizer que a última palavra pronunciada na queda foi *yo*, mas se referia à aurora luminosa. Os últimos versos são banhados de uma cor dourada, uma luminescência que faz reaparecer o corpo, mas é o corpo de uma afogada enlutada por seus ossos, pela materialidade que perdera. A experiência da queda é uma experiência radical feita com o corpo levado ao limite do que pode suportar de seu desaparecimento, espécie de morte no intento de fusioná-lo às imagens, fazer com seu corpo o corpo do poema na ânsia de compreender a própria voz.

4.1.2 A PARIÇÃO DAS MORTES E DAS ORIGENS

Essa imagem da reflexividade entre espelhos que promove a experiência da quase supressão do corpo pela distensão que o multiplica ao infinito é, evidentemente, exasperadora

e exaustiva. É uma experiência que aproxima a escrita dos limites da loucura e da morte. Ao menos é isso o que leio na entrada de 3 de setembro de 1959, quando Pizarnik descreve sua relação com a obra de Antonin Artaud:

No quiero consignar mi estado mental. He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento – en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido –; y también habla de los dos períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia. (PIZARNIK, 2012, p. 147)

Pizarnik se questiona, em seguida: se está louca por que, então, se apega às convenções, por que não a cobre a inconsciência e o delírio? E, se não está, por que há nela esse silêncio, essa tensão interrompida pela angústia, pela ansiedade e pelo pranto? Conclui a entrada dizendo sentir inveja de Virginia Wolf e disse infiro que seja pelo fato de a escritora ter feito o que Pizarnik planeja, mas adia, que é colocar termo em sua existência. Essa passagem do diário confirma, portanto, essa relação descrita entre corpo físico e linguagem passando pelo uivo que é o extremo limite a separar uma banda da outra. É esse o espelho onde a poeta bate até fazer trincar.

A experiência também remete ao que Artaud (1999) propõe sobre o teatro em sua obra “O teatro e seu duplo”, leitura que Pizarnik registra em seus cadernos nesse mesmo ano de 1968:

Artaud. Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. Pero sin retórica, por favor, sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir: la semejanza de nuestras heridas. (PIZARNIK, 2012, p. 383)

A influência do pensamento desse autor sobre Pizarnik fez com que a poeta trouxesse para sua escrita o modo de operar daquela proposta artística no âmbito da dramaturgia. A noção de que o teatro precisa alcançar um determinado grau metafísico de modo a provocar “transes” e abalar “todas as nossas representações” insuflando “o magnetismo ardente das imagens” e atuando sobre o espectador “a exemplo de uma terapia da alma, cuja passagem não se deixará mais esquecer” (ARTAUD, 1999, p. 96). Essa acepção de uma crueldade que se faz pelo espelhamento proporcionado pela arte e pelo efeito vertiginoso causado pelo remetimento perpétuo, seja na forma de teatro ou de poema, é o que a poeta vai buscar em Artaud.

A crueldade emerge dessa obra como uma acepção que não passa pela ideia de intenção deliberada de infligir sofrimento a ninguém; antes, trata-se de uma disposição

corporal, de uma entrega consciente à intransponível condição de precariedade da matéria a que a corporeidade está submetida. Nas palavras do autor:

[...] não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso (ARTAUD, 1999, p.89).

Nessa concepção, a arte teria a função de remeter e recobrar uma condição que é a própria condição do vivente. A condição daquele que foi lançado à vida “através desse campo de efêmeros possíveis [e tendo caído] lá de cima, desamparado, como um inseto de costas” (SCHEIBE, 2014, p. 335)²⁹ pode, também, a qualquer tempo, perdê-la. E aqui, devo destacar, que há uma horizontalidade entre os lançados, os viventes, os humanos e não humanos que, dessa perspectiva, encontram-se em condições de igualdade. É por isso que se pode lançar mão de uivos e gritos fazendo com que através deles tudo fale, tudo exprima a fragilidade da vida. É por isso que o teatro, como a poesia, teriam o poder-dever de nos manter cômicos dessa condição precária e efêmera.

Outro aspecto do Duplo é o que está consignado à ideia de máscara como aquilo que oculta uma face, mas é também uma perspectiva pela qual se olha o mundo. Achille Mbembe, comentando a ambiguidade do nome “África” observa que guarda correspondência com a máscara, cuja função é

sempre esconder um rosto, duplicando-o – o poder do duplo, no cruzamento do ser e da aparência. A outra função é permitir a quem está mascarado ver os outros sem ser visto; ver o mundo como uma sombra escondida por baixo da superfície das coisas. Porém, se na máscara se cruzam o ser e a aparência, acontece que, na impossibilidade de ver o rosto que a máscara esconde – por essa minúscula fenda –, a máscara sempre acaba por se denunciar a si mesma como máscara (MBEMBE, 2018, p. 99).

O historiador comenta a peculiaridade desse significante ao qual a não correspondência de referentes não é necessária, nem importante. Trata-se de um “arbitrário primordial” (MBEMBE, 2018, p. 100) que desliza conforme a conveniência de quem o emprega e ao qual só está consignado o poder do falso. No diário de Alejandra Pizarnik, entrada de 24 de abril de 1963, lê-se:

²⁹ Conforme nota da tradução de Fernando Scheibe do texto intitulado “A vontade do impossível, de George Bataille”, esse texto perfez pelo seguinte caminho em termos de traduções: “La volonté de l'impossible”, Revista *Vrille*, 1945, número dedicado a “A pintura e a literatura livres”. Sob o título “Être Oreste” [Ser Oreste], outra versão deste artigo foi publicada, em 1947, como parte final do livro – “de ficção” – *Haine de la poésie* [Ódio pela poesia], reeditado em 1962 como *L'impossible*.

Releyendo *Las aventuras perdidas* descubrí mi condena: sólo lo que me cueste esfuerzos increíblemente duros y crueles durante ardientes noches de tabaco y café y corazón precipitado y manos temblorosas, sólo aquella hoja cubierta de signos y senâles emanados de mi esfuerzo, será valido, importante, y tal vez duradero. Mi condena es la de tener que arrancar una máscara sirviéndome de fuerzas superiores a las mías. Ante otros la máscara se desprende como una hoja de un árbol. (PIZARNIK, 2012, p. 334-335)

Parto, portanto, dessa observação acerca do signo “África” estabelecida por Mbembe que alude à desagregação entre nome e referente para introduzir algo do cotejo proposto por Tamara Kamenszain (2013) entre as escritas de Olga Orozco e Alejandra Pizarnik. Orozco era amiga de Pizarnik e foi para ela uma espécie de mentora intelectual com quem Pizarnik mantinha uma relação íntima de amizade e cumplicidade. A proposta de Kamenszain de aproximação entre as duas escritas compara como em uma e outra o significante “menina(s)” produz diferentes remissões. É esse significante que estou denominando de máscara nessas poéticas e – embora compareçam de maneira distinta na escrita de cada autora. Segundo a análise de Kamenszain, relacionam-se a partir das acepções e dos afetos entre essas duas poetas.

Cabe dizer, portanto, que Orozco e Pizarnik nutriam um mútuo sentimento de amizade que abrangia afetos e trocas literárias e se estabeleceu dentro de uma estrutura hierárquica nos moldes de uma relação mestra-discípula, e até mesmo mãe-filha. Kamenszain conta que Orozco a tomava por “discípula predileta” e Piña (2005) afirma que Alejandra costumava dizer que Olga era sua “mãe literária”. Dada essa relação, não me parece arbitrário que Alejandra tenha dedicado a Olga o primeiro poema do livro dedicado a sua mãe biológica, tampouco que esse livro seja *Extracción de la piedra de locura* (1968).

Retomo a questão das dedicatórias mais adiante; por ora, intento centrar no comentário de Kamenszain ao estabelecer alguns paralelos entre as escritas de Orozco e Pizarnik. O que me intriga é o fato de a crítica mencionar que Pizarnik coloca a linguagem em “primeiro plano” como protagonista indiscutível de sua enunciação por meio de uma literalidade que entende haver resultado em um jogo perigoso na medida em que fez com que aquela escrita assumisse um caráter sacrificial. Kamenszain sustenta que o reino oroziquiano³⁰ teria sido transgredido por Pizarnik ao dizer que abaixo do nome não há mais que nomeação, dissolvendo assim o substrato metafísico. Com isso, a grande questão pizarnikiana da não

³⁰ O “outro reino” de Olga Orozco se corresponde, segundo Kamenszain, ao que André Breton delimita como “o maravilhoso”, no sentido de uma ruptura com a ordem natural que tem a ver com o aspecto medievalista do surrealismo e pode ser entendido nos termos da repetição que, em psicanálise, rege o sinistro e a pulsão de morte.

coincidência entre nome e referente, como no caso da literalidade que aproxima vida e obra (refere-se ao gênio romântico obrigado a sacrificar seu corpo), faz incorrer no perigo de fixar outro binarismo suicida: o de que entre palavras e coisas “solo reina la muerte, es decir, la diferencia” (KAMENSZAIN, 2013, p. 14).

Dito isso, pensar aquela “ruptura” com a linguagem constatada a partir de 1968 na escrita pizarnikiana, avento ter relação direta com 1) os termos em que foi estabelecida a sua relação com sua mãe biológica, de onde vem o modo peculiar como lida e opera com a linguagem e 2) com a morte de seu pai em 1966 logo após o retorno para Buenos Aires. Suponho que dedicar o livro que inaugura a “ruptura com a linguagem” à mãe e o primeiro poema desse mesmo livro a Olga Orozo, a quem denominava sua mãe literária, parece-me que são gestos perfilados a esse primeiro postulado.

Transcrevo, a seguir, dois excertos dos cadernos de Pizarnik em que fica registrado como o retorno da poeta para a terra natal repercute em seu corpo e fica gravada em sua escrita, evidenciando como essas instâncias se emaranham no movimento de fora a dentro e de dentro para fora:

Pero qué ciudad me fue siempre más extraña que Buenos Aires. Ahora – alentada por la lejanía – pienso en la calle Reconquista o en la placita de Charcas y Callao con una ternura que no llego a creer cierta. En verdad, no se trata de Buenos Aires sino de mi familia, de la absoluta tristeza de mi casa. Aunque no es la casa, la casa es nueva y nada siniestra, son mis padres pero no los de ahora sino los que conocí de niña. Esto es un conflicto a perpetuidad: estoy aquí pero con las valijas a mi lado y cuando pienso en Buenos Aires respiro mal y tengo vértigos. (PIZARNIK, 2012, p. 322)

No parágrafo acima, Pizarnik relata o que sente pouco antes do retorno a casa dos pais, na Argentina. No trecho, a seguir, conferimos suas impressões da atmosfera do lugar logo após a sua chegada:

Culpa ante mis padres. Huésped. Qué hago yo aquí?
He venido para verlos. ¿Y ahora? Los he visto y me han visto.
Situación imposible. No estamos hechos para vivir juntos.
Queda entonces una situación falsa, basada en un lejano acontecimiento biológico.
Comprender la familia, el sentido de tener una madre y un padre. No puedo mirar los ojos de mis padres. Culpa y vergüenza pero sobre todo asombro. Ahora que los reencuentro después de años de ausencia los descubro más infantiles e indefensos que nunca. ¿Por qué estoy aquí? Me alimentan, me sonríen, me compran objetos, ropas, en nombre de un leve y viejo incidente biológico. Pero no es así. (PIZARNIK, 2012, p. 357)

Esse fio enovelado que desponta é o fio invisível da língua materna, como desata Kamenszain (2013, p. 11), que se na escrita orozquiana acompanha o sujeito em sua descida até ele mesmo para que possa nomear essa morte na forma de diálogo, na escrita de Pizarnik,

parece estar todo picotado e não poder ser inteiramente reconstituído. Kamenszain destaca aspectos de convergência nas escritas das duas poetisas que, bem observados, traduzem melhor a diversidade que a coincidência de perspectivas propriamente. Comenta, por exemplo, sobre a imagem de “meninas” de que Orozco se valia para falar de seres que foi e que a aguardam num futuro onde se repetem. Pizarnik, como discípula leitora de Orozco, vale-se também da imagem de meninas, porém, situando-as fora do tempo, ou em um presente contínuo que não conhece ontem nem depois:

Orozco, por su parte, ya *Desde lejos* había enumerado a una serie de niñas que vienen a representar a esos “seres que fui” y “que me aguardan”. “La niña clara y cruel de la alegría”, “la niña de los sueños”, “la niña de la soledad”, “la niña de la pena”, “la niña del olvido”, “la niña eterna”, “la niña del espanto”, “las fugitivas niñas de la sombra”. Todas aguardando al yo lírico en el pretérito de haber ya sido niñas pero también en el futuro al que retornarán desde el tiempo para repetirse. Y Pizarnik lectora de Orozco parece haber capturado a esas niñas para ponerlas por fuera del tiempo, dado que para ella la muerte, al igual que la infancia, es siempre hoy. (KAMENSZAIN, 2013, p. 12)

No longo poema homônimo ao livro que foi dedicado à mãe, “Extracción de la piedra le locura”, há uma referência a essa *niñez* que, a despeito de estar atualizada, aponta para uma caducidade que não parece fazer parte do horizonte desse eu: “(Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracias ni a los perros.)” (PIZARNIK, 2012a, p. 252). Creio que isso dialoga com o que Kamenszain afirma sobre essa repetição (dessas meninas) em Pizarnik aparecer de forma literal. A repetição compulsiva está calcada na fixação à pulsão de morte e na intenção de fazer do presente um contínuo, por isso não funciona como uma oportunidade de sublimação.

Esse longo poema “Extracción de la piedra le locura”, embora faça parte e leve o nome da obra que marcou uma ruptura da poeta com a forma de lançar mão da linguagem até então empregada, é escrito ao modo de uma prosa poética. Estrutura-se em parágrafos trazendo alguns versos apenas quando se aproxima ao final. Apesar dessa forma textual aparentemente mais alinhada ao que seria um discurso racional, o que se nota é uma queda onírica e vertiginosa no abismo da língua onde a voz – que, como já falamos, está mais para a expressão da animalidade instintiva que para a concatenação de linguagem humana – ganha destaque. Transcrevo o início desse texto que situa a entrada desse eu no cenário onírico que se desenvolve ao longo das páginas do poema:

La luz mala se há avvicinado y nada es cierto. Y si pienso en todo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño.

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.” (PIZARNIK, 2012a, p. 247);

É possível observar desde o primeiro parágrafo a alternância das pessoas do discurso (“No temas, nada te sobrevendrá”), que a própria instância enunciativa trata de explicitar, como acontece nesse excerto: “[...] hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra” (PIZARNIK, 2012a, p. 247). É como se esse dizer caótico e pulsional fosse obrigado a caber em uma estrutura inadequada a ele, a estrutura simbólica da linguagem que, nesse texto, é reforçada pela forma do texto em prosa. Essa escolha formal parece impor uma espécie de violência que pode ser comparada aos efeitos da operação para extrair do cérebro de um sujeito a sua pedra, isto é, aquilo mesmo que o sustenta em sua singularidade, e adequá-lo ao comportamento social padrão.

No primeiro poema “Cantora Nocturna”, desse livro *Extracción de la piedra de locura* (1968), dedicados respectivamente a Olga Orozco e Rosa Pizarnik, a poeta traz para o rol de signos reiterados o sulco da voz que se abre:

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.” (PIZARNIK, 2012a, p. 213)

A imagem vertiginosa de um eu que se abisma é criada pela descrição que colore as repetições em diferentes instâncias visuais e sonoras: uma morta vestida de azul, que canta uma canção onde outro vestido azul aparece, está junto de uma “niña extraviada”, que também é ela. A névoa verde que sai dos lábios (de qual delas?) é a mesma cor do eco das batidas de um coração morto que tatua o coração da canção (vivo?). Duas palavras são centrais nesse poema: “junto” (“ella canta junto a una niña extraviada”), dizer que aquela que canta está junto da menina morta abre entre elas uma distância, espaça uma da outra com essa diferença irreduzível. Porém, a “voz”, que se faz presente como essa materialidade simbólica, costura todas essas instâncias disjuntas (“su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso”) amarrando o dentro (a que canta) e o dentro (a extraviada), o dentro (a que enuncia a poema) e o fora (a que lê o próprio enunciado).

Essa remissão à voz e ao canto concorrem para o que Hélène Cixous comenta sobre o alento materno ser anterior à lei, isto é, ao corte simbólico desferido pela da linguagem, e que

nela é posteriormente reapropriado. Para a filósofa, a mulher nunca se separa completamente da mãe e em toda mulher “canta el primer amor sin nombre” (CIXOUS, 1995, p. 56). A escrita feminina, portanto, tal como concebida pela autora, passa por essa compreensão de que o fio materno é força que não se deixa cortar, assim como a relação com a infância. E ao dizer desse corte incompleto, Cixous (1995) não sugere uma plenitude afetiva em que as mulheres repousariam; antes, é uma ligação conflitante que se emerge na forma da escrita, no corpo a corpo com o texto. É na forma da lei que tem a função de separar do corpo da mãe que os efeitos dessa operação inconclusa se manifestam:

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una “madre” pegajosa, afectuosa; es la equivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela *tu* fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpo?, ¿cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espada y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada, La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche. (CIXOUS, 1995, p. 56)

A mãe, entendida nos termos do diálogo que a filósofa estabelece com a psicanálise, persiste na mulher como “não nome” e como fonte de bens. Por isso, Cixous insiste que, na mulher, subsiste sempre um pouco do leite bom de sua mãe. A voz é um endereçamento, um remetimento que difere do narcisismo masculino em sua preocupação de afirmar a própria imagem ao espelho. A voz da escrita feminina é desprendimento e estrépito:

Exclamación, grito, ahogo, aullido, tos, vómito, música. Ella se va. Pierde. Así escribe, como se lanza la voz, hacia adelante, en el vacío. Se aleja, avanza, no vuelve sobre sus pasos para examinarlos. No se mira. Carrera peligrosa (CIXOUS, 1995, p. 57).

No longo poema homônimo ao livro de Pizarnik há várias menções à voz que passo a ler como referência a esse fio materno que não se desata completamente: a voz obstinada em parecer humana (PIZARNIK, 2012a, p. 247), “Esta voz ávida venida de antiguos plañidos” (PIZARNIK, 2012a, p. 249), “Como una voz no lejos de la noche arde un fuego más exacto.” (PIZARNIK, 2012a, p. 250), “Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por un acento que me hará evocar una puerta abierta [...]” (PIZARNIK, 2012a, p.251). Esse sotaque remete à figura materna e também essa imagem de porta aberta, “Rápido, tu voz más oculta.” (PIZARNIK, 2012a, p. 252), “[...] la voz que injuria tiene razón” (PIZARNIK, 2012a, p. 252).

Embora esse elemento “voz” esteja sendo compreendido como um fio condutor de valores e saberes geracionais, funcionando como uma metonímia, isso não exclui o aspecto mais literal que vincula o termo ao som que se produz e emite com a garganta. Assim, outro

desdobramento que me acode dessa ligação materna pela voz, isto é, por aquilo que extrapola toda nomeação, é o aspecto biográfico do que se habituou nomear como uma tartamudez de Alejandra Pizarnik:

Alejandra tenía una manera peculiar de hablar que, quando era chiquita, se identificaba claramente como una forma leve de tartamudez. [...] una especie de dificultad al empezar a hablar, como um freno que la hacía titubear en el comienzo de las palabras.” (PIÑA, 2005, p. 27)

Quanto a essa peculiaridade da fala em Pizarnik, aponto para outra coincidência entre a poeta argentina e a romancista brasileira, Clarice Lispector, que, embora tivesse chegado ao Brasil aos dois anos de idade, também sustentou durante toda a vida um acento muito peculiar que caracterizava uma expressão estrangeira de sua fala. Assim também aconteceu com Alejandra, que durante toda sua vida fez da voz um reduto da sua estrangeiridade que a distanciava de qualquer nacionalidade:

[...] lo que de pequeña fue tartamudez, comenzó a transformarse en una personalísima forma de hablar – como una extranjera, como alguien que no maneja con fluidez el español, lo cual le confería un singular toque exótico [...] una especie de encanto noturno que emergía ante todo de esa voz – casi trabajada como la de una actriz -, muy ronca y peculiarísima dicción [...]. (PIÑA, 2005, p. 47)

A biógrafa Cristina Piña, sem estabelecer muito diretamente uma relação entre a voz e a ligação conturbada de Alejandra com sua mãe, menciona ser a tristeza da voz da mãe o que evoca a ancestralidade da poeta, a linhagem arrasada de onde vem, a dor das perdas, o exílio de seus pais:

[...] la tristeza de los padres – que según Myriam [irmã de Pizarnik], ensombreció la infancia de las dos – ante los horrores del nazismo, los avatares de la Segunda Guerra Mundial y las noticias acerca de la familia masacrada en Rovne. Excepto el hermano de Elías radicado en las afueras de París, todos los Pizarnik y los Bromiker que se quedaron en Europa fueron asesinados, como los seis millones de judios que exterminó la abominación nazi. (PIÑA, 2005, p. 27-28)

A biografia acrescenta que os pais de Alejandra aprenderam relativamente bem o espanhol, porém sua mãe, Rosa, jamais teria perdido o forte sotaque que a identificava com sua origem russo-judia (PIÑA, 2005, p. 21).

Há nessa suposição de que a tartamudez da poeta teria muito desse leite que não cessa de pingar da mãe uma possibilidade de figurar o entrelaçamento entre voz (e escrita) e corpo de que nos fala Cixous. É desse cântico que flui da língua materna que as mulheres, segundo a filósofa, encontrariam brechas para nomear o que sucede com seus corpos. É esse canto que, segundo Cixous, rompe as barragens da lei na língua e possibilita o fluxo desobstruído da voz

que se torna possível dizer algo acerca dos corpos das mulheres e seus modos de gozar que não podem ser expressos de maneira unívoca:

Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidade, és decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías, recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimientos de una zona antaño tímida y hace poco emergente. Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor – cuando hayan fracasado los yugos y las censuras – articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un sólo surco. (CIXOUS, 1995, p. 57-58)

Ainda a respeito dessa relação entre língua e mãe em Pizarnik penso que encontra eco na aporia derridiana segundo a qual “eu não tenho senão uma língua e ela não é minha” (DERRIDA, 2016, p. 52). O filósofo se detém no caráter precário dessa relação de posse e de controle que acreditamos exercer em relação à língua a que chamamos materna. A aporia, modo de operar filosófico deste filósofo, faz ver que a língua que nos possibilita ressoar é a língua do outro – sempre alheia – e disso resulta uma alienação que nos é constitutiva. Em outras palavras: algo falta e a linguagem que provém do outro, por mais precária que seja como recurso para comunicar essa falta, é o melhor de que dispomos. A tese é mais evidente quando se fala de imigrantes e de povos colonizados, cuja língua do colonizador é imposta de maneira brutal. Porém, se pensarmos com Benjamin, que a história da cultura é a história da barbárie, inevitavelmente nos deparamos com a questão: que línguas não foram impostas como parte de um processo de colonizador?

A língua materna é aquela primeira, que nos chega ainda no berço, com o balbuciar dos nossos primeiros outros. Com ela, é-nos apresentado o mundo, com ela formulamos o mundo e falamos o mundo. A língua materna é como um órgão do corpo, mas que só começa a se formar a partir do nascimento. Ela não apenas vem do outro como é um outro que nos habita. O fato de necessitarmos desse órgão alheio e compartilhado para dar corpo ao que é da ordem da singularidade e não tem uma forma própria é o que faz com que esse corpo não coincida perfeitamente com o disforme. É aqui que o filósofo aponta para a tremenda opacidade inerente a toda subjetividade. É aqui também que, por meio dessa “estrutura da alienação sem alienação [que] estrutura o próprio e a propriedade da língua”, Derrida (2016) aponta para a língua como possibilidade de uma re-inscrição do corpo de uma singularidade insubstituível na estrutura universal de uma lei (a língua). Ao dizer corpo, explica Derrida (2016), estamos designando “o corpo da língua e da escrita como aquilo que faz delas uma coisa do corpo” (DERRIDA, 2016, p. 55-56).

Na poética pizarnikiana, *herida* é um de seus vocábulos recorrentes como o lugar do poema. Sala (2007) supõe essa ferida como uma barra que separa o que deveria estar unido e assinala a marca da fissura. Podemos pensar na barra do simbólico e no corte que ele exerce separando o corpo do estágio pré-edípico. O movimento pizarnikiano que se reconhece na “metafísica da atividade” artaudiana é a tentativa de criar um corpo novo a partir dos restos daquele corpo destruído. Pelo movimento da palavra, a poesia é a tentativa de constituir uma nova corporalidade que “[...] se aleja de lo pre-edípico y se acerca, en cambio, a lo an-edípico, al cuerpo sin órganos donde la fragmentación es reemplazada por una sensorialidad y una fisicidad absolutas” (SALA, 2007, p. 71).

A respeito dessa relação intrínseca entre corpo e escrita, destaco a entrada do caderno de 6 de março de 1964, em que Pizarnik (2012), descrevendo a natureza da fissura sentida ao nível do corpo e a insatisfação com o fato de não ser capaz de fazê-lo com precisão por meio da língua, aproxima a escrita ao aborto:

Busco una forma definitiva, un estilo simple y correcto de decir las cosas. Esto me enerva. Es como mi imposibilidad de encontrar una lapicera exactamente apta al movimiento de mi mano. A veces creo encontrarla pero me sirve por muy poco tiempo. El mismo problema con los cuadernos, con las hojas. Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta [...]. Ahora recuerdo que ni siquiera mi estilo oral es siempre el mismo: cambio de voz, cambio de léxico, cambio de acento [...]. Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos. (PIZARNIK, 2012, p. 359)

Essa alternância de que fala a poeta, que não está unicamente na escrita, mas também no registro de sua fala, vem corroborar o seu sentimento de estrangeiridade manifestado na e pela sua relação com a linguagem. Vem também noticiar acerca dessa nova corporalidade que acontece a partir do simbólico, isto é, daquilo mesmo que ensejou o corte e resultou em uma subjetividade despedaçada: “Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo” (PIZARNIK, 2012, p. 364). Esse enunciado aponta para o jogo do indecível que a poeta cria cerzindo o corpo, isto é, a sua ferida fundamental com o simbólico. A equivocidade da palavra “sujeito”, que na frase de Pizarnik designa tanto a classe gramatical quanto a noção de subjetividade (no sentido de abranger o que é da ordem da singularidade), joga também com o vocábulo “verbo”, ao final do enunciado. O “verbo”, do mesmo modo como o “sujeito”, sustenta a ambiguidade de ser tanto a classificação sintática que designa a posição do termo na oração, quanto a metonímia para a dimensão simbólica da linguagem. Essa palavra, ao final da construção, provoca um efeito tautológico que nos obriga a voltar ao início para pensar nessa posição subjetiva proposta pelo enunciado. Afinal, sabemos que, do ponto de vista da subjetividade que vimos observando em Pizarnik, existe a barra da linguagem, mas existe na

persecução do enunciado a recusa dessa barra. Logo, existe sujeito atravessado pela linguagem, mas não todo. Trata-se de um sujeito que não se conforma com a falta de coincidência entre as dimensões do real do corpo e da instância simbólica da linguagem.

Por outro lado, há a confissão feita por Pizarnik de sua incapacidade para o uso da língua: “Hablar y escribir implica el análisis y la síntesis, actos de los que me siento totalmente incapaz” (PIZARNIK, 2012, p. 364), o que não se trata exatamente da falta de manejo com o espanhol, tendo em vista escrever e publicar inúmeros e acurados artigos de crítica literária em revistas de sua época, mas da exigência de um “esfuerzo titánico” de se fazer caber na linguagem de todos. Diante da daquela redução tão incontornável quanto precisa acerca do real do corpo e da insuficiência da língua, do desamparo que isso provoca no sujeito que não encontra ponto onde fixar-se/filiar-se, esse dizer que não tem uma língua parece fazer emergir o desejo de ser, ela mesma, a sua mãe, aquela que concebe a própria língua com que cantar o corpo pelo paradoxo de um parto. Um parto em que traz a luz a um corpo-colagem, uma escrita feita de sons ininteligíveis, de destroços: “Soy un animal. Esto es todo y lo sé y lo debiera saber. Aun así, quiero escribir. ¿Qué cosa? Anoche soñé que daba a luz a un niño. Era facilísimo. Estaba contenta.” (PIZARNIK, 2012, p. 365).

Considerando tudo isso, estou de acordo com Depetris (2008) ao afirmar que a originalidade na forma de expressão de Pizarnik, que se apresenta nos textos de 1968 em diante, coincide ainda com acontecimentos da vida da autora que impendem ser lembrados. Pizarnik viveu em Paris por quatro anos, de 1960 a 1964, e as publicações desses textos são, portanto, posteriores a sua estada na França. Durante esse período em que habitou a capital parisiense a poeta esteve em contato com a intelectualidade pós-estruturalista que revisionava e fomentava a filosofia do Ocidente. Escreve a pesquisadora:

Considero que esta relación entre el postestructuralismo y Pizarnik no es casual: Jacques Derrida o Gilles Deleuze publicaron algunos de sus libros más significativos durante los años previos y posteriores inmediatos a la estancia parisina de Pizarnik, algunos incluso durante estos años, constituyendo una referencia obligada para la intelectualidad del momento. Por otra parte, los postestructuralistas apoyan muchas de sus reflexiones en autores que constituyeron un referente fundamental también para Pizarnik, tal el caso de Antonin Artaud, Georges Bataille, Mallarmé, Kafka, Lewis Carroll, Freud, entre otros. Leer, entonces, esta nueva escritura de Pizarnik a través de algunas nociones postestructurales puede ser de utilidad en este análisis (DEPETRIS, 2008, p. 68).

Nos cadernos e em cartas, como as trocadas com Leon Ostrov³¹, Pizarnik teve a oportunidade de estabelecer contato com alguns intelectuais da época, a exemplo de Marguerite Duras e Simone de Beauvoir. Ademais, pelo fato de Pizarnik ter frequentado a Universidade de Sorbonne na condição de aluna durante sua estada em Paris (1960-1964), Depetris aventa, em nota, a possibilidade de a poeta ter frequentado aulas que Jacques Derrida à época ministrava na Universidade, em que tornava públicas suas reflexões e (quase) conceitos.

Essa dedução de Depetris se ampara no argumento de que não houve, na obra de Pizarnik, uma ruptura propriamente com o que desde sua primeira escrita despontou como questão nevrálgica, a questão da linguagem simultaneamente como recurso e entrave para dizer acerca do eu e da cisão, da não coincidência consigo mesma, cisão essa que tem lugar na e pela própria linguagem. Assim, o que Depetris alega a respeito da mudança na forma de expressão da poeta, observada a partir da publicação de 1968, é o fato de ser tributária ao contato de Pizarnik com as ideias insurgentes na França da década de 60. Acerca dessa mudança na materialidade da escrita pizarnikiana Depetris enumera:

Primero, se hace posible poetizar desde el significante, pero esta poetización se presenta ya no en la exactitud léxica sino en un juego deslizante, inestable, instantáneo, porque se apoya en la derivación constitutiva del significante. Pizarnik declara en su correspondencia que los escribe muy rápidamente. Segundo, la dirección semántica deja de estar dirigida por y hacia un logos absoluto (*le mot juste*). El signo deja de señalar una presencia, y la presencia deja de estar asociada a una evidencia y a una verdad.

Tercero, el ejercicio de decodificación de la escritura a través de la lectura deja de estar necesariamente ligado a la comprensión porque el sentido nunca está enteramente presente en el texto, y nunca es determinado. Si nada se entiende es porque nada hay que entender, salvo, tal vez, el sinsentido. Cuarto, la poeta deja de decir y decirse a través de la escritura. El ser de la poeta se difumina junto con las cosas que el lenguaje nombra. Al igual que los otros signos, el signo “yo” ya no reduce una presencia sino que queda sujeto al juego de presencia/ausencia en el instante de escritura de un signo. Si el signo no está enteramente presente, tampoco lo está el ser de la poeta que se conforma en el lenguaje. Por eso declara que el poema se escribe solo (DEPETRIS, 2008, p. 69).

4.1.3 AS PEDRAS COM QUE SE EMPILHA O ABISMO

³¹ Leon Ostrov fora o psicanalista de Alejandra Pizarnik até sua ida para a França. Ao deixar a capital argentina, Pizarnik mantém a comunicação com o psicanalista por meio de cartas que foram publicadas.

Se, por um lado, afloram nos diários e nos texto críticos sobre Alejandra Pizarnik a intrincada rede de relações entre a poeta e as mulheres com as quais estabeleceu vínculos de filiação, seja pelos laços consanguíneos ou pela via da intelectualidade e dos afetos; por outro, os textos literários escritos nesse período trazem para a superfície da letra as questões de escrita que atravessam o corpo e é desse encontro entre figuração e literalidade que consiste sua poética. Por isso evoco a história e a personagem da condessa sangrenta. Não é sem razão que Sylvia Molloy (1999, p. 134), ao comentar o prefácio oferecido por Pizarnik a essa sua narrativa, afirme e indague: “al contar un relato ajeno, se está contando a sí misma. Pero ¿qué parte de sí nos cuenta?”. Molloy entende que o texto narrativo traz uma experiência de limite que não é a do limite moral, mas o limite da fricção que imiscui corpo e texto, autora e narradora (e, acrescento, personagem):

Propongo que, si bien *La condesa sangrienta* no es un texto abiertamente paródico, su carácter de texto límite, que constantemente pone en escena su propia liminalidad, permite tal lectura. Por liminalidad no entiendo "la experiencia de los límites", en términos convencionales o morales, que la condesa sangrienta relata en el plano anecdótico, sino las instancias de fricción textual, perceptiva e ideológica, el constante borrar y reestablecer límites que el texto pone en práctica. (MOLLOY, 1999, p. 134)

Assim, narrar a história de Erzsébet Báthory teria possibilitado a Pizarnik inscrever o desejo lésbico, a sexualidade desviante da norma e, portanto, indizível: estabelecendo pontes com o gótico e com as narrativas de vampiros, apontando para o feminino monstruoso.

A condessa sangrenta, é, pois, essa mulher sádica, que a própria narradora diz remeter à velha alegoria da Morte, a protagonista de “Danza de la Muerte” (PIZARNIK, 2012b, p. 286). Ao descrever a condessa, Pizarnik enfatiza a sua vaidade e a perfeição de suas nobres vestes que contrastavam com a nudez em que eram mantidas as jovens cativas, objetos de suas fantasias perversas. Em seguida, há uma descrição das expressões da condessa ao atingir o orgasmo com as torturas infligidas às suas vítimas que são comparadas às expressões do morrer. A narrativa traça essa aproximação entre a morte e o orgasmo passando, no caso da personagem, pelos corpos supliciados das moças que mantém cativas. Com isso, destaca que, para a condessa Erzsébet Báthory, a aproximação da morte pela figuração não é suficiente para que atinja o orgasmo; ela precisa “[...] de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (PIZARNIK, 2012b, p. 287).

Outro aspecto que destaco a respeito da condessa é o que a narrativa apresenta sobre a linhagem de sua família. A narradora expõe que o brasão familiar ostenta os dentes do lobo e que os Báthory “[...] eran crueles, temerarios y lujuriosos” (PIZARNIK, 2012b, p. 287);

segundo a narradora, seriam características que se assentaram à família em razão dos inúmeros casamentos entre os membros próximos do clã. Por vezes, a narradora informa que a condessa tinha o hábito de morder suas vítimas no ápice de sua excitação: “En fin, cuando se enfermaba las hacía traer a su lecho y las mordía” (PIZARNIK, 2012b, p.286).

A personagem da condessa na narrativa *La condesa sangrienta* (1971) guarda semelhanças com uma “voz” (entre tantas) que distinguimos no poema “Extracción de la piedra de locura”. Se aponto essas particularidades sobre a personagem da narrativa em terceira pessoa é principalmente para compará-la à voz da “mujer-loba” que ressoa no poema, onde lemos em primeira pessoa: “No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra” (PIZARNIK, 2012a, p. 247). As três pessoas discursivas comparecem nos textos da autora. O poema propicia o dizer eu que pressupõe a instância de um tu e o deslizamento do eu para o tu conferem ao poema o desdobramento desse eu em uma outra, mas também aponta para uma terceira que não participa do jogo enunciativo e que, de certo modo, Pizarnik desdobra no texto narrativo com a personagem da condessa.

Molloy atenta para o capítulo "El espejo de la melancolía" de *La condesa sangrienta* (1971), em que a personagem manda fazer um espelho para passar parte de seu tempo mirando-se diante dele. A leitura de Molloy é a de que o espelho proporciona

[...] el espectáculo de un desvío; esto es, una diversión: tanto una mise en abyme del deseo sexual que construye la mirada lesbiana cuanto una especulación acerca de la imposibilidad de liberar tal deseo.

[...]

El espejorada de la condesa [...] constituye el dominio privado de este sujeto femenino, escenario de fantasmagorías, espacio donde se autofigura a la vez como creadora y como objeto estético. En él, la condesa se ofrece en espectáculo: para sí misma, para sus lectoras. En realidad, se trata de una morada dentro de una morada, de un recinto doblemente defendido [...] (MOLLOY, 1999, p. 136-137).

O capítulo sobre o espelho é, segundo a crítica, momento em que Pizarnik menciona o lesbianismo da personagem de maneira mais explícita. Contudo, o espelho que reflete esse lesbianismo traz um reflexo borrado e confuso. Não se trata de um posicionamento público, mas de um segredo encriptado nos detalhes reveladores que aqueles que observam a condessa podem inferir sem que o texto o nomeie.

Retomando o poema, a multiplicação obtida pela estrutura linguística, pelo jogo pronominal de que se vale a poeta, convoca-nos a pensar sobre as vozes dessa loba que ela traz e nomeia de maneira difusa no texto do poema. No entanto, é possível seguir os rastros dessa loba que anda solta, que erra e se abisma nessa floresta de espelhos e a todo momento

esbarra em uma imagem, uma figuração de si mesma: “Te despeñas. Es el sinfín desesperante, igual y no obstante contrario a la noche de los cuerpos donde apenas un manantial cesa aparece otro que reanuda el fin de las aguas” (PIZARNIK, 2012a, p. 248).

Leio que o sarcasmo do título “Extracción de la piedra de locura” (obra e poema) traz uma explicação a esse caos de imagens desdobradas. A saída da loucura pelo tratamento que consiste na extirpação da pedra, do pedaço do sujeito que o torna inadaptado é contradita pelo(s) texto(s) de Pizarnik que se escreve(m), precisamente, com a encenação do discurso da loucura, um discurso que tem regras próprias e referências particulares, que parece dizer-se à revelia. Entendo que o título, a partir desse caráter irônico que leio, acaba funcionando como uma defesa desse modo de dizer (e de estar) que remete a um processo de associação livre, de um inconsciente destampado. Retomamos, com isso, o caráter ontológico da escrita pizarnikiana que é um mover-se entre as bordas da ficção e da realidade. E se entendemos a escrita assim constitutiva, creio que arrancar a pedra da loucura seria ruir com o sistema discursivo que sustenta o labirinto de espelhos (linguagem) e, portanto, as imagens que projetam e fazem existir esse sujeito de espelho em espelho (ou de significante a significante):

Va y viene diciéndose solo en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales. La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz (PIZARNIK, 2012a, p. 249).

A passagem do poema apresenta esse desdobramento das figuras, mulher-loba e menina-loba, ao descrever como a menina advém do abandono da mulher. O início do parágrafo acentua o movimento solitário de vai-e-vem e emenda a isso a falência do sentido, dos conceitos e as armadilhas vocais, ou seja, dessa materialidade simbólica que indica o deslocamento do significante, indica que as imagens da poeta se refere, mais uma vez, ao seu desdobramento na linguagem, seu eu que se dissemina.

É importante apontar que no poema “Sortilegios”, anterior ao “Extracción de la piedra de locura”, trazia as figuras das damas vermelhas, das mães vermelhas que matam o rei e terminam partindo para cima da voz enunciativa fazendo-na refém:

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora

vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo rehén en perpetua posesión. (PIZARNIK, 2012a, p. 224)

Como podemos observar, também nesse poema a relação de maternidade com as figuras que habitam o corpo do sujeito que engendra a si mesmo não é de afetividade. Essas damas/mães, essa mulher-loba e a condessa sangrenta se assemelham nas características de suas descrições e na crueldade com que se valem ou com que desprezam o corpo que nasce. A menina-loba que chora, a voz feita refém pelas damas e as moças torturadas pela condessa coabitam as imagens ao espelho, refletem a imagem do abandono, da orfandade e podem ser observadas tanto quanto as imagens das algozes. Todas essas instâncias convivem no circuito dessa dança, nesse vai-vém de morte e nascimento que os poemas reiteram. O corpo supliciado e oferecido em sacrifício, o corpo levado ao limite da dor é também o corpo que se regozija com o sofrimento, o corpo que goza enquanto padece porque é nesse padecer que se sente vivo.

Bataille perora que, na lógica do sacrifício, o corpo ofertado é também o corpo que se oferece. O abismo criado por Pizarnik não é só desabamento, mas um despencar em meio a gritos de pavor e êxtase. A figura do poeta inventa, com sua escrita, o cenário da “experiência íntima”, do gozo descrito pelo filósofo em sua teoria. Nesse sentido, Pizarnik se amarra nesse intrincado labirinto espelhado as instâncias do corpo e da linguagem, da morte e da vida. Não por acaso, a condessa é descrita pela narradora de Pizarnik como alegoria da Morte:

Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia “humana” de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba. Esta escena me llevó a pensar en la Muerte – la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte –. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas.

A personagem acede ao êxtase e vive pelos gritos dos corpos supliciados das moças. Ao ouvi-las urrar ela pede: “¡Más, todavía más, más fuerte!” (PIZARNIK, 2012b, p. 286). Entretanto, o ápice do prazer e da dor expressos nos gritos acontecem simultâneos no corpo desdobrado da escrita.

A propósito da escrita, o poema “Extracción de la piedra de locura” traz a seguinte definição do processo:

[...] Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte. [...] Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un

grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera. (PIZARNIK, 2012a, p. 251)

E um pouco adiante:

[...] ¿Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales. Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. [...] ¿para quién escribes? Ruinas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible. (PIZARNIK, 2012a, p. 253)

O poema que sucede a esse é intitulado “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”. Trata-se de outro longo poema em prosa que retoma as imagens que foram sendo construídas nos poemas anteriores, sobretudo em “Extracción de la piedra de locura” e cujo título remete a esse último excerto, recuperando a relação entre morte, corpo e escrita.

O epíteto “pequeña difunta” que aparece logo no início de “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” refere-se a uma singularidade que está à escuta da morte, de seu chamado. É a posição, diria, daquele saber causando a estupefação que, segundo Bataille (2017), faz gritar. O lugar de “ver” o movimento da vida e não conter o grito. Considerando que esse grito é o esgarçamento da linguagem através da poesia, entendo que o corpo poético de Pizarnik é esse pronunciamento enunciado na forma de versos:

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es esa su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos – como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla el río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño. (PIZARNIK, 2012a, p. 254-255)

Nessa seção do poema, encontramos a imagem da morte como a bela sedutora vestida de vermelho, muito semelhante às damas/mães dos poemas anteriores e também à condessa da narrativa de Pizarnik. Ainda nesse poema, em sequência, o cenário descrito esboça o que se passa no sonho do sono que a dama de vermelho a faz cair:

¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río? Detrás, a pocos pasos veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de

colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento. Sí. (PIZARNIK, 2012a, p. 255)

Nesse trecho, acompanhamos o nascimento do “corpo poético” e ele nasce do lugar da morte, do próprio corpo inacabado desse eu, é um grito. Contudo, como descreve Bataille (2017), o nascimento de alguém faz, em meio a gritos lancinantes, da morte da mãe que doa, que sacrifica seu corpo, em nome do nascituro. O nascimento do corpo poético, dir-se-ia, é o próprio ato da escrita que transforma o corpo da poeta no grito que é o próprio poema, como o que lemos na sequência do ato de nascimento:

La muerte es una palabra.
La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.
Nunca de este modo lograrás circundarlo. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo de río donde está la muerte contando. (PIZARNIK, 2012a, p. 255-256)

Desse excerto extraímos a lógica proposta pela poeta com a fundação do “corpo poético”: a materialidade da palavra e da coisa e o limite entre essas duas materialidades que não as deixa fundir. O lugar do nascimento é, portanto, um lugar que não se circunscreve com a palavra, não se diz completamente. Sua escrita é uma resposta a essa injunção para não deixar de enunciar (habla). Mas o “corpo poético” reiterado na linguagem é sempre uma aproximação do acontecimento que não pode ser descrito porque único. Ninguém conta a morte como tal, apenas as mortes inventadas. Contá-la tantas vezes na literatura, acaba sendo um modo de afastá-la. É o que diz Raul Antelo (1989, p.253) sobre o assunto: “Alejandra Pizarnik compreende, radicalmente, que deve usar a morte contra a morte. A morte não é uma imagem da poesia: ela é a poesia. Só o cadáver é um”.

Mais alguns versos adiante, nesse mesmo poema, nos deparamos com uma divisão: “Escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos: que se desmorone el muro, que se vuelva río el muro” (PIZARNIK, 2012a, p. 256). Nesse verso, a palavra “muro” é o que Antelo (1989) denominou de “objetos-não-objetos” que, como o rosto e o texto, “estão-não-estando” e “são-não-sendo”. Esses objetos no texto de Pizarnik “criam, correlativamente, o sujeito de um saber deslocado e ubíquo, que, só ao ser elevado à potência infinita, encontra, paradoxalmente, a unidade desejada” (ANTELO, 1989, p.253). E desenvolvendo a relação de

equivalência que aponto entre “rosto” e “muro” na obra da poeta, Antelo (1989, p. 254) diz que

se equivalem (não apenas em função do jogo bretoniano do um no outro) mas porque a invasão do maior (o público) pelo menor (o íntimo) é, para Pizarnik, ensaio de novo pacto de cidadania. Há, assim, uma impregnação de muros e rostos, que definem uma atitude de resistência e recusa. Avivando o ser, mercê da negatividade, Pizarnik quer transmutar a relação da consciência com as coisas inertes, longínquas, porque a verdadeira morte está no saber absoluto. Em compensação, ela ensaia uma nova liberdade, uma eternidade possível para a consciência, impugnando, assim, a naturalidade dos limites para enfrentar o impossível infinito.

A forma de Pizarnik enunciar a divisão se repete ao final do poema, em seu último verso: “Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte./ Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor” (PIZARNIK, 2012a, p. 256). É assombroso como essa forma de repetir o pronome (yo) após um ponto final sintetiza tudo o que vem dizendo a poeta ao longo do texto. Com essa segmentação e repetição enxergamos as instâncias repartidas desse “yo”, é possível enxergá-lo dizendo de três lugares distintos, de três perspectivas diferentes. Ao mesmo tempo, esse lugar prismático é o lugar mesmo do eu que se movimenta na busca pelo “lugar do amor”. Refere-se, creio, ao lugar do “saber absoluto”, que é a morte, mas também o lugar da “nova liberdade”, como elucidou Antelo, onde as materialidades do corpo e da escrita não encontrariam limites.

Acerca desse poema, destaco, por fim, o uso dos pronomes ao final do longo excerto citado (“y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, *se me abre*, va a venir, voy a venir.”) onde é possível observar, uma vez mais, o jogo pronominal que alterna as pessoas do discurso criando no texto um efeito labiríntico em que não é possível discernir com facilidade quem enuncia, a quem se dirige, nem a quem se refere. Ao dizer do corpo parindo o próprio corpo a expressão é “se me abre”. É certo que o duplo emprego pronominal é característico da língua espanhola. Contudo, é curioso observar esse uso para designar um referente que não discerne a primeira pessoa da terceira nesse ato de dar a luz ao próprio corpo. Nessa construção sintática, não é possível decidir se uma terceira está parindo o novo corpo ou se o próprio corpo daquela que enuncia desentranha de si próprio um corpo novo. Atento ainda para esse tu, que surge no final do poema, a quem o eu se dirige afirmando que poderia procurá-lo para sempre e por todos os lugares. Esse tu a quem precisa buscar e que foi “o lugar do amor” remete, pelo ímpeto que declara de buscá-lo e pelo uso do tempo passado (“a ti, que fuiste”), à própria falta originária, cisão do eu pela linguagem, traço do humano da incompletude, de sua condição descontínua.

4.1.4 AS MULHERES-ÁRVORES EM UM ENCONTRO DE RAÍZES

Ainda na direção desse caminhar espelho adentro, a linguagem, que resulta na exposta alternância vertiginosa das pessoas discursivas e impõe que se lide com o indecível no texto, estabelece agora uma aproximação da escrita de Alejandra Pizarnik com a de outra autora que, embora haja escrito em outra língua, me faz crer que se dirige ao espelho com atitude semelhante à da poeta em estudo. Essa autora é Clarice Lispector e ela compartilha com Alejandra Pizarnik uma herança cultural que creio ser muito potente e reverberar em ambas as escritas, suas respectivas ascendências judias.

Para além da proposta de uma origem abraâmica da literatura perorada por Derrida (2000), há também a semelhança dos movimentos migratórios por que passaram as famílias de Alejandra Pizarnik e de Clarice Lispector. Foi lendo Clarice Lispector, Walter Benjamin, Jacques Derrida e Alejandra Pizarnik que me pareceu impossível não notar os “rasgos peculiares” (PIZARNIK, 2012, p. 491) que permitem reconhecer (e admirar) os modos de operar de um pensamento, cuja expressão linguística traz as marcas de uma concepção de linguagem, de literatura, de vida.

Dito isso, retomo o jogo de espelhos e imagens refletidas que vinha comentado em analogia com o jogo linguístico. Insisto ser forçoso lembrar que eu e tu são instâncias pressupostas na enunciação e se definem uma em relação à outra constituindo uma relação dialógica. Dizer eu é assumir uma posição ativa no jogo do discurso e pressupor um tu a quem se dirigir, é possível alternar essas posições, porém elas só podem ser ocupadas no discurso uma de cada vez. O jogo, digamos, entre essas duas posições é válido mesmo quando se trata de uma enunciação interna, a exemplo de um monólogo, ou, como apresentei algumas vezes nos textos de Pizarnik, as situações em que eu e tu revetem-se inesperadamente no que parece ser uma troca dialógica de si a si.

Não é o mesmo o que ocorre com a terceira pessoa que se encontra fora do circuito enunciativo. Segundo Nodari (2019, p. 6), “[é] vicariamente, no lugar de qualquer referência ou nome ou objeto, que se usa a terceira pessoa, heterogênea às duas primeiras a ponto de ser, em realidade, a “não-pessoa” que permite abrir a enunciação para fora de si [...]”. A terceira pessoa discursiva é também a “não-pessoa”, aquele que não entra no jogo das remissões, é

sempre de quem se fala. Nodari atenta que o sentido de “coisa” ou “*res*” são os mais usados como referente da terceira pessoa e que, em termos jurídicos, “*res*”, refere-se tanto ao objeto de uma disputa quanto à própria disputa. Diante da constatação dessa espécie de contágio que faz o nome de estender do processo (disputa, lide) ao objeto (coisa, bem), Nodari propõe pensar de forma análoga que a terceira pessoa do discurso seja um “entre-sujeito equívoco”, a “objetivação da intersubjetividade” (NODARI, 2019, p. 6) e isso daria à referência uma constituição equívoca no sentido da não coincidência entre nome e coisa, como Pizarnik não cessa de dizer em seus textos.

Nodari desenvolve uma noção de subjetividade a partir do conceito psicanalítico de “transicionalidade”. Para isso, o teórico recorre à teoria do objeto transicional, do psicanalista Donald W. Winnicott, segundo a qual o bebê se vale de um objeto eleito que tem a função paradoxal tanto de ligá-lo, quanto de distanciá-lo da mãe. É o que faz a transição da separação entre esse bebê e essa mãe. O objeto instaura-se entre eles, é o que Nodari denomina de entre-sujeito equívoco, a terceira pessoa que passa a desempenhar para cada um o papel de representante da presença do outro. Nessa medida, o objeto transicional, também serve à mãe e constitui a ambos, mãe e criança. Postula Nodari (2019, p.8) que

o objeto transicional não se situa apenas entre o dentro e o fora, mas também entre o eu e o outro, no caso específico, a criança e a mãe, porque o objeto é transicional aos dois, uma forma também da mãe conseguir se separar do bebê: o naninha não é a mãe apenas para a criança, mas também para a própria mãe, que se deixa levar, ser este objeto (até para a sua saúde e a do bebê). Isso implica dizer que ele é a objetivação ou tangibilização de uma relação, tanto inter-subjetiva (eu-outro) quanto com o mundo (dentro-fora), um entre-sujeito equívoco, a terceira pessoa.

Ao trazer essa transicionalidade para a experiência literária, Nodari (2019, p.9) aponta algumas implicações dessa transicionalidade. O primeiro ponto é esse de que o objeto transicional serve tanto à criança, quanto à mãe na medida em que também ela (mãe) precisa desse objeto para conseguir se separar do bebê. Segundo, “o objeto transicional pode ser descrito como uma dupla objetivação” na medida em que ambos, mãe e bebê, fazem dele um objeto que possuem, “possuem [também] objetivamente um ao outro”. O terceiro ponto é que esse objeto transicional é também um sujeito transicional animado pelas projeções, sobretudo do bebê, mas também da mãe, que participa do jogo de dar vida ao objeto e fazer dele pessoa. Esse jogo, a brincadeira é o que confere a esse objeto uma subjetividade operando ao modo da “prosopopeia (o movimento de subjetivação poética: fazer pessoas)” (NODARI, 2019, p.9).

Nodari colige a noção de sujeito oblíquo: se o primeiro objeto é um sujeito (transicional), também o primeiro sujeito é um objeto (transicional). Consiste nisso a ideia de

que o primeiro sujeito é o sujeito oblíquo, isto é, sujeito tomado como objeto ao mesmo tempo em que o objeto é tomado como sujeito. Resulta, portanto, dessa teoria que a “obliquação” é a primeira experiência da subjetividade, pois para dizer eu é preciso obliquar-se, é preciso, antes, ser ele.

Conforme salientei no subcapítulo anterior, é possível, com os poemas de Pizarnik, visualizar essa equivocidade por meio das alternâncias súbitas das pessoas discursivas acontecendo no texto literário. De acordo com essa tese do fenômeno da obliquação descrito por Nodari, o que se interpõe entre eu e tu, esses espelhos da enunciação, é o sujeito transicional, o ele. Na literatura de Alejandra Pizarnik, poderíamos dizer que a terceira pessoa abre o campo da imanência na medida em que se multiplicam com os epítetos (“damas rojas”, “mujer-loba”, “menina-loba”, “menina extraviada”, “la que murrio de su vestido azul”) por meio dos quais observamos a pluralização da terceira pessoa (ela), mas também pela insurgência do pronome de terceira pessoa que subitamente se aparece nos textos iniciados em primeira pessoa. A terceira pessoa pizarnikiana, multiplicada ao infinito pelos significantes que (quase) resvalam, como espelhos, as imagens desses eus umas diante das outras, não faz com que os espelhos se estilhacem; ao contrário, ela os faz vibrar até o limite da fratura. Essa fratura é o marco que funda o sujeito pizarnikiano, é onde nasce o “corpo do poema”, uma nomeação da própria autora para o lugar de nascimento do poema tal como ela concebe.

O grito, o uivo, o sussurro, portanto, apontam uma direção que visa o desnudamento do “corpo poético” quase segmentado. Expõem o medo desse rompimento delineado e iminente que só não se efetivou, mas que permite antever perfeitamente as peças que advirão da fratura. Nesse sentido, o uivo é a abertura que traz para o presente do poema as possibilidades vindouras. Parece-me ser algo próximo a isso o que sugerem os filósofos Deleuze e Guattari (2015, p. 50) quanto ao ídiche ao descreverem o fascínio de Franz Kafka pela língua que atribuem ao fato de que seja “menos uma língua de comunidade religiosa que de teatro popular”. Segundo os filósofos, é assim que Kafka apresenta o ídiche a um certo “público judeu hostil”:

[...] é uma língua que dá medo, ainda mais do que suscita desdém “um medo misturado a uma repugnância”; é uma língua sem gramática, e que vive de vocábulos roubados, mobilizados, emigrados, tornados nômades interiorizando “relações de força”: é uma língua transplantada sobre o médio alto-alemão, e que trabalha o alemão a tal ponto de dentro que não se pode traduzi-la em alemão sem aboli-la; não se pode compreender o ídiche sem senti-lo, e com o coração (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 51).

A descrição me interessa na medida em que expõe esse trabalho do ídiche por dentro da outra língua, das línguas maiores de Kafka, Pizarnik ou Lispector. Sendo o ídiche a língua em comum entre esses judeus e considerando as características que aparecem no discurso de Kafka (isso de não ter uma sintaxe e de compor-se de vocábulos roubados) nos permite levantar uma hipótese sobre a relação de Pizarnik com sua escrita e a afirmação sobre não possuir língua para escrever um romance, embora a intenção dessa escrita seja para ela uma ideia fixa que expõe em diversos momentos de seus cadernos, como na entrada de 27 de setembro de 1962:

Revisé viejas páginas que me habían parecido muy bellas cuando las escribí. Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no tengo la más mínima noción de idioma español, que no son temas lo que me falta sino técnica. Hablo de moverse libremente dentro del lenguaje. [...] Quisiera dar en el momento con la expresión adecuada. Y además, me molesta mi ignorancia. No sé como unir frases. Empleo “y” “pero”, “mas” *et c’est tout*. [...].

Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar em uma sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. (PIZARNIK, 2012, p. 274-275)

A declaração dessa entrada acerca da relação com a língua e com a escrita parece se completar com o longo texto do diário escrito dias depois em que traz o uivo como acontecimento de corpo que Pizarnik insiste em traduzir na escrita. Trata-se da entrada de 9 de novembro onde lemos:

Yo me siento rígida, lo miro humillada, yo me siento perro, me siento pulga. Mis labios van aullando roncamente mi dolor. Me returzo. Bajo la voz porque me siento gritar. “No te oigo”, dice. “Te amo”, repito. Entonces sonrío y hace um gesto con la cabeza como una vieja señora diciendo: “Déjenla. Está loca”.

[...]

Aun la voz es un síntoma de tu vacío. Aun el viento. Aun la más simple palabra. No hay ninguna fuerza para seguir portando el propio nombre. [...]. Tú has intentado crear su mirada en tu mágico laboratorio poético. No quejarse si estás quemada y dolorida. (PIZARNIK, 2012, p. 289)

Apresentadas essas nuances da escrita pizarnikiana e amparada pela teoria de Nodari acerca da “obliquação”, retomo o que escrevi acerca do romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* (1964), no artigo “A paixão segundo G.H.: uma forma de tecer o impossível” para observar essa outra concepção de forma literária que se constitui como o corpo do grito. Antes, porém, destaco que, neste contexto, Clarice Lispector é compreendida, na linha do que propõe Nodari, menos como uma prosaísta, com quem comparar a escrita de

Pizarnik, que como uma propositora de conceitos, ou melhor, uma filoozofa³², de cuja obra o crítico nos ensina a ouvir as ressonâncias.

Dito isso, destaco que fazer forma não se trata da mera aplicação de uma fórmula, mas da concepção de um corpo que é a de um espaço aberto, um lugar. Trata-se de uma abertura e uma oclusão simultaneamente, pois mesmo sendo um “*aí*, um *aqui*, *eis* para o *isto*” (NANCY, 2000, p. 15), o

corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada”. De todas estas maneiras e de muitas outras ainda (aqui não há “formas *a priori* da intuição”, nem “tábua das categorias”: o transcendental está na modificação indeterminada e na modulação espaçosa da pele). (NANCY, 2000, p. 16)

O corpo, resume Nancy, é compreendido como o que confere lugar à existência, mas não faz dela uma essência; está mais para uma posição, um lugar (des)ocupado que faz limite com outros corpos. E é a partir dessa acepção filosófica de corpo que abordo o romance *A paixão segundo G.H.*, de Lispector em que uma narradora, G.H., tendo passado por uma experiência íntima e ao mesmo tempo avassaladora, decide contar o que se sucedeu, até mesmo como uma maneira de tentar retomar o que ela chama de “montagem”, uma certa perspectiva anterior a essa experiência que a desloca.

O relato começa em razão de um profundo sentimento de desorganização por parte de uma narradora que se desestabiliza e se perde. Logo nas páginas iniciais, vemos a narradora, G.H., estabelecendo uma oposição entre a humanidade e o caos ao dizer sobre sua intenção de relatar a experiência de perder por algumas horas o que ela chama de sua “montagem humana”:

Não sei o que fazer com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 2009, p. 9)

³² Nodari (2017a) afirma que o inventor do neologismo é “filoozofia” é Antônio Fraga, que empregou o termo em “um sentido estrito [de modo a] reduzir os animais a uma figura (a da prosopopeia)”. Nodari (2017a, p. 21), apropriando-se do termo, propõe expandir a definição com a questão: “será que filoozofia não seria o nome mais adequado para aquilo que chamamos de literatura, permitindo vê-la como uma terceira margem entre ficção e saber, animalidade e humanidade (fala), em que saber (sofia) e vida (zoo) são inseparáveis e indiferenciáveis (so/zoo), um saber ligado à vida, um saber vital, pois que implica experienciar e experimentar outra vida, adentrar, como diz Elizabeth Costello, a existência, a vida, de outros seres?”. É com essa versão expandida em forma de indagação com que dialogo nesta tese.

A essa perdição na desordem descrita, G.H. opõe a vida humanizada, organizada, categorizada pela linguagem. É o caos da perda da forma o que ela teme: a perda da possibilidade de simbolizar, de limitar com um nome. A linguagem, a seu ver, assegura sua condição humana e distinta. E o início de seu relato G.H. está às voltas com a tentativa de encontrar uma forma (discursiva) que faça corpo ante essa bagunça em que se encontra. Há uma necessidade de apaziguar-se retendo a humanidade que ela receia ter perdido aproximando-se do caos informe: “sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece” (LISPECTOR, 2009, p. 13). O método de sua corporeidade, portanto, é o de permitir que a linguagem, sendo essa possibilidade de cingir a experiência por palavras, a conduza nesse propósito de narrar o que de passou.

Assim, G.H. entende que precisa necessariamente assentir com a estrutura dialógica da enunciação e pressupõe um “tu” que não é só uma estratégia facilitadora, como pretende G.H: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Trata-se de um recurso metafictício, inerente à própria estrutura da língua, um recurso que auxilia e questiona simultaneamente o processo de escrita. Importante notar essa postura da narradora que compreende que a insuficiência de uma língua para expressar o que é da ordem de sua singularidade da experiência de seu corpo, atravessado pela consciência da dissolução, não é desculpa para deixar de dizê-lo: “Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez.” (LISPECTOR, 2009, p. 18).

G.H. entrega-se ao esforço de dar sentido por meio de uma “linguagem sonâmbula” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Sabe que esse recurso pressupõe a invenção de uma presença, dessa mão estendida que a linguagem (LISPECTOR, 2009, p. 17), como outro, implica. É assim que Clarice Lispector vai fazendo da língua partilhada a sua própria língua: levando a língua ao limite de traduzir para sua língua não própria a intraduzibilidade dessa experiência, a extenuante tentativa de reunião com o mundo com e na linguagem.

Segundo Nodari, a obliquação é a forma da linguagem de Clarice Lispector. De modo aproximado ao que aponte acerca da multiplicação das instâncias enunciativas nos escritos de Pizarnik, o romance de Lispector também se vale do emprego profuso de “pronomes oblíquos e de sua aproximação e contraposição com os pronomes retos” para dar consistência a uma

“diferença intersticial no ser: o sujeito, sendo também objeto (mesmo no sentido semântico), se obliqua – e reciprocamente o objeto passa a ser também sujeito.” (NODARI, 2015, p. 150-151). É, portanto, na estrutura, no nível da construção sintática da língua que se ampliam as possibilidades de significação.

A acepção da literatura (poiesis) como o que faz falar é de onde parte Nodari para desenvolver a acepção de literatura como grito. A literatura anima no sentido de que “dota tudo de subjetividade”, “as coisas vivas” e as “não-vivas”. A literatura como esse dispositivo que anima (como a brincadeira, o jogo infantil, a prosopopeia), que dá vida e que se constitui em um ato vital é também o que produz um estranhamento na língua por incluir nesse simbólico, em sua materialidade, algo que é da ordem dos sentidos.

Assim, quando G.H. pretende traduzir sua experiência em palavras e tem dificuldade de fazê-lo, é porque a experiência marcou seu corpo sem palavras e expressá-lo só poderia se dar por meio de um relato que é um grito, algo entre a racionalidade da língua e um sopro de vida. Nesse sentido é que entendo o que Nodari (2015, p. 151) supõe sobre a concepção de linguagem em Clarice Lispector. A proposta do teórico é a de ler Lispector a partir do que postula como “obliquação”, de sorte que

[...] o grito operaria como uma espécie de transversal, entrelinha entre silêncio absoluto e linguagem humana, zona de passagem entre sujeito e objeto estabelecendo uma reciprocidade que faz os seres (humanos ou não, reais ou imaginários) devirem mundo. (NODARI, 2015, p. 152)

Ainda sobre a escrita clariceana, trago também a leitura de Verônica Stigger (2016), que também toma Clarice Lispector por uma “escritora-filósofa”. Em texto do catálogo da exposição “O Útero do Mundo”, a curadora observa que o ato de gritar é “deixar-se levar por esses instintos” (STIGGER, 2016, p. 12), perder as estribeiras, e trazer à tona o lado animal que repousava. Stigger (2016, p. 61) defende que assumir-se um “ser gritante” é incorrer no risco de ser arrastada “para fora do mundo possível”, assentir com ser excepcional e arcar com as consequências desse afrontamento à norma convencional. Portanto, gritar, diz Stigger, é “libertar-se, romper as frágeis barreiras que delimitam aquilo a que convencionalmente chamamos de ‘cultura’ [...], em oposição à ‘natureza’, isto é, em oposição ao que há de selvagem e indomável em nós” (STIGGER, 2016, p. 13).

Em *A paixão segundo G.H.*, Lispector (2009) freia o grito na boca da personagem que teme começar uma algazarra com seu gesto e intui que esse poderia não permitir o retorno à sua condição humana. Contudo, se a literatura é onde tudo pode ser dito, pois ela tudo admite, concluo que o próprio romance clariceano, como forma literária, seja também esse grito que

ecoa politicamente o desmonte da cultura, como descreve a narradora de Clarice: “um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror” (LISPECTOR, 2009, p. 62).

G.H. escreve na entre-língua do grito, do gemido, do sussurro. É uma escrita fora da linha, que afronta a lei na expectativa de ultrapassá-la. A entrelinha, ou o grito, na escrita, é a emissão do que já se sabe que escapa às palavras. Nessa paixão, nesse martírio de perder a “montagem humana” homogeneizando-se, integrando o contínuo do mundo ao comer da barata – considerada pelo ser humano como uma das criaturas mais abjetas que habita a superfície do planeta – G.H. conta que dirigiu seu grito para dentro sem externá-lo um pedido de socorro dirigido a ela mesma: “‘Estou pedindo socorro’, gritei-me então de repente com a mudez dos que têm gradualmente a boca entulhada pelas areias movediças” (LISPECTOR, 2009, p. 77). G.H. não quer dizer que o chamado não reverberou, mas que foi lançado para dentro. Com o pronome oblíquo “me”, que gramaticalmente está para apontar a função de um objeto, o chamado do grito é simultaneamente emitido e dirigido à singularidade da personagem que, nessa torção linguística é, de uma só vez, sujeito e objeto de seu grito.

Outro exemplo dessa distensão pronominal é o uso, pela narradora, da segunda pessoa com o “tu” ou com o “nós” (eu + tu), que ora é o interlocutor inventado, ora remete ao homem amado (que tanto pode ser um ideal quanto um amante real), e ora é a maneira como interpela a outra que há nela como produto de uma cisão entre tu e nós e se tornando obliquamente objeto, pura massa branca e neutra de que é feita a barata: “que és Tu, tu, fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim é Tu. Só por isso poderei Te sentir direto: porque és mim” (LISPECTOR, 2009, p. 131). Não há nenhuma indicação no texto para facilitar a percepção dessa alternância. Ela é propositalmente difusa, pois é na opacidade desse indiscernimento que sujeito e objeto deslizam e comutam-se na obra.

Esse uso dos pronomes por Lispector provoca um desnorteamento do foco narrativo que Flávia Trocoli (2015, p. 63) vai denominar de uma focalização vertiginosa que se dá pela “a oscilação entre um ‘Eu’ que designa um lugar vazio e um ‘eu’ que resiste a esse vazio, a essa dissolução”. Acho que o termo vertigem é emblemático para falar da aproximação entre as escritas de Pizarnik e de Lispector. A queda abismal provocada pelo espelhamento das instâncias discursivas materializada nos textos de Pizarnik e Lispector através do emprego dos pronomes é o que possibilita a ambas autoras ultrapassar as formas fixadas pelas leis gramaticais. A focalização remete a uma perspectiva, isto é, a um lugar de onde se vê e se fala

o mundo. Ao tomar a poesia como ficção e admiti-la como performance de uma enunciação, temos que em Pizarnik, como em Clarice Lispector, a vertigem se dá pela multiplicação e alternância de perspectivas.

A confusão, portanto, é parte da forma. Logo, no princípio do relato da narradora de Lispector, ao contar o encontro com a barata, indaga: “o que fizera eu de mim?” (LISPECTOR, 2009, p. 52), “o que matara eu?” (LISPECTOR, 2009, p. 53). Há mais de um jeito de ler essas perguntas: pode-se ler uma simples inversão com o deslocamento dos termos da oração e deixar que o “eu” permaneça sujeito (o que eu matara?), ou pode-se sustentar essa desordem em um nível mais profundo e ratificar a construção pela premência da pergunta que torna o sujeito indeterminado e o “eu” um objeto. No caso da primeira pergunta, há ainda o complemento “de mim”, um objeto indireto que apontaria, em consonância com o tempo verbal (pretérito mais-que-perfeito), para uma anterioridade da ação em relação ao passado da narrativa e para a precedência da condição de objeto em relação àquele “eu”. Dito de outro modo, poderíamos ler: de mim fizera-se (o) eu.

Nessa outra construção: “O mundo se me olha” (LISPECTOR, 2009, p. 65), a justaposição dos pronomes oblíquos átonos duplica a reflexividade do gesto fazendo com que a ação recaia sobre ambos: o eu e o outro. O sujeito (mundo) se ocupa, ao mesmo tempo, de si e dessa personagem que, de modo algum, pode-se dizer que esteja fora dele. Logo, é como se condensasse em uma única frase: o-mundo-me-olha, o-mundo-se-olha, eu-olho-o-mundo-que-me-olha-enquanto-me-olho-também. E, para encerrar esse rol de exemplos do singular emprego dos pronomes nesse relato de G.H., cito ainda: “agora e na hora desta tua minha morte, barata e joia” (LISPECTOR, 2009, p. 93), em que os possessivos também são justapostos para dizer de uma morte comum: a morte da barata mesma que vaza a coisa branca na dobradiça do armário e a morte daquela que a olha, esmaga, come, funde e relata. A morte imanente da barata e a morte da transcendência em G.H.. A morte como coisa apartada da vida. Tudo isso compõe e forma o corpo do romance.

Defino que o grito de G.H. está para o corpo do romance de Clarice Lispector como o uivo dos poemas de Pizarnik está para o eu cindido dessa forma. A profusão de pronomes encontrada também nos textos da argentina me leva a enxergar semelhanças em termos daquela obliquação que acontece pelo recurso da apropriação, ou melhor, do enlouquecimento das regras gramaticais, para expandir as possibilidades de dizer na/com a língua. A esse respeito, transcrevo o testemunho da entrada do diário de Pizarnik de 21 de outubro de 1963, sobre sua concepção da escrita: “Hablar de si en un libro es transformarse en palabras, en

lenguaje. Decir *yo* es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí.” (PIZARNIK, 2012, p. 344).

Acredito, com isso, que, se o grito clariceano constitui uma reciprocidade através do contato que atravessa sujeito e objeto estabelecendo uma zona de vizinhança e interstício com o absolutamente outro que é a barata, o uivo pizarnikiano tem a ver com a reprodução infinita de uma imagem provocada pelo efeito de um corpo disposto diante de dois espelhos, um de frente para o outro. Nesta última, trata-se de um jogo que inclui três instâncias, as que participam do jogo discursivo (eu – tu) e uma terceira (ela), que é trazida para a frente dos espelhos para se abismar na alternância indecível, vertiginosa e extasiada de posição entre sujeito e objeto. Embora o movimento aconteça internamente, as instâncias só podem se remeter nessa reflexividade infinita por meio desse meio intersticial que é a linguagem. Escrever, para Pizarnik, é tornar-se essa outra na/pela escrita do “corpo poético”, o corpo que é mãe e filha, que engendra, expulsa, sucumbe e devora a si mesmo.

A escrita de Clarice Lispector inventa um modo de dizer o interstício entre sujeito e objeto a partir de uma perspectiva oferecida pelo de fora, o outro, a barata. Esse outro exterior a si é que a faz se confundir, misturar-se com o mundo: “Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de “uma verdade” (LISPECTOR, 2009, p. 12). Após a experiência de comer a barata G.H. retoma sua “montagem humana” e é capaz de oferecer um traduzir sua experiência de ter entrado no contínuo, para usar um termo batailliano, porém ela sabe que não sai ileso dessa tomada de consciência que o ato de provar o puro *it* a proporcionou e por isso comenta dessa terceira perna que vem invadir sua montagem, que atravessa seu relato e o transforma em grito. Por outro lado, a escrita de Pizarnik também lança mão de recursos que criam o lapso linguístico abrindo espaços entre sujeito e objeto. Ao trazer para os poemas as diferentes pessoas discursivas, Pizarnik destaca as diferentes perspectivas de onde ela se vê como outra, como constatamos na entrada de 9 de novembro de 1962 em que a poeta também cede à necessidade da segunda pessoa, o tu como instância outra dela mesma: “Por eso hablo em segunda persona del singular. Lo que digo no me importa, no soy yo mi destinataria. Alguien en mí se quema. Canción de la quemada al alba. Te quemas y yo te hablo, te espíe y repobré y condené. (PIZARNIK, 2012, p. 290)”. Como vemos, em Pizarnik o fora (tu) está dentro, e é a partir da visada que se volta para o interior que ela enxerga a divisão.

No intuito de adensar um pouco mais esse espelhamento que leio em Pizarnik trago essa dimensão especular comentada por Nodari (2017), em que o crítico marca a oposição entre reflexividade e reciprocidade:

[...] o homem é aquele que se conhece, que se reconhece como tal, conhece a si e reconhece a si em seus semelhantes, sua espécie, aqueles que são à sua imagem e semelhança, seus espelhos. Ao contrário dessa operação de “semelhança” (para usar o neologismo de Fernand Deligny) envolvida no re-conhecimento (uma projeção de si no outro) que caracteriza o projeto humanista, a literatura e a antropologia (a antropologia especulativa), enquanto espelhos deformantes colocam no primeiro plano o diferimento (ou refração) das imagens do humano, postulando o estranhamento de si (um “outrar-se”) como forma privilegiada de conhecimento (e até mesmo de si: a melhor perspectiva de si é a do outro, para fazer uso de um mote central de Eduardo Viveiros de Castro) (NODARI, 2017, p. 26).

Esses “espelhos reflexivos” nos remetem ao ao Homem-árvore de Flávio de Carvalho, quando, deixando de se espelhar nas árvores da Floresta, passa a se espelhar nos outros homens:

[...] a imagem do Homem-árvore ocultava, não somente para as feras, mas também para o próprio homem, o desabrochar dos desejos e a formação da idéia de indivíduo.

A compreensão do primitivo pelo uso da sua inteligência inarticulada só passa a existir quando o homem defronta o seu semelhante, só existe em virtude de um gregarismo e por conseguinte de uma situação de luta.

[...] O homem gregário é o homem narcisista. (CARVALHO, 2012, p. 13)

O espelhamento pizarnikiano da mulher-árvore que uiva e erra não é esse do reconhecimento do humano que corrobora o projeto humanista – está mais para uma forma de reciprocidade. A mulher-árvore não está diante do espelho que a reflete devolvendo a imagem semelhante a que ela tem dela mesma. A mulher-árvore está exatamente no meio, entre duas lâminas de espelho que se defrontam e ao mesmo tempo dividem e multiplicam a imagem que seu corpo projeta. A projeção abisma as imagens e o corpo que as projeta de modo a não haver identificação possível. Na reciprocidade da mulher-árvore, carne, língua, tudo se abisma.

Apresento mais um excerto da entrada de seu diário, de 23 de julho de 1962, para elucidar esse ponto de vista prismático da poeta. No parágrafo que antecede a passagem transcrita, Pizarnik comenta que ela e outra pessoa, provavelmente uma amiga, caçoavam de uma terceira pessoa, identificada pela inicial E., pelo fato de ela possuir muitos espelhos e se comportar de maneira excessivamente performática, como se atuasse para um público que a aclama. Pizarnik comenta o fato de maneira anedótica e confessa seu riso para, logo em seguida, colocá-lo em questão:

Todo esto me da risa. Pero ella no debe de reírse. Se lo siente porque cuando se ríe con nosotros le sale una segunda risa falsa, la auténtica ha de soltarla en su soledad

llena de espejos. Y aun cuando sonrío lo hace como con lástima por ella y por nosotros, pues sabe que nos concede los restos de su sonrisa triunfal. Quiero decir: lo que hace que E. sea una loca en vez de una artista genial es un leve problema de atención. Todas esas muecas y danzas y gritos y frases debieran ser encauzadas hacia otro destinatario que un espejo. Una tela, una hoja en blanco. No sé. Pero me pregunto si todos esos esfuerzos que endereza al Divino Carajo que es un espejo existirían si el espejo fuera súbitamente velado. El espejo, para ella, somos nosotros tal como ella quisiera que fuésemos, y es en ese nosotros idealizado en donde ella se refleja tal como quisiera ser. Ahora bien: ¿de dónde viene esa imagen cabal y exacta de ella tal como quisiera ser? ¿Qué hace que ella haya hecho de esa manera y no de otra? ¿Y por qué esa otra ha de ser desechada como “no existente” dado que existe en su deseo y es su máximo deseo? Lo trágico de la imagen lo terrible de la abstracción y de la invisibilidad es algo que muy pocos comprenden. (PIZARNIK, 2012, p. 231-232)

Os espelhos deformantes da reciprocidade devolvem, no âmbito do próprio sujeito, as imagens da diferença de si a si. A perspectiva privilegiada do outro, em Pizarnik, seria dada pelo deslocamento do eu que se visita como objeto, como outra de si mesma. O espelho da reciprocidade é o espelho da mulher-árvore, que não corrobora o projeto humanista porque não replica o grito da identificação, que insufla o ego e faz com que o medo se esconda por trás de máscaras e pantomimas, como é o caso da amiga relatada no excerto. O espelho da reciprocidade faz a máscara cair e possibilita que o eu, vendo-se como outro, estanque o riso e compreenda o caráter trágico da condição fal(t)ante.

É por isso que ao enunciar “alejandra, alejandra” pode, no máximo, fazer um furo no remetimento infinito de um eu a outro no espelho e verificar que debaixo deles não há senão um nome: “No hay ninguna fuerza para seguir portando el propio nombre. ¿Y qué? Ninguna fuerza para esperar a que termine esta espera. Llega un día en que se sabe que se ha ido muy lejos dentro del espejo” (PIZARNIK, 2012, p. 289); ou um pronome: “Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue *yo* pero me refería al alba luminosa” (PIZARNIK, 2012a, p. 243). Em ambos os casos, trata-se de linguagem, ao passo que o silêncio seria a continuidade de que fala Bataille, a comunhão com o mundo, o tornar-se massa branca de barata, a consciência de ser Nada. Nesse mergulho no abismo das palavras, a última palavra pronunciada é “eu”, resquício da montagem humana possibilitada pela faculdade da linguagem e lugar da enunciação que testemunha o processo do próprio desvanecimento.

4.2 O mal contra a opacidade

4.2.1 UMA PEDRA IMPRESCINDÍVEL

registra o modo como traz a música para a poesia e como se apropria dessa identificação artística: a musicalidade do pai, artista impossibilitado de cantar, e a poesia da filha, que insiste em escrever e alinhar o corpo despedaçado com palavras.

O título “Piedra Fundamental”, do segundo poema desse livro de 1971, estabelece um elo com o livro anterior, *Extracción de la piedra de locura* (1968). Se no livro dedicado à mãe o título ironiza essa localização e essa menção de extirpar o ponto onde estaria concentrado o mal da loucura, por outro lado, o título desse poema de *El infierno musical* (1971) altera um pouco essa perspectiva. Nele, a loucura ainda é a pedra, mas é assumidamente fundamental, a pedra que funda essa singularidade e não pôde ser extraída sob o risco de fazer ruir o sujeito. Ainda: se no livro de 1968 as imagens dos espelhos faziam surgir um labirinto que promovia a abissalidade de uma queda sem fim, em *El infierno musical* (1971) é a música que, como espaço medial, tem essa função de forjar o despencamento, de espelhar e aprofundar a queda. A música aparece não como encadeamento harmonioso de notas que compõem uma melodia, e sim a de uma melodia solta de suas frases que criam esse efeito de cascata, esse gotejamento dentro de si como forma desse eu se abismar. Não alcança, todavia, o fundo onde haveria de coincidir os fragmentos de corpo, ou melhor, os vários corpos que desabam nessa queda barulhenta de palavras: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (PIZARNIK, 2012a, p. 264).

Há uma ligação que insinua a relação da música com a cultura judaica dos pais, com a cultura da errância, um significante do qual Pizarnik se apropria em sua poética para dizer a esse eu que erra com a língua, com a melodia desconjuntada do poema: “[...] para mí, que soy errante, que amo y muero” (PIZARNIK, 2012a, p. 264). Atravessado o túnel do canto, seguem os desdobramentos que acontecem na linguagem e aludem às “presencias inquietantes”, presenças que causam “terrores insolubles” e que, é sabido, constituem e não constituem esse eu: “[...] aquello tan otro que es yo [...] aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío” (PIZARNIK, 2012a, p. 264). Um vazio paradoxal é comunicado nesses últimos versos que, embora mencionem o povoamento das terríveis presenças, não deixam de destacar a lacuna. É notável a obstinação em descrever esse lugar do eu como um vazio, ao mesmo tempo segmentado e povoado com presenças que atormentam e que participam de si. Notável porque parece que se justifica, que explica as razões pelas quais não pode simplesmente prescindir da pedra fundamental. Ela, a pedra, é – bem ou mal, e esse eu o sabe – aquilo que a funda como sujeito nesse ir e vir que não se pode fixar: “algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella

que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella” (PIZARNIK, 2012a, p. 264).

Acerca desse ponto, interrompo a leitura do poema para trazer um excerto da narrativa *La condesa sangrienta* (1971), que comentei no subcapítulo anterior aproximando a personagem à instância da terceira pessoa do discurso (*ella*) que comparece nos poemas de Pizarnik como a instância da dama vermelha, a mãe-loba que devora recém-nascidos. Trata-se do capítulo intitulado “O espelho da melancolia”, em que a narradora se dedica a explicar o que é esse mal de que sofre a condessa e que a prende ao espelho modo tão obstinado:

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya “la farsa que todos tenemos que representar”. (PIZARNIK, 2012b, p. 290)³³

Acredito que, mais uma vez, a narrativa vem estabelecer uma ponte e suplementar o mosaico que compõe essa terceira parte da poética pizarnikiana. A dicção própria da psicose que se apresentou nas duas obras de poemas, *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *El infierno musical* (1971), não é exatamente a mesma que comparece na prosa, *La condessa sangrienta* (1971), para descrever o que a narradora entende ser a enfermidade da personagem. Com a precisão lógica de uma língua que parece não afetada pela melancolia, o

³³ Ofereço a tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro para o português: “Uma cor invariável rege o melancólico: seu interior é um espaço cor de luto; nada acontece ali, ninguém entra. É um palco sem cenários, onde o eu inerte é assistido pelo eu que sofre por essa inércia. Este gostaria de libertar o prisioneiro, mas qualquer tentativa fracassa como teria fracassado Teseu se, além de ser ele mesmo, tivesse sido, também, o Minotauro; matá-lo, então, teria exigido matar-se. Mas existem remédios fugidios: os prazeres sexuais, por exemplo, por um breve tempo podem apagar a silenciosa galeria de ecos e de espelhos que é a alma melancólica. E mais ainda: até podem iluminar ese recinto enlutado e transformá-lo em uma espécie de caixinha de música com figuras de vivas e alegres cores que dançam e cantam deliciosamente. Depois, quando a corda acabar, será preciso retornar à imobilidade e ao silêncio. A caixinha de música não é um meio de comparação gratuito. Acredito que a melancolía é, em suma, um problema musical: uma dissonância, um ritmo transtornado. Enquanto lá *lá fora* tudo acontece com um ritmo vertiginoso de cascata, *lá dentro* há uma lentidão exausta de gota d’água caindo de tanto em tanto”. Daí que esse *lá fora* contemplado do *lá dentro* melancólico resulte absurdo e constitua “a farsa que todos temos que representar”. (PIZARNIK, 2011, p. 34).

que Pizarnik faz é se valer das formas, sejam as literárias ou as da própria gramática da língua, para dizer aspectos da singularidade.

Trata-se de uma singularidade que, como ela mesma aponta, está caracterizada por uma cisão constitutiva do eu, uma despersonalização, dado que sua localização seria decorrente da “[...] introdução prévia do simbólico no real” (LACAN, 2005, p. 147). Em outros termos, o corte em relação ao Outro não teria se processado. Em seu lugar, teria ocorrido uma falha experimentada no processo de separação do Outro, que não inscreveu a falta fundamental e não fundou muito satisfatoriamente o lugar do sujeito. Assim, quem falta é o próprio sujeito, que despersonalizado passa a viver no vazio povoado de presenças pelas quais desliza, pinga de uma borda a outra em uma queda infinita sem poder se agrupar. Um verdadeiro inferno musical, como o descrito pela poeta no poema, “Piedra fundamental”:

[...] Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán es demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en donde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.) (PIZARNIK, 2012a, p. 265)

Os versos remetem ainda ao reconhecimento da condição de imigrante em virtude da falta de território definido. A falta do pai é também a própria falta que empurra para a errância forçada, o deslizamento sem escolha, ou como única escolha possível. Falta o pai, falta a pátria, falta a língua, falta a ausência constitutiva com que se adquire uma língua e se agarra à vida.

Depois que Pizarnik retorna da França, a questão do judaísmo torna-se mais acentuada e recorrente em suas reflexões:

[...] Creo que ser judía es un hecho perfectamente grave. Pero ¿qué hacer una vez que se ha reconocido ese hecho y esa gravedad? Observo, al menos en mi caso, que mis rasgos judíos son ambiguos. Por una parte, una especial inteligencia de las cosas. Por la otra un espíritu de gueto. Y, antes que nada y sobre todo, un profundo desorden, como si no hubiera hecho más que viajar. (PIZARNIK, 2012, p. 469)

A escritora parece encontrar nessa nomeação uma ideia de comunidade, de pertencimento, mesmo sem buscar confirmação. Pelo judaísmo, parece ficar mais fácil explicar o desconforto e o desconcerto em relação ao mundo como território sempre estranho e alheio. Na longa entrada do diário de 13 de março de 1965, lemos esse sentimento de

despertencimento: “Se me niega por mi ansiedad, por mi desconfianza, mi extranjeridad, mi seguridad de ser expulsada, aun por un paisaje.” (PIZARNIK, 2012, p, 395).

Observo o quanto essa questão da falta de lugar é algo da passagem do real para o simbólico. Ela é sentida no corpo, na imagem que não se reconhece inteira ao espelho. No entanto, é na passagem para a linguagem, na tentativa de dizer e fazer esse corpo existir no simbólico que a tarefa esbarra na ordem do impossível: fazer o corpo do poema coincidir com o corpo de carne e osso.

Ainda a respeito da morte do pai de Pizarnik, destaco a entrada de seu diário do dia 27 de abril de 1966, ano em que se deu a morte de Elias. Pizarnik volta a falar sobre o pai morto depois de ter apenas anunciado sua morte no dia 18 de janeiro, e é assim que descreve os efeitos dessa perda sobre si: “[...] Me faltan ganas de tener ganas. No quiero preguntar a nadie. Apagaron la luz en mí – no del todo puesto que sufro –. La muerte de mi padre hizo mal mi muerte” (PIZARNIK, 2012, p. 411). A última sentença, sobretudo, vincula a morte do pai a sua própria morte. Havia anunciado em seus cadernos sobre a intenção de se matar, mas essa perda intempestiva que lhe arranca a energia vital parece ter uma dimensão que não é exclusivamente a do luto por um ente perdido.

O filósofo e psicanalista Felipe Castelo Branco (2014), em artigo intitulado “Sobre o amor e suas falhas: uma leitura da melancolia em psicanálise” elucida como a psicanálise entende o processo de perda para o sujeito melancólico e isso nos diz acerca de como pode ter se abatido sobre Pizarnik o efeito devastador da morte de seu pai. Branco (2014, p. 95-96) ajuda a compreender o que é uma perda para o melancólico, cujo amor não se sustenta na escolha de um objeto em que se projeta a falta,

[...] mas numa identificação que mimetiza a imagem do outro, e “cola” o melancólico ao objeto. [...] O melancólico vai de uma relação amorosa radical (de profundo amor ao objeto), para uma queixa de profunda sensação de vazio, indiferença e desprezo pela existência das coisas e pessoas em seu entorno — o que é a expressão mais crua da total retirada da libido, ou seja, a força sexual da pulsão, de todo e qualquer objeto do mundo.

Algo importante de ser retomado nesse ponto é a questão da relação com o espelho. Falei sobre o dispositivo no subcapítulo anterior, mas, com o texto da narrativa e a perspectiva da psicose, o espelho adquire nuances mais densas, na medida em que “[...] é ao não se encontrar no espelho, ou em qualquer outra coisa análoga, que o sujeito começa a ser tomado pela vacilação despersonalizante” (LACAN, 2005, p. 134). Com referência a essa forma de (não) se ver reunida ao espelho, transcrevo a entrada de 22 de dezembro de 1960 do diário de

Pizarnik que permite fazer uma ideia de como se manifesta essa falta de reconhecimento, essa fragmentação:

Me miré en el espejo y tengo miedo. Después de mucho tiempo logré encontrar mi perfil derecho tal cual es en mi mente, es decir, infantil. Cuanto al izquierdo, me horroriza. Perfil de plañidera judía. Todo lo que execro está en mi rostro visto por la izquierda. Y no obstante, a partir del cuello, quiero decir, del cuello a la cintura, amo más mi derecha, lo que no sucede de la cintura para abajo. Todo esto me angustia porque es inexplicable. Pero yo sé a qué me refiero. (PIZARNIK, 2012, p. 179)

É possível confirmar algum reconhecimento, mas do corpo fragmentado, como se só enxergasse partes desconectadas e isso gerasse uma angústia sobre a qual não é capaz de expressar. Lacan (2005) elucida sobre o momento em que a criança busca o espelho e, reconhecendo seu corpo, busca a confirmação do olhar adulto. No entanto, acrescenta que, quando a criança se torna cativa dessa imagem, “[...] é porque a relação dual pura [a] despoja de sua relação com o grande Outro” (LACAN, 2005, p. 134). O psicanalista destaca ainda que é isso o que pode ser observado nos casos clínicos de psicose em que a especularização é estranha, ímpar, fora de simetria, fora do espaço.

Não são raros os casos em que, nos diários, Pizarnik escreve sobre certo fascínio que os espelhos exercem sobre ela, mas o texto da condessa – lido de forma justaposta aos poemas de *Extracción de la piedra de locura* (1968) e de *El infierno musical* (1971) – faz dessa captura uma evidência. No primeiro livro, encontramos os versos: “He tenido muchos amores – dije – pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” (PIZARNIK, 2012a, p. 227), ou ainda “[...] una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo” (PIZARNIK, 2012a, p. 244). O segundo livro, se não traz expressamente a menção aos espelhos, traz imagens análogas ao que eles operam nessa poesia: “Un proyectarse desesperado de la material verbal/ Liberada a sí misma/ Naufragando en sí misma” (PIZARNIK, 2012a, p. 268).

O outro poema de Pizarnik dedicado ao pai é “Sous la nuit”, não está em nenhum livro e foi encontrado datilografado em uma folha com data de agosto de 1972:

A Y. Yván Pizarnik de Kolikovski, mi padre

Los ausentes soplan grismente y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.
Huyo toda la noche, encauzo la persecución y la fuga, canto un canto para mis males, pájaros negros sobre mortajas negras.
Grito mentalmente, el viento demente me desmiente, me confino, me alejo de la mano crispada, no quiero saber otra cosa que este clamor, este resolar en la noche, esta errancia, este no hallarse.

Toda la noche hago la noche.

Toda la noche me abandonas lentamente como el agua cae lentamente. Toda la noche escribo para buscar a quien mi busca.
Palabra por palabra yo escribo la noche. (PIZARNIK, 2012a, p. 420)

Além do fato de ser dedicado ao pai, esse poema, que repete a palavra noite por nove vezes, faz desse significante a porta para uma outra filiação. Pizarnik, leitora de Bataille (2017), leva a pensar nessa filiação que parece ultrapassar a intelectualidade filosófica e repercutir na poeta como um movimento de corpo, mais uma vez, um indiscernimento entre o que é dela, Alejandra, e o que é do outro, Bataille: “G. Bataille. *Le coupable*. Conciencia soleada y tenebrosa. Leerlo es como oírme pensar (oírme desear y maldecir)” (PIZARNIK, 2012, p. 346). Essa formulação do envio no movimento de uma a outro, no sentido de ida e de volta, remete ao que Nancy (2014) caracteriza como ressonância, conforme mencionei anteriormente, um interesse pelo *si* que não é subjetividade, mas deslocamento, remetimento infinito entre duas instâncias.

Como uma caixa de ressonância dessa herança maldita, a poeta escreveu sob os augúrios e os agouros da literatura e da filosofia de Bataille acerca da ideia de mal³⁴: “[...] La verdad, el único escritor que me da la seguridad de pensar sólo es Bataille. Cada vez me asombra más nuestro aire de familia” (PIZARNIK, 2012, p. 348). A essa adoção do parentesco, que passo a chamar mais propriamente de uma filiação declarada pela própria poeta ao pensamento batailliano, justaponho as observações de Cristina Piña acerca das articulações entre sexo e crueldade que as escritas de Sade e La Fontaine teriam influenciado:

Pero con quien dicha alianza alcanzaría su punto más alto es con Georges Bataille – Alejandra cruzaba con él miradas cómplices, tras seguirlo por las calles de París, atraída por sus belísimos ojos azules que, según decía, le recordaban a los de su padre [...] (PIÑA, 2005, p. 145).

O comentário da biógrafa suscita uma adesão para além da que conectava a poeta aos artistas da vanguarda. A observação acerca dos olhos azuis do filósofo e do comportamento

³⁴ Bataille entende bem e mal como aspectos conjuntivos, polaridades que convencionamos opor e consignar valores, mas que, todavia, implicam-se mutuamente. Para ele, “o mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão.” (BATAILLE, 1989, p. 27). Bataille não descamba para dicotomia entendendo que o ser seja consagrado ao mal. Acredita, sim, que o homem “deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. [...] deve antes de tudo aceitar estes limites, [...] deve saber que nele uma parte irreduzível, uma parte soberana escapa (BATAILLE, 1989, p. 27). Desse ponto de vista, as polaridades não se anulam, nem se subsumem. Logo, sufocar o mal – esse quinhão de energia ativa no ser humano que não se submete à razão – é privar a vida. Além disso, o mal verdadeiro não é egoísta, ao contrário, coincide com a atração desinteressada para a morte, com um impulso apaixonado que, por efeito dessa entrega, é considerada maldita. Assim, tomo como *a priori* esse aspecto inapreensível e imoderado do humano que, conforme o filósofo, encontra na poesia o lugar da livre expressão. Bataille (1989) não admite, com isso, que a poesia possa assumir o lugar da “ordem estabelecida”, mas acredita que seja capaz de “enlouquecê-la verbalmente” e que isso não é apenas desejável, como vital. Encontrar vazão para o mal é, de acordo com essa concepção, um gesto de conservação da vida.

de Alejandra em relação ao escritor, de persegui-lo pelos cafés parisienses para vislumbrar seus olhos que lhe remetiam aos de seu pai sugere, ademais da cumplicidade intelectual e do reconhecimento de uma filiação pela via do pensamento, uma sutura a essa figura que tomou, para ela, ares de parentalidade.

Pizarnik encontra em Georges Bataille a ressonância teórico filosófica para sua desagregação constitutiva. É a partir das elaborações do filósofo que a poeta pode se apropriar de sua singularidade e realizar um projeto literário que ultrapassa a necessidade pessoal de construir um corpo simbólico. Com Bataille, Pizarnik assume a sua pedra fundamental e faz dela o lastro de uma “experiência interior”. O termo é proposto por Bataille (2016, p. 37) para designar “uma viagem ao extremo do possível do homem”. Ele entende, com isso, a condução do corpo a um limite que extinga qualquer forma de autoridade sobre ele, qualquer lei, experimentando a transposição de qualquer forma de conhecimento e alcançando não um estágio de elevação do homem (não se trata de uma ascense), mas ao não saber, à fusão entre sujeito e objeto. Como notamos, a noção de experiência interior batailliana encaixa no programa literário de Alejandra Pizarnik que com sua escrita errante abre o lugar do “corpo poético”, o lugar onde se enlouquece a linguagem para dizer o que não é conhecido no âmbito de sua lógica.

A “experiência interior” proposta pelo filósofo tem método e há uma orientação prevista nesse método que quero destacar. Trata-se da já referida “experiência da noite” como forma de obter o silêncio. Bataille (2016, p. 46) compara as palavras à areia movediça que nos atola e consome: “[...] é verdade que as palavras, seus dédalos, a imensidão esgotante de seus possíveis, enfim, seu caráter traiçoeiro têm alguma coisa das areias movediças”. Contudo, insiste que uma parte muda e inapreensível subsiste em nós, à qual só é possível aceder usando a língua no sentido contrário à lei da linguagem, e é disso que se trata a orientação de “fazer a noite”. Se não é possível calar completamente, a sugestão é que divaguemos empilhando frases,

[...] talvez a respeito de nosso esforço (e a seguir de seu fracasso), mas frases, e na impotência de apreender outra coisa. Temos de nos obstinar – tornando-nos familiares, cruelmente, com uma impotente tolice, normalmente esquivada, mas sobre a qual incide de repente toda luz [...] Chega o momento em que podemos refletir, novamente não nos calar, encadear palavras: desta vez, como que para ninguém (em segundo plano), e, sem mais nos preocuparmos, deixamos seu ruído se perder (BATAILLE, 2016, p. 47).

Fazer a “experiência da noite” (BATAILLE, 2014, p. 337) é promover uma entrega à poesia na intenção de escapar ao discurso lógico e racional. A poesia é compreendida como

um desvio a partir do qual pode-se vislumbrar possibilidades e aberturas que não necessariamente encontram respaldo na dita realidade. A poesia é onde podemos projetar a imaginação nas sombras da linguagem, em sua não coincidência com os referentes, eis do que se trata essa “experiência da noite”:

[...] escapo por ela ao mundo do discurso, ou seja, ao mundo natural (dos objetos): entro por ela numa sorte de túmulo onde, da morte do mundo lógico, nasce a infinidade dos possíveis.

O mundo lógico morre parindo as riquezas da poesia, mas os possíveis evocados são irreais, a morte do mundo real é irreal; tudo é suspeito e fugidivo nesta obscuridade relativa: nela posso zombar de mim-mesmo e dos outros (BATAILLE, 2014, p. 337).

A escrita poética pode enlouquecer a ordem do discurso, aparentemente seguro e controlado pela racionalidade, porque ela enuncia a própria impotência. Trata-se de um uso outro da linguagem que se ancora na equivocidade, ou melhor, não se ancora. A linguagem poética propõe a disposição para outros movimentos que não a dialética hegeliana do dentro em oposição ao fora. Exige de nós uma atitude desobstruída em relação ao que não é da ordem do controle, ao que combina a experiência sensorial e reflexiva à imaginação.

É esse o motivo pelo qual acredito que Pizarnik afirma saber de um jeito não traduzível em palavras que morrerá de poesia. Pelo que entendo, refere-se a uma obsessão por borrar os limites de seu corpo material e transformá-lo em poema, digladiando-se com a linguagem e castigando seu corpo para dizer poemas em cerimônias de êxtase e oferenda:

[...] Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (PIZARNIK, 2012a, p. 269-270)

Em Bataille (2017), essa noção de movimento reversível de um eu a outro figura como única possibilidade de comunicação. O lapso, átimo que se configura como uma abertura de um corpo ao outro, ainda que isso aconteça dentro de um mesmo corpo. O mundo, para Bataille, não é um lugar fechado, um reduto. Elabora isso apoiando-se nas noções de excesso e desequilíbrio e compreende a vida como acumulação e perda de força. Por isso perora que a estabilidade é um “equilíbrio relativo e pouco duradouro” (BATAILLE, 2017, p. 36).

O filósofo comenta esse movimento nos termos de uma fusão entre sujeito e objeto em que um e outro, bem como a própria fusão, não cessariam de mudar e fazer com que existam, entre o objeto e o sujeito “diversas formas de identidade” (BATAILLE, 2017 p. 66). Essa constatação do movimento que nada encerra: nem a vida, nem o eu, nem o outro, nem a comunicação escapam a uma possibilidade de compreensão que seja completamente racional

e à expressão linguística ordinária. O acesso a essa ciência só pode se dar de maneira esquiva pela transgressão de interditos, pela gargalhada intraduzível em linguagem, pelo erotismo e pelo desejo da nudez. Logo, a comunicação, para Bataille, é o sagrado, não com referência a um sentido judaico-cristão captaneado pelo Ocidente que apregoa a subordinação a uma instância totalitária, mas na medida em que implica uma nudez absoluta, uma exposição que exige a violação de si mesmo, o autossacrifício:

É preciso firmeza para suportar uma luz tão viva e não sentir nenhuma vaidade da inteligência [...]. Permanecer-se viril na luz exige a audácia de uma louca ignorância: deixar-se incendiar, gritando de alegria, esperar a morte – em razão de uma presença desconhecida, incognoscível; tornar-se a si mesmo amor e luz cega, atingir uma perfeita ininteligência de sol.

* Impossível alcançar essa ininteligência viril antes de ter penetrado o segredo do desejo da nudez (BATAILLE, 2017, p. 42).

A comunicação, afirma Bataille (2017, p. 69), é o que “passa de um a outro quando rimos e quando nos amamos”. A impossibilidade está em sustentar esse riso, que é um estado de nudez, por muito tempo, diante do outro, pois essa entrega absoluta resultaria na morte, no dispêndio absoluto, no abandono do corpo ao abismo. Antes, seguimos nos equilibrando entre o arremesso e a lei que nos interdita, e nos angustiando com isso.

Sendo assim, a nudez é o estado de completa vulnerabilidade, em que o sujeito se posta diante do outro despojado de toda e qualquer máscara, de todo e qualquer verniz que possa suprimir em seu corpo a fruição do desejo. Nessa perspectiva, a comunicação só seria possível nessas condições de despojamento das camadas de cinismo que a cultura impõe ao sujeito inserido no campo social, o sujeito da linguagem. Como esse total desnudamento é impossível – “Hipócrita! Escrever, ser sincero e nu, ninguém consegue. Não quero fazer isso.” (BATAILLE, 2017, p. 84) –, o filósofo considera a vida nos termos de uma captura da liberdade pelo medo de ultrapassar seus limites e a morte como uma potência soberana a que eventualmente nos entregamos pelas vias do sexo, do riso e do sacrifício.

Na leitura de Achille Mbembe, Bataille concebe a noção de soberania como uma recusa dos limites. Assim, a morte não é só aniquilamento, ela é também o ápice da abundância e da troca, o “reino do dispêndio absoluto” (MBEMBE, 2018, p. 15). A morte é a vida para além do caráter utilitário que conferimos a ela. Ela é a autoconsciência e possui um caráter luxuoso na medida em que se trata do próprio princípio do excesso, do dispêndio do corpo até as últimas consequências, o que resulta naturalmente na dissolução dos seus limites. Nesse sentido, a sexualidade se liga à violência e à perda dessas fronteiras. Logo, para Bataille, a soberania “é a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido

o sujeito.” A soberania é a violação de proibições e a política é compreendida “como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. [...] a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu” (MBEMBE, 2018, p. 16).

Em momentos esparsos da obra, para falar da morte como autoconsciência, Bataille (2017, p. 94) se vale da “luz” como imagem dessa potência que fulgura para além do que podemos suportar: “ninguém, no fundo, deseja a luz [...] a inteligência se dirige a uma *meia-luz*, procura um inapreensível reflexo”, pois aceder é anular qualquer limite, atirar-se à morte. Essa luz de que fala Bataille está longe de ser a luz iluminista da razão, essa seria também uma possível meia-luz. A luz é aquela autoconsciência que só a quase experiência da morte traz, por isso ela não é desejável. Suponho, com isso, que a escolha de Pizarnik pelas imagens de sombra em seus poemas também passem por essa asserção filosófica. Algo que para mim ressoa desde as primeiras leituras dos poemas de Pizarnik é a constante reafirmação da indisposição do eu para a luz e de seu pendor para as sombras, para a meia-luz, para a zona indiscernível entre o claro e o escuro. É assim que Pizarnik tece sua escrita da noite.

Em *El infierno musical* (1971) é reiterada essa imagem do sol, da luz como algo negativo, que incomoda. Tanto a luz quanto a melodia perturbam o silêncio, mas são males necessários que possibilitam a aproximação dele de alguma forma. Luz e melodia são recursos, substitutos da e na linguagem para enlouquecê-la ajudando a traduzir o corpo pelo avesso do que é possível pelo discurso.

Se já em *Extracción de la piedra de locura* (1968) a linguagem se caracterizava pelo enlouquecimento da ordem discursiva, em *El infierno musical* (1971) observo um acirramento desse dilema entre corpo e linguagem. Falar na extirpação da pedra da loucura, que tem o status de pedra fundamental e funda a singularidade desse sujeito, é necessariamente falar no aquilamento desse sujeito. O problema da linguagem sem corpo não foi resolvido e a música infernal que ressoa desse impasse são essas vozes audíveis de dentro de um corpo que não coincide com elas: “Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme.” (PIZARNIK, 2012a, p. 265).

O silêncio é o que se obstina, tanto na poética pizarnikiana, quanto na filosofia batailliana. Ele seria a coincidência entre sujeito e objeto, entre o simbólico da língua e o real do corpo: “[...] el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, en esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal” (PIZARNIK, 2012a, p. 267), mas o poema é apenas uma aproximação disso: “La soledad es no poder decirla por no poder circundala por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta

melodía rota de mis frases” (PIZARNIK, 2012a, p. 271). O silêncio seria a supressão do barulho da palavra.

No entanto, a música que acontece no corpo é barulho que não cessa; só a morte é silêncio, fusão ao contínuo. O corpo, ao contrário, é irrupção, descontinuidade, e o poema margeia esse silêncio, espreita o abismo que é, ao mesmo tempo, linguístico e corpóreo, interno e externo, porque referente ao sujeito da linguagem: “algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indecidiblemente distinta de ella” (PIZARNIK, 2012a, p. 264). O movimento reiterado da cascata é o que guarda o fluxo da vida: faz que se joga constantemente, mas nunca de uma vez por todas: “Cae la música en la música como mi voz en mis voces” (PIZARNIK, 2012a, p. 278). O poema é essa queda incessante que nunca acontece de forma definitiva. A música, por sua vez, é a melodía labiríntica das frases e versos que despencam uns sobre os outros sem nunca se encaixar, sem fundir um ao outro:

DEL OTRO LADO

Como un reloj de arena cae la música en la música.

Estoy triste en la noche de colmillos de lobo.

Cae la música en la música como mi voz en mis voces. (PIZARNIK, 2012a, p. 278)

A música é algo que se escuta por dentro e tem esse efeito de gotejamento do eu desconjuntado sobre si mesmo, o que cria um efeito vertiginoso e labiríntico. A música que se ouve ecoa sem coincidir, do mesmo modo que as vozes que constituem esse eu promovem sua disseminação: “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (PIZARNIK, 2012a, p. 283). O inferno musical é essa queda contínua sem atingir o fundo, sem chegar ao ponto em que o significante coincida com a significação, sem que se possa fazer com o próprio corpo o corpo do poema: “Las palabras caen como el agua yo caigo [...] Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme” (PIZARNIK, 2012a, p. 285).

4.2.2 A DISSONANTE MELODIA

A quarta parte do livro *El infierno musical* (1971) recebe o título de “Los poseídos entre las lilas” e também é dividida em quatro partes. Trata-se de um poema em prosa e a primeira tem uma forma peculiar que remete ao teatro. Pequenas cenas que não duram mais

que o tempo de uma piscada são descritas em tópicos iniciados por travessões que, vez ou outra, trazem entre parênteses uma espécie de rubrica informando o tom daquela *mirada*. O terceiro tópico introduz a questão: “- ¿Qué hice del don de la mirada?” (PIZARNIK, 2012a, p. 293).

Georges Bataille (1989) tem um ensaio sobre a poesia de Baudelaire em que se propõe a contra-assinar a crítica que Sartre havia escrito sobre o poeta. Sartre atribui a Baudelaire uma postura de desistência e de covardia ante a constatação de sua impotência perante a “realidade”. Bataille, por outro lado, opta por não endossar a acusação e se posta ao lado da defesa daquela poesia afirmando que a ela está consignada à liberdade, o que a faz uma potência capaz de transtornar a ordem estabelecida, mas não de substituí-la. Ora, se à poesia não é dado trocar de lugar com a ordem, sua atitude só poderia, de acordo com Bataille, ser tomada como uma atitude infantil, sim, que traz em si a potência de uma “liberdade impotente”, limitada e inferiorizada pelo adulto.

Bataille acusa Sartre de fazer um julgamento moral da poesia de Baudelaire ao dizer que seus versos estancavam a vida e revelavam uma mirada do ponto de vista da morte. Além de evocar a potência infantil enlouquecedora da ordem, Bataille impende que o prazer, ligado a essa atitude infantil, é a forma positiva da vida e não pode ser experimentado sem um gasto improdutivo, um luxo, um dispêndio. No outro polo está o trabalho que visa o aumento dos recursos, a acumulação. Essas são considerações que, segundo esse pensador, colocam a economia na base da poesia e abrem precedentes para a reflexão acerca de uma escrita de outro tempo e outro lugar, submetida a outras contingências, mas que, em termos de recusa da lei e enfrentamento do interdito, está, a meu ver, alinhada com a leitura de Baudelaire feita por Bataille.

O que Bataille propõe para Baudelaire, nesse sentido, é que sua poesia, perfilada ao protesto romântico, é uma recusa genuína da sistemática de acumulação da economia capitalista na medida em que “ela nada afirma de um princípio oposto. Ele exprime somente o estado de espírito obstruído pelo poeta, ele o exprime no que tem de indefensável, de impossível” (BATAILLE, 1989, p. 51). Resulta, assim, em uma poesia fascinada³⁵, isto é, paralisada pela ruína da vontade de onde só é possível satisfazer uma exigência íntima “que a ligava ao que a fascinava, que a fazia o contrário da vontade” (BATAILLE, 1989, p. 52-53). É

³⁵ Destaco que a palavra “fascínio” empregada por Bataille sobre a escrita de Baudelaire remete ao que Maurice Blanchot (1987) menciona acerca do reinado do fascínio na poesia de Rilke: “é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável em que a cegueira ainda é visão [...]: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna” (BLANCHOT, 1987, p. 23).

a inauguração dessa poesia maldita de Baudelaire que emerge como negação do Bem, aquela potência raivosa e infantil que o faz refutar o devir afirmando o presente que só tem lastro no que resta como ruína, passado deteriorado no presente.

Pizarnik, como Baudelaire, comenta em seus cadernos sobre a constante recusa e resolução de se dedicar ao trabalho e, embora a poeta se esforce por se manter empregada durante o período em que viveu na Europa, faz de sua vida material uma longa recusa da atividade admitida socialmente como produtiva. A segunda parte do poema “Los poseídos entre las lilas” fornece imagens da aliança entre o passado e o presente por meio dos restos:

[...] Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos. En cuanto a la muerte, sin duda se entretiene tallándolos en forma de lapiceras, cucharitas, de cortapapeles, de tenedores, de ceniceros. Sí, la muerte talla huesos en tanto el silencio es de oro y la palabra es de plata. [...]
Restos. Para nosotros quedan huesos de los animales y de los hombres. (PIZARNIK, 2012a, p. 294)

Segue-se a essa introdução sobre a relação da morte como devoradora de ossos e de animais que devoram ossos um parágrafo inteiro de coordenações aditivas acrescentando coisas, fluidos e restos à imagem de um casal que transava. Na cena descrita já não há o amor, há o que a morte devoradora deixou sobrar para os resquícios do presente, as ruínas de um amor descrito por “[...] la inspiradora [que] se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal” (PIZARNIK, 2012a, p. 294-295). A primeira pessoa brota desse texto que, até esse momento, vinha completamente despersonalizado justamente para se referir ao pronunciamento de uma melodia que ninguém compreende e dizer da água da chuva, cujo ritmo dado pelos pingos, acalma seu mal.

Vejo nessa leitura uma possibilidade de filiação da poesia pizarnikiana que, a sua maneira, também estanca diante da acumulação e do funcionamento capitalista. Assim como Baudelaire, Pizarnik não apenas vive o dilema íntimo e constitutivo de assumir uma atitude comprometida com a realidade das obrigações alienantes e do trabalho assalariado, como faz de sua poesia o império do fascínio, cuja base é a recusa radical de fazer lastro com o presente que tem como projeto de mundo a economia burguesa fundada no trabalho alienante e na acumulação. Diferentemente de Baudelaire, a poeta não descreve as coisas deste mundo exprimindo o que ele tem de indefensável e impossível. Sua *mirada* está para o descompromisso com tentar distinguir a barra entre realidade e ficção, entre o que é da esfera íntima e o que pode ser público. É uma mirada que borra os limites.

Diria que esse fascínio pizarnikiano, em vez de estancar nas ruínas do que vê, como o de Baudelaire, encontra em seus poemas uma cifra de outra ordem, mas que também emerge

da recusa radical da (des)ordem posta e injusta e do primado do amanhã. O tecido de sua rede significativa decorre da noite, da morte, de uma infância órfã e fantasmal, dos jardins, dos pássaros e das tumbas, um rol de palavras que a poeta elege e em torno das quais (des)orienta seus mundos. Em outros termos, das bordas de um mundo de linguagem que ela inventou para habitar como estrangeira da vida e de si mesma. O fascínio pizarnikiano não deve ser reduzido à evasão das responsabilidades do que seria uma vida útil e produtiva. O que Bataille propôs acerca de Baudelaire, reitero sobre a escrita de Pizarnik: enxergar na recusa de produzir uma arte que fosse prontamente identificada como arte engajada a radicalização ética (e, portanto, uma política) de quem procura na escrita um lugar de exposição da diferença, onde a prática da liberdade é irrestrita.

Para a noção de mal batailliana, os extremos, bem e mal, são polaridades a que convencionamos opor e consignar valores, mas que, todavia, implicam-se mutuamente:

O mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. Ele deve antes de tudo aceitar estes limites, [...] ele deve saber que nele uma parte irreduzível, uma parte soberana escapa (BATAILLE, 1989, p. 27).

É nesse sentido que a morte é condição da vida tanto quanto o mal é condição do bem. Os extremos não se anulam, não se subsumem. Sufocar o mal – que Bataille designa como excesso de energia não simbolizada, nem consumida – corresponde à privação da vida. Encontrar vazão para esse “mal” que nos escapa como seres apartados da continuidade temporal e do qual não escapamos é, de acordo com essa acepção, um gesto de conservação.

Bataille (2017a, p. 36) enxerga na vida um flerte inarredável com a continuidade que passa necessariamente pela morte: “Cada ser é distinto de todos os outros. [...] Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade”. O ponto é que nesse caminho ébrio para a continuidade imperscrutável haveria, em segredo, o atalho do erotismo: “Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (BATAILLE, 2017a, p. 37).

Como apresentei, no capítulo anterior, o erotismo, conceito proposto por Bataille (2017a, p. 47), é “a aprovação da vida até na morte” no sentido de que promove a aceitação do desafio da aproximação da continuidade ininteligível e incognoscível. Por isso ele “abre para a morte [e a] morte abre para a negação da duração individual” na medida em que tem no

exterior o objeto de desejo que revolve sua vida interior. Na quarta parte do poema de Pizarnik, há uma nomeação que convoca a enfrentar a existência da morte, admitir sem temor a sua presença antecipada na vida:

Te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino porque se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan. No tengas miedo del lobo gris. Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una vopultuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar. (PIZARNIK, 2012a, p. 295)

Toda questão, para Bataille, estaria na recusa do erotismo como parte que nos é interior e inerente, em nos haveremos imposto restrições, paralelamente ao processo de diferenciação animal, que correspondem aos mecanismos exteriores e intrusos em nossa consciência para barrar o acesso ao que assume um caráter maléfico e abjeto. A essas restrições Bataille denomina de interdito³⁶ e a imagem escolhida pela poeta para comprovar a existência da morte é precisamente a de um lobo cinza: depois de haver comparado os cães à morte na devoração de ossos, é um lobo, esse super canino, que vem oferecer uma máscara para a morte.

Acerca da ideia de excesso, o filósofo desenvolve a tese de uma economia geral que está relacionada à maneira como a humanidade lida com o excesso, com o que é dispêndio e exorbita em termos de impulsos violentos e constitutivos do humano. A instituição do trabalho fez com que houvesse o intervalo na satisfação incessante do impulso “comandado pela violência do desejo” (BATAILLE, 2017a, p. 64) e criou uma impossibilidade de entrega incessante ao excesso, ou, em outras palavras, à própria vida na medida em que

[a] vida é em sua essência um excesso, a vida é a prodigalidade da vida. Sem limite, esgota suas forças e seus recursos; sem limite, aniquila aquilo que criou. [...] No extremo, todavia, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo. (BATAILLE, 2017a, p. 110)

Por outro lado, é também o trabalho o que determina a separação entre o sagrado e o profano e cria, na ordem do sagrado, as brechas para que o excesso possa emergir, a exemplo das festas, das guerras e das orgias, cujas origens

³⁶ Raúl Antelo (2017), no prefácio à obra *O culpado*, de Georges Bataille, elucida que o interdito, conforme esboçado pelo filósofo, confere valor ao que o “arranha” e é a própria condição para a existência do sentido. O erotismo é um gasto inútil, aquilo que se opõe à regra da utilidade e a essa noção Bataille justapõe a de transgressão, criando assim o que chama de par de inconciliáveis para dizer que “[h]á na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente” (BATAILLE, 2017a, p. 63).

[...] deve[m]-se à existência de interditos que se opunham à liberdade da violência mortífera ou da violência sexual. Inevitavelmente, esses interditos determinaram o movimento explosivo da transgressão. [...] se tratava desde então da entrada – secundária e inevitável – de uma violência desvairada nas engrenagens do mundo humano organizado pelo trabalho (BATAILLE, 2017a, p. 139-140).

O que Bataille (1989) defende nos termos de uma poesia maldita é que ela flerta com o abismo, isto é, com a morte no sentido de que não se prende ao discurso em seu modo utilitarista do querer dizer. Essa poesia é dispêndio, gasto luxuoso de tempo com a língua sem a preocupação de fixar um sentido. Trata-se de uma profunda recusa da reprodução dos fundamentos de um sistema econômico nos moldes do capitalismo. A seu ver, se Baudelaire houvesse feito uma poesia que atacasse diretamente esse sistema, estaria, sobretudo, reconhecendo e reafirmando aqueles valores.

Morte e trabalho são temas que aparecem no poemário e nas anotações dos cadernos de Alejandra Pizarnik. Na entrada de 11 de janeiro de 1961, vivendo em Paris e propondo-se de todo modo a não pedir dinheiro à família, Pizarnik escreve:

Comienzo a darme cuenta. La economía existe. La política existe. Todo eso existe a causa de que yo no puedo pasarme el día leyendo y haciendo poemas. Pero aún me parece tan absurdo, tan irreal que yo tenga que trabajar para vivir... (PIZARNIK, 2012, p. 190-191)

Posteriormente, mas ainda em Paris, na entrada de 23 de julho de 1962, queixa-se:

[...] Luego tomé un taxi y cuando pasé por una plaza muy bella casi lloro porque sentí que también yo había entrado en el engranaje absurdo del trabajo y de los papeles y que me habían robado mi tiempo. Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. Quiero decir: me pasé la mañana buscando papeles justificativos para que me dejen robarme el tiempo en paz. La verdad: trabajar para vivir es más idiota aún que vivir. Me pregunto quién inventó la expresión “ganarse la vida” como sinónimo de “trabajar”. En donde está ese idiota. (PIZARNIK, 2012, p. 230-231)

O desafio que me imponho diz respeito à descrição do modo peculiar como essas questões se articulam na escrita da autora, sobretudo em seu fazer poético comprometido com o envio simbólico de algo tão imperscrutável e de difícil comunicação³⁷. Entendo, com Bataille, que a iminência, a angústia perturbadora e o desejo pela morte não estão fora do pulso vital que as enuncia. Em verdade, creio que “a aprovação da vida até na morte”

³⁷ O vocábulo remete à nota de Jean-Luc Nancy que Fernando Scheibe reproduz no posfácio de *Acéphale n.1* [A conjuração sagrada], publicada pela editora Cultura e Barbárie, em 2013. Trata-se da compreensão batailliana de comunicação como violência e da evidenciação de sua insustentabilidade no âmbito da comunidade, pois, se por um lado, “não há em parte alguma seres isolados que não comunicam”, por outro, “não há ‘comunicação’ independente dos pontos de isolamento” (BATAILLE, 2013a, p. 11).

(BATAILLE, 2017a, p. 47) seja a própria constituição subjetiva desse eu que se exprime poeticamente.

É por essa razão que perscruto a escrita de Pizarnik como um testemunho da impotência de quem se reconhece descontínua, e, ainda assim, insiste em afirmar-se, em dizer-se como forma de sustentar o corpo vivo e despedaçado. Suspeito que a insistência no tema da morte se refira a uma recusa maior do que a discordância a esta ou aquela ideologia ou conduta política; que seja sua resistência como corpo que irrompe do contínuo e se destaca. Suponho que se refira a uma rejeição ao próprio projeto humano com o qual se compromete – por meio de sua própria linguagem – atendo-se ao o enfrentamento do fim do território devastado que é o presente, ou seja, a vida como corpo segmentado que precisa sustentar-se nesse isolamento.

Bataille (1989, p. 38) define o poético como “uma participação do sujeito no objeto”. Para o autor, não é o passado que define o sentido do objeto na participação poética, mas o lugar, a posição do sujeito em relação a esse objeto. O poético é um modo que possibilita ao homem escapar ao destino que o reduz a reflexo das coisas. Nas palavras do filósofo, “a fusão do objeto e do sujeito quer o ultrapassamento de cada uma das partes ao contato da outra” (BATAILLE, 1989, p. 38) de modo que não se sobreponham, mas coexistam.

Pelo caráter elogioso dos registros sobre Bataille nos cadernos de Pizarnik, parece evidente que a questão do mal estabelece uma espécie de filiação entre a poeta e o filósofo. E na medida em que a escrita de Pizarnik passa por esse grande dilema da (não) filiação, o desafio é notar como ela se apropria de uma tradição maldita em termos de discurso (sobre o mal) e técnica (escrita automática), fazendo desses recursos vinculantes uma outra coisa: uma coisa sua, sua própria escritura como materialização de um corpo ao que é informe porque da ordem de sua singularidade, ou, como queria Bataille, de sua descontinuidade. Assim como a língua não é sua, essas estruturas também não o são, mas é da leitura, do processamento e da criação que a poeta faz delas a matéria de sua obra. Por isso destaco o comentário de Pizarnik na entrada do diário de 5 de janeiro de 1964, pouco antes de retornar a Buenos Aires, estabelecendo a diferença entre dois tipos de escrita e pontuando seu modo natural de operar com a linguagem:

No tener para quien escribir desemboca en dos formas poéticas: la del exorcismo, inteligible o no, y la detenida, asfixiante, esteticista que consiste en un pequeño poema mil veces corregido. Se pueden hacer las dos sólo que en mi caso la segunda forma es social, obedece a mi vanidad, a mi deseo de estima y admiración. Mi forma auténtica es el automatismo afectivo. Sólo me podrá ayudar lo que escriba rápidamente puesto que mi conflicto es la inmovilidad, el muro. Y no se abate un

muro construyendo a su lado outro muro. Quiero abrirme. (PIZARNIK, 2012, p. 355)

4.3 Outra filiação impossível

4.3.1 ORFANDADE E EXÍLIO

Início esta parte do capítulo com dois textos de Alejandra Pizarnik, um excerto da entrada de 2 de novembro de 1957:

Ahora sí, ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. Y todavía exigen de mí. Ellos, que nada han sido para mí. Horrenda sensación de fracaso. ¿Qué importa ser vencida? (PIZARNIK, 2012, p. 84)

E um poema de 1971 que não fora publicado em nenhum de seus livros:

no, la verdad no es la música
yo, triste espera de una palabra
que nombre lo que busco
¿y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos

algo en mí me castiga
desde todas mis vidas:
- Te dimos todo lo necesario para que comprendieras
y preferiste la espera,
como si todo te anunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible

- sólo vine a ver el jardín -) (PIZARNIK, 2012a, p. 431)

Um texto do início de sua produção escrita (o excerto do diário) e outro do final (o poema). E ambos convergem para como esse espaçamento que faz corpo apara o peso com que as externalidades se batem sobre ele em forma de cobranças, exigências, dívidas que pressupõem uma economia com a qual esse eu não compactua e não assente em lidar.

O primeiro verso do poema traz a palavra “verdade” dentro de uma negação. Ali, a verdade não é a música, que de forma insistente apareceu no último livro de poemas para dizer da sensação vertiginosa de se movimentar com a língua. Na passagem do primeiro para o segundo verso, um jogo é estabelecido com a cesura. Se pensarmos no encadeamento lógico-sintático da primeira oração, a tendência é esperar completá-la no verso seguinte.

Assim, se a verdade não é a música, o que se espera é que ela se pronuncie no segundo verso, mas o que inicia esse verso que, traz outra definição, agora na forma afirmativa, é o pronome “yo”. Poder-se-ia costurar um verso ao outro entendendo que a verdade é “yo”. É uma possibilidade: a verdade desse eu é que está presa à condição triste de buscar um nome que a diga, que lhe dê o limite de um corpo, que coincida com o que procura, porque a verdade é que, sem o nome, não é possível saber o que procura (“que nombre lo que busco/ ¿y qué busco?”). Define-se pela busca de um nome que não sabe qual é. Esse eu é capaz de nomear o que não procura, delimita: não é o nome de uma divindade (“no el nombre de la deidad”), nem o nome dos nomes (Deus?), mas o os nomes exatos (“sino los nombres precisos y preciosos/ de mis deseos ocultos”) de seus desejos. O que a ausência de nomes encobre seria, portanto, a ausência de desejos?

Na segunda estrofe, o poema passa a dizer sobre um castigo que esse eu recebe em todas as suas vidas – já que não cessa de nascer e morrer ao longo da obra. Quem o enuncia é a segunda pessoa do plural (“- Te dimos todo lo necesario para que comprendieras/ y preferiste la espera”), a voz daqueles que infligem a pena em razão desse eu haver preterido “todo lo necesario” que lhe fora ofertado e escolhido a “espera” pela nomeação que poderia advir do poema. As perguntas que se impõem são: o que é o necessário? o que é a espera? Quem os delimita nesse espaço do poema? O eu, ou essa voz plural que o atravessa para ditar e justificar a pena?

Em minha interpretação acho difícil assentir com a ideia de que alguém que não possa localizar os próprios desejos seja capaz de reconhecer e recusar o “necessário”. Esse “necessário” soa uma imposição violenta e parece contrariar o que, para o eu, poderia ser realmente necessário. Nessa palavra “necessário” leio algo como uma queixa pela ausência de liberdade de escolha quanto ao que pode ser atribuído como tal. O uso da segunda pessoa do singular nos dois versos seguintes (“y preferiste la espera,/ como si todo te anunciase el poema”) sustenta que o turno da enunciação mantém-se com o “nós”, que não reconhece a escrita do poema como atividade, e sim como uma espera.

Por último, os versos entre parêntesis:“(aquele que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible/ - sólo vine a ver el jardín –)” devolvem o turno à primeira pessoa, mesmo mantendo o tu no primeiro verso. Trata-se de uma daquelas típicas situações na poesia de Pizarnik em que o eu se divide e pluraliza para se dirigir a si. Os versos finais encenam o gesto maldarmático da poeta diante da folha branca enfrentando essa brancura. É uma espera, mas uma espera ativa, um trabalho exasperante que antecede a escrita de um poema e que

extenua, sobretudo, porque a poeta sabe que o que quer que escreva jamais será “o jardim inacessível”. O poema que não se pode escrever é o poema que faria coincidir linguagem e desejo. É uma utopia e é também a única forma de manter um lastro com a vida, de demorar-se. O que esse eu escreve é que sabe muito bem da tautologia em que está metido e sabe também fazer com isso que é sintoma e para o qual não cabe mudança.

Quero destacar essa voz plural que atravessa o poema para aplicar um castigo afirmando sua justeza em razão de uma ingratidão. Naqueles que ofereceram “todo lo necesario” é possível reconhecer a voz parental que esse eu do poema – e de forma mais abrangente, da obra pizarnikiana – faz por não admitir ao persistir com a autonomeação da orfandade:

¿Quién es yo?
 ¿Solamente un reclamo de huérfana?
 Por más que hable no encuentro silencio.
 Yo, que sólo conozco la noche de la orfandad.
 Espera que no cesa,
 pequeña casa de la esperanza. (1972) (PIZARNIK, 2012a, p. 430)

A ideia de uma orfandade disseminada pela obra de Pizarnik estaria diretamente relacionada ao sentido de alguém que não recebe bem o lugar da filiação, a imposição de um nome que seja a lei que encerra possibilidades, nem a arbitrariedade de como esses lugares são ocupados, tampouco a exigência por um vínculo e uma gratidão, por uma escolha que não coube ao sujeito, isto é, a (não) escolha de ter nascido e de ter um corpo. Nesse sentido, a eleição de um pai e uma mãe literários guardaria uma relação direta com a recusa da obediência/subordinação aos genitores (e extrapolo pensando que também, por conseguinte, a Deus, já estamos tratando de filiações). Assim, a obra literária é o corpo simbólico que a poeta escolhe ter/fazer e com o qual ela cose uma superfície, uma pele para tangenciar o “corpo vivo” e dar-lhe poros com que respirar.

Não afirmo que se trate de um rechaço completo e irrestrito. Essa relação conturbada com seus ascendentes estaria mais para uma resistência, para uma dificuldade em acatar a forma hierárquica, violenta e dominadora que os laços consanguíneos e afetivos necessariamente pressupõem na civilização. É por esse viés que entendo a orfandade de Pizarnik, como denegação das linhas que traçam a genealogia e determinam os pressupostos violentos das relações. Diante dessa violência constatada pela escritora, ela mira, dirige-se a outro mundo, um mundo que, ao mesmo tempo em que é aberto para fora, volta-se para dentro, e que ela reconhece tão impossível quanto a conformação com as filiações. Contudo, o

que parece restar é o movimento da busca obstinada pelo nome impossível que apazigue essa errância, resta o movimento rumo à terra que nunca chega, o seu trajeto do exílio.

Valendo-me do vocabulário pizarnikiano, proponho demonstrar a teia de relações que permeiam temáticas elementares da obra da poeta, a exemplo do imbricamento entre corpo e linguagem, de uma certa promiscuidade proveniente dessas instâncias e de algumas nomeações reiteradas em sua escrita, ou mesmo acerca dela, como a orfandade e o exílio.

Sendo assim, destaco que, na primeira parte do artigo, Maria Negroni³⁸ afirma que o Exílio, que intitula o poema de *Las aventuras perdidas* (1958), tem como eu um intruso, um estrangeiro perigoso, mas, ao mesmo tempo, pertence ao grupo ligado por uma forma particular de amor: o abrigo do silêncio:

EXÍLIO

Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en que vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.

¿Y quién no tiene un amor?
¿Y quién no goza entre amapolas?
¿Y quién no posee un fuego, una muerte,
un miedo, algo horrible,
aunque fuere con plumas,
aunque fuere con sonrisas?

Siniestro delirio amar a una sombra.
La sombra no muere.
Y mi amor
sólo abraza a lo que fluye
como lava del infierno:
una logia callada,
fantasmas en dulce erección,
sacerdotes de espuma,
y sobre todo ángeles
ángeles bellos como cuchillos
que se elevan en la noche
y devastan la esperanza. (PIZARNIK, 2012a, p. 79)

Para a crítica, o exílio é, nesse momento, uma forma existencial de não pertencimento. À época em que o poema foi escrito, Pizarnik não era literalmente uma exilada, nem nos termos políticos em que o exílio era algo comum na Argentina, nem em termos particulares

³⁸ Negroni estabelece, em seu artigo que aborda a obra poética de Pizarnik pelo viés das questões sobre o exílio, a mesma divisão cronológica que optei para estruturar esta tese. Embora não conhecesse o trabalho da crítica a priori, foi oportuno perceber o alinhamento com o percurso de sua pesquisa e observar que, como muitos vocábulos reiterados pela poeta ao longo de sua obra, o exílio é uma noção que acompanha as passagens de Pizarnik mudando os sentidos, ou melhor, disseminando-os.

no sentido de um autoexílio. Sendo assim, Negroni (2011, p. 76) entende esse primeiro exílio pizarnikiano como um despertencimento absoluto e comenta que a autopercepção da poeta como forasteira passava por delimitar um posicionamento radicalmente oposto ao espectro do que Sartre definiu como “literatura engajada”.

Essa primeira parte do artigo estabelece, pois, a noção de um “exílio existencial”, ao qual se alia o desenho de uma “comunidade literária e genealogia” (NEGRONI, 2011, p. 76), talvez – supõe Negroni – o lugar silencioso mencionado no poema. Essa genealogia, explica, tem por característica a mistura de citações e temas oriundos do Romantismo, bem como de tropos e técnicas emprestadas do Surrealismo. Assim, as epígrafes de Trakl, Pellegrini, Hölderlin, entre outros, fariam parte da construção de uma tradição pessoal poética que se destinava a uma gama de interlocutores privilegiados (NEGRONI, 2011, p. 78).

Trazendo como exemplo o poema de 1959 intitulado “Caroline de Gunderode”, Negroni aponta para a epígrafe que reúne o texto ao rol dos poetas malditos, neste caso, uma poeta suicida e sexualmente ambígua, Karoline Günderode (1780-1806) – figura importante do Romantismo alemão –, para demonstrar a enunciação da nostalgia pizarnikiana sobre algo que não viveu. O recurso, segundo a crítica, é um procedimento literário tipicamente romântico que, por outro lado, foi adulterado por Pizarnik ao realizar a troca de algumas letras no nome da poeta germânica homenageada. Ao corromper o significante trocando o K pelo C, eliminando os tremas e subtraindo um “r”, Pizarnik apropria-se não apenas da técnica romântica, mas de um nome estrangeiro que a produziu naquele momento em que a forma surgia na especificidade de seu contexto. Chamo atenção para o processo de tradução desse nome e o comparo com o processo das traduções de Diana, a deusa táurea-grega-romana. É importante notar como a tradução sulca o nome, apaga dele alguma coisa e lhe imprime outras marcas. Traduzir é uma forma de apropriação e apagamento, mas é também o nascimento de uma forma antiga, a exemplo das inúmeras mortes e nascimentos disseminados nessa obra de Alejandra Pizarnik.

A poeta se apropria também da língua do outro, o idioma estrangeiro em que o texto foi escrito e do qual ela parte para verter o texto ao seu idioma. Nesse processo de um idioma a outro é que a poeta tradutora imprime as marcas de sua subjetividade. É como se dissesse, com a forma, que não é sem reflexão, crítica e ressalvas que toma a fórmula estética, que acolhe aquele modo de fazer poema de uma época e um lugar tão específicos. Negroni (2011, p. 80) argumenta que o que Pizarnik faz é uma galicização do nome da poeta germânica e que esse manejo da linguagem comporia os procedimentos de que a poeta se vale para “tráfico

influências literárias” da Europa para América Latina e também o contrário com suas traduções.

Outro exemplo desse tráfico seriam as citações dos autores franceses traduzidos para o espanhol e dedicados aos amigos latino-americanos. Negroni compreende essa atitude da poeta pela perspectiva de Rosi Braidotti (2006) e enxerga uma intrusão filosófica na poesia de Pizarnik sustentando a relevância de uma filosofia materialista e nômade, como uma moldura alternativa conceitual a serviço de um futuro sustentável. Esse viés permitiria ler a poesia pizarnikiana por uma lente não essencialista através da qual se vê um sistema de valores éticos que, longe de requerer uma visão fixa e unificada da subjetividade, descansa em uma perspectiva não unitária, nomádica ou rizomática. Segundo Negroni (2011, p. 82), Braidotti nos oferece um modo de pertencimento múltiplo, não essencial e voluntário, o que, de alguma forma, como um pertencimento da ordem do desejo, pode ser detectado em termos literários no caso de Pizarnik.

Ao analisar o segundo momento que vem a ser o período parisiense de Alejandra, Negroni escolhe um poema de *Árbol de Diana* (1962) para discutir a questão do exílio:

Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.
Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada. (PIZARNIK, 2012a, p. 117)

Os poemas dessa obra, segundo a estudiosa, lidam com o exílio na língua e com as respectivas possibilidades de rebeliões literárias (NEGRONI, 2011, p. 84). Assim, se o exílio, sendo a própria língua, é esse dispositivo alienado, e o literário é entendido como uma forma de rebelião, logo, o exílio passa a ser uma forma de dissidência, ao modo do que postula Julia Kristeva. A filósofa tem em conta o desenraizamento de alguém em relação à família, a um país, a uma língua. Nesse sentido, o exílio corta os elos, inclusive aqueles que tendem para a crença de que há Um Sentido completo, correto e seguro, ou melhor, assegurado pelo pai.

A língua como lugar do exílio remete diretamente aos escritores judeus que escreveram em outra língua, a exemplo de Jacques Derrida, Paul Celan e, acrescento por minha conta e risco, Hélène Cixous e Clarice Lispector. Os quatro autores, tal como Pizarnik, fizeram das respectivas línguas que escreveram um exílio, e em suas escritas a consciência dessa escrita no exílio comaparece de maneira não apenas temática, mas na forma radical de usar e serem usados pelas línguas que traduzem a consciência e mesmo a reflexão acerca dessa condição de suas escritas. Essa forma de escrever traz para a superfície do texto essa

consciência que reitero aqui com as palavras da escritora atribuídas à entrada de seu diário de 2 de fevereiro de 1965:

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. (PIZARNIK, 2012, p. 397)

A terceira e última parte do artigo de Negroni apresenta a nomeação do exílio como morte, como uma forma de morte tanto em termos literários, quanto existenciais. Se, por um lado o poema é a terra prometida, por outro, o exílio é a espera perpétua:

Manos crispadas me confinan al exilio.
Ayúdame a no pedir ayuda.
Me quieren anochecer, me van a morir.
Ayúdame a no pedir ayuda. (PIZARNIK, 2012a, p. 222)

Nessa polarização entre exílio e terra prometida, destaco que o poema é para Pizarnik o que faz o presente possível. Paralelamente a essa nomeação, a crítica aponta para uma criação contínua ligada aos malditos e surrealistas, aos quais a poeta aproxima e se destaca por meio do aporte internacional e multilinguístico. Com os poemas que consigno, em consonância com Negroni, à terceira parte da escrita pizarnikiana, testemunhamos a internacionalização dos poemas de Alejandra pela mescla e alternância de idiomas (espanhol, francês, inglês), procedimento que diverge dos primeiros escritos em que a autora se valia das traduções francesas em suas citações. A crítica encerra retomando a tese de que Pizarnik oferece a possibilidade de uma concepção radical de pertencimento baseada na estética individual e, sobretudo, na escolha literária.

Acolhendo os poemas sob essa perspectiva do exílio, o que observei foi que, na convergência do que propõe Negroni, há muitas formas de nomear e sentidos que se dispersam por toda a obra. Essa dispersão dos nomes que ocorre na e pela linguagem é assumida pela escritora como um recurso literário que remete ao próprio movimento diaspórico e encadeia tudo o que a essa experiência da dispersão do corpo implica. Assim, observo o elo entre corpo e linguagem e o embate entre o desejo de exprimir e a impotência do recurso simbólico que resulta no fato de a linguagem materializar um corpo para esse sujeito que não se satisfaz. Na entrada do diário de 12 de março de 1965 lemos:

[...] sé que sólo me importa lo visible y lo tangible, es decir, lo que se me niega. Se me niega por mi ansiedad, por mi desconfianza, mi extranjeridad, mi seguridad de ser expulsada, aun por un paisaje. [...].
¿Y ese lenguaje como una mano ahuecada llena de agua riquísima? Lo soñé todos estos días. [...]

Algo totalmente opuesto al *no*, a la severidad, algo que se despliega como la risa o las ondas del orgasmo o un sendero de flores en un cuadro muy ingenuo. Como la boca llena de risa, como el sexo lleno de semen, como un sí afirmado sin cesar, una danza ni lenta ni veloz, un moverse con infinita facilidad y docilidad. Ese idioma era el que yo soñé hace unos días y fui feliz pues creí que había puesto un nombre a mi extraño estar aquí, en este mundo anguloso, rectilíneo, cuyas aristas fueron corroídas por el ácido del sueño. Pero vino el holocausto, el apalear al perro muerto, la disonancia, el brazo tenso, el codo, la rodilla, todo erguido como para defenderse; el sordo e incesante dolor de mis huesos, la garganta estrangulada, los ojos secos, los párpados abiertos como por alambres, las agujas en la frente, el dolor en la nuca, si pudiera decir todo lo que me duelen los huesos. El pecho y la espalda y la cara y el paladar inerte, seco, y los labios dudosos – nunca sé si abrirlos o cerrarlos, no sé caminar, no sé hablar, esto no coincide de ninguna manera. (PIZARNIK, 2012, p. 395-396)

O excerto expõe o sintoma como atravessamento de um corpo recortado pela linguagem, pelo problema da linguagem, sua insuficiência. Do problema da nomeação decorre a sensação de despertencimento e é justamente no corpo – seja ele do texto ou físico – onde o sintoma se faz sentir.

Os três vieses pelos quais Negroni compreende o exílio nos poemas de Pizarnik, a saber: 1) exílio existencial, 2) rebelião estética e 3) morte dialogam com as hipóteses dessa tese, em particular com essa que desenvolvo sobre a filiação impossível ser como que equivalente a uma orfandade que erra solitária e sem guarida. Suponho que esse “exílio existencial”, acentuado na primeira fase, esteja alinhado com a hipótese que propus no primeiro capítulo da tese acerca da nomeação “terra mais distante” extrapolar o título da primeira obra de Alejandra e compreender essa nostalgia do não vivido que abre para uma lacuna, um espaçamento entre a vida e a morte que é a própria duração de uma existência. Observo que estão em destaque nos primeiros poemas as referências ao nome, tanto o nome próprio “Alejandra” quanto à palavra “nombre” para se referir a ele, a exemplo dos versos: “te arrastra alejandra no lo niegues” (PIZARNIK, 2012a, p. 53) e “Yo lloro debajo de mi nombre” (PIZARNIK, 2012a, p. 73). Entendo que essa reincidência está ligada ao questionamento da constituição da subjetividade e a certa resistência dessa constituição a partir do campo do Outro que é a língua.

A busca por uma afirmação radical da singularidade se dá necessariamente, no caso de Alejandra, pela renomeação do eu e por certa recusa de se valer do dispositivo alheio da linguagem antes de assinalá-lo e torná-lo (im)próprio. Isso implica em fazer poemas que disseminem os sentidos, que desaprisionem, que façam da jaula o pássaro que pode voar. Essa questão da nomeação se relaciona com o segundo capítulo da tese em que propus a escrita tradutora estabelecendo uma relação com o percurso da divindade estrangeira pelas línguas

táura, grega e romana. Ao mesmo tempo, com o exílio linguístico proposto por Negroni, o poema, a literatura como lugar de exílio.

Por último, para me referir à terceira parte do artigo de Negroni que tem na morte o exílio, sinto a necessidade de perfazer outro percurso antes de comentar o que me parece estar associado a essa noção de exílio como fim e que desenvolvo mais detidamente na última parte deste capítulo. Para isso, refaço o trajeto proposto pelo psicanalista Sérgio Laia (2001) para comentar a leitura de Lacan acerca de uma outra escrita errante, a de James Joyce.

4.3.2 A SUBSISTÊNCIA PELA LETRA

Sérgio Laia, antes de abordar propriamente a relação entre autoria e escrita de uma obra literária, apresenta uma espécie de genealogia da história da loucura no Ocidente a partir de um comentário à pintura de Hieronymus Bosch intitulada *A nau dos loucos*. A imagem da tela descrita é a de uma árvore plantada dentro de uma embarcação. É essa imagem que, segundo o psicanalista, teria lançado o mundo em uma desordem que fascina e ultrapassa o homem. O fascínio exercido pela imagem teria a ver com a animalidade que escapa à domesticação e abre para as trevas, a perdição, o desvario. É nesse sentido que a loucura teria uma dupla dimensão: a de exercer o fascínio e a de anunciar o destino na medida em que, não oferecendo localização, nem redenção, seria, ela mesma, um saber (LAIA, 2001, p. 19).

Acerca desse “saber”, o estudioso aponta para uma distinção psicanalítica estabelecida entre “saber” e “conhecer” e destaca que o “saber” não é exatamente uma compreensão, mas um manejo, uma forma de lidar com o sintoma. Sob essa perspectiva, a loucura não é vista de antemão como uma enfermidade, senão como um modo de ser, uma especificidade que abriga um saber. Laia (2001, p. 22), no entanto, não deixa de notar uma dimensão trágica das pinturas de Bosch que não dissimulam os embates travados pelo homem contra aquilo que o afeta e ele não tem elementos para conter, a exemplo da Morte, do Fim dos Tempos e do Mal.

A imagem da tela de Bosch descrita pelo psicanalista remete ao verso pizarnikiano, ao qual aludi algumas vezes nesta tese, que diz sobre a dificuldade de encontrar palavras “de este mundo” para explicar “que partió de mí un barco llevándome” (PIZARNIK, 2012a, p. 115). Uma síntese metonímica a poeta alcança com os versos oferecendo uma imagem para a distância que é de si a si, uma distância que não pode ser medida e não fora nomeada. Além dessa ligação indireta dos versos de Pizarnik com o artista medieval, há também as menções

diretas que a poeta faz ao trabalho do artista, a exemplo dessa descrição na entrada de 20 de julho de 1968:

La extracción de la piedra de la locura. Sobre la tabla, 18x35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy, Bosh, Ginebra 1960... (PIZARNIK, 2012, p. 446)

Não surpreende que na tela de Bosh esteja estampado o que seria a cena da iminência de uma espécie de cirurgia de lobotomia e que esse título, com uma pequena modificação, coincida com o título do livro de poemas de Pizarnik publicado nesse mesmo ano, *Extracción de la piedra de locura* (1968). Dessa obra, destaco ainda o verso “[...] Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines [...]” (PIZARNIK, 2012a, p. 234), notando que jardim das delícias é mais uma referência a Bosch, cuja obra impressionou a poeta, que tratou de recriar com palavras a paisagem oracular do desatino e sobre o qual Sérgio Laia apresenta uma síntese genealógica.

O psicanalista começa pelas imagens dos séculos XV e XVI, em que a loucura comparece com a força primitiva de uma revelação oracular e vai, pouco a pouco, sendo confiscada até os anos 50 do século XX, quando é suplantada pelos psicofármacos (LAIA, 2001, p. 22). O Humanismo renascentista, no sentido oposto às pinturas de Bosch, vai tentar apagar o que ultrapassa o homem e que Laia sintetiza com os nomes de inicial maiúscula ao modo dos poetas românticos: a Morte, o Destino, o Desejo. Haverá um processo de tentar circunscrever a loucura, de categorizá-la como “doença mental” e transformá-la em objeto de conhecimento, o que, segundo Laia, destruiria sua espessura enigmática. Mencionando as obras que em diferentes épocas teriam trazido os matizes da loucura, Laia (2001, p. 23) chega ao século XX, com a obra de James Joyce, para dizer que “a experiência trágica e a consciência crítica se reconfiguram numa ‘hiância abissal’ em que se polarizam razão e desrazão”.

Sigmund Freud, no início do século XX, com a psicanálise, é quem viria noticiar a possibilidade de transpor aquele abismo, resgatando das sombras a dimensão trágica e reinserindo-a no caldo da cultura. Freud, recorrendo à mitologia, visou simbolizar a luta da libido e do instinto de morte. Compreendeu que se tratava de uma luta trágica regida pelo movimento autoimune que envolve uma “dimensão da morte que não se consuma quando a vida acaba, pois se perpetua no próprio movimento da vida que não para de morrer” (LAIA, 2001, p. 23).

Lacan, a seu turno, também considera essa dimensão trágica da loucura, pois admite que nela há um ultrapassamento para o qual não há recurso. Por outro lado, não afasta toda e qualquer possibilidade de tratamento na medida em que enxerga na loucura uma estrutura que precisa ser compreendida. Assim, a loucura é explicada a partir da rejeição de um significante primordial, o nome que antecipa e ordena permitindo ao sujeito que entre na linguagem (LAIA, 2001, p. 25). No caso da psicose, Laia elucida que o lugar desse nome é (des)ocupado por um furo e há diferentes formas de ele se manifestar. Indícios encontrados na escrita de Alejandra Pizarnik – a exemplo da descrição oferecida pela narradora de *La condesa sangrienta* (1971), conforme apresentei, no capítulo anterior – parecem apontar para um quadro de psicose melancólica e, na condição de pesquisadora, não ousaria supor o diagnóstico se não vislumbrasse uma relação intrínseca entre a posição subjetiva e a escrita de Alejandra Pizarnik. É isso o que me proponho a discutir neste capítulo.

Em uma perspectiva lacaniana, a melancolia se configura como uma estrutura psíquica que se forma sem que o Outro tenha aparecido como faltante para o pequeno sujeito. Não havendo falta, não há espaço para o desejo que cria lastros. O que há é a satisfação da demanda que em sua condição absoluta tende para a inércia. O melancólico não chega, pois, a se tornar um sujeito faltoso, fica preso a uma perda originária de algo que não sabe o que é, não pode nomear, mas a experimenta como uma perda de si mesmo. Desse lugar de objeto perdido, não é capaz de direcionar o seu desejo para outros objetos e fazer laços que o atenham à vida. Isso posto, atento para a seguinte passagem do diário de Pizarnik retirada da entrada de 10 de dezembro de 1960 em que a poeta descreve a oscilação entre o medo de ser tomada pelo desejo de satisfazer-se e a tremenda dificuldade, desde a infância, de fazer com que o desejo crie raízes:

Peligro, peligro. No quiero caer nuevamente en el psicoanálisis.
 Lo que no perdono (¿a quién?) es el clima de inutilidad y hastío de mi infancia.
 Todos los días, a certa hora, yo le preguntaba a mi madre:
 – ¿Qué hago? ¿Que hago ahora?
 Esta pregunta la encolerizaba.
 – Date con la cabeza contra la pared.
 No obstante, no quiero psicoanalizarme. Pero me pregunto si podré vivir así. [...] El miedo a desear y su contrario: el deseo absoluto imposible de satisfacer en este mundo. Pero psicoanalizarme nuevamente... (PIZARNIK, 2012, p. 175)

É notório na leitura dos diários de Alejandra Pizarnik que o tema da morte não exerce sobre a autora uma fascinação súbita. A reflexão sobre a morte passa diretamente pela relação com sua escrita. Desde a segunda entrada do caderno do dia 26 de setembro de 1954 a poeta registra: “Acá, entre el cansacio y el humo, entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo:

he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir” (PIZARNIK, 2012, p. 17). São várias as entradas em que a autora desses cadernos pensa sobre sua morte e planeja o momento em que passará ao ato. Contudo, quero ressaltar essa entrada que estabelece o elo entre a escrita e a vida à medida que a espaça da morte com uma conjunção alternativa: é escrever *ou* morrer. Assim, presumo que, conquanto a poeta escreva a morte, ela não morre. Escrever as sucessivas mortes é poder supô-las, imaginá-las, realizá-las, por meio da escrita. Acontece que, se por um lado a escrita previne o encontro prematuro com a morte, não é sempre que ela exerce essa função:

¿La poesía me ayuda? No. Ni escribirla ni leerla. Es esto lo que no quieres decirte desde hace años. Claro. La poesía produce una soledad tan bella... La verdad es otra: no hay que escribir. Siento náuseas. No. Siento miedo. Sé que debo suicidarme. ¿Lo haré? No. La muerte me asusta más que todo. (PIZARNIK, 2012, p. 319)

Pizarnik esteve internada no Hospital Pirovano para tratamento psiquiátrico³⁹ após tentativas de suicídio. Em uma dessas internações, no ano que antecede sua morte (1971), Pizarnik escreve o poema “Sala de psicopatologia”, uma referência à sala 18, onde pacientes suicidas eram reunidos. Trata-se de um poema longo datilografado e com alterações feitas à mão pela autora em uma folha avulsa. O poema possui uma tônica completamente distinta dos poemas publicados anteriormente nos livros da poeta, mesmo aqueles das últimas obras. O sarcasmo e a irreverência expressos pelo vocabulário, a sintaxe alquebrada e a não preocupação com a redução do número de palavras são próprios da linguagem que a poeta costumava empregar para os textos de teatro, não para os poemas.

Esse texto, ao mesmo tempo em que se poderia dizer que emula a escrita do “inconsciente a céu aberto”, expressão cunhada por Lacan para se referir à fala psicótica, também permite ler a crítica muito lúcida e mordaz de alguém que reconhece sua posição subjetiva e nutre um profundo desprezo pelas regras, sejam elas sintáticas ou de conduta, e pela hipocrisia que identifica naqueles que insistem em seguir esses códigos sem questionamento: “Ustedes, los mediquitos de la 18 son tiernos y hasta besan al leproso, pero/ ¿se casarían con el leproso?” (PIZARNIK, 2012a, p. 412). O sintoma (que seja também responsável pelo alto grau de consciência) não permite entrar no jogo da maleabilidade das

³⁹ Sobre esse fato, tem relevância a fala de Pichón Rivière, médico que atendeu Alejandra em suas internações decorrentes de tentativas de suicídio. O médico oferece seu testemunho no documentário *Memória Iluminada* (2011), sobre a vida da poeta, e conta que as internações se davam no Hospital Pirovano e que o tratamento aos pacientes suicidas consistia em atá-los a uma cama e aplicar-lhes eletrochoques de 6 a 8 voltz para que baixassem a agressividade e não se suicidassem. Não havia isolamento dos pacientes, segundo o psiquiatra, e no resto do tempo caminhavam pelo hospital e frequentavam grupos de terapia. O médico diz haver informado à mãe de Alejandra que não havia maneira de tratá-la.

regras é que, a meu ver, expulsa esse eu psicótico da ordem do mundo, do trabalho, do enquadramento a uma rotina. Para esse eu não é possível blefar e à medida que isso se torna cada vez mais radical para si, aparece também na escrita sob a forma de denúncia do fracasso da linguagem e do mundo erigido sobre os alicerces pouco confiáveis de uma língua.

O poema encarna o desprezo pelo tratamento que se vale dos efeitos terapêuticos que a fala do paciente processa sobre seus sintomas. A poeta, todavia, não reconhece esses efeitos sobre si e traz para a literatura o questionamento acerca desse tratamento:

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne
 prisión donda las mujeres vienen y van hablando de la mejoría.
 Pero
 ¿qué cosa curar?
 Y ¿por dónde empezar a curar?
 Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es casi tan bella
 como el suicidio.
 Se habla.
 Se amuebla el escenario vacío del silencio.
 O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje. (PIZARNIK, 2012a, p. 413)

A crítica que vejo estabelecida no poema se dirige à suposição, em primeiro lugar, de que o sintoma seja algo que precise ser curado (“¿qué cosa curar?”) e, em segundo lugar, a crítica consiste na forma irônica de dizer por meio de uma comparação que o método de cura pela fala (“su forma exclusivamente verbal”) guardaria alguma semelhança com a morte (“es casi tan bella como el suicidio”). Essa aproximação estabelecida entre morte e fala entendo ser ao nível do sentido, na medida em que ambos preenchem cenário o vazio do silêncio. E, no último verso, ao iniciá-lo pela conjunção (“O”), a poeta acrescenta uma alternativa para o que fala e morte produzem como efeito, ambas convertem o silêncio em mensagem, ou seja, em envio, remetimento.

Não são raros os momentos em que, nos diários, Pizarnik comenta sobre o tratamento psicanalítico que sua mãe, desde a adolescência, insistia para que fizesse, ao que ela assentia, mas não sem contrariedade, como é o caso da entrada de 24 de julho de 1955, em seus primeiros cadernos:

¡Madre y el psicoanálisis!
 ¡Maldito! ¡Todo me llega fuera de hora! Estoy segura que dentro de diez o quince años, mi madre va a querer que me psicoanalice siete veces por semana. Pero ¡creo que ya voy a estar muerta! (PIZARNIK, 2012, p. 39)

Acerca dessa questão da efetividade do tratamento psicanalítico para a subjetividade psicótica, é válido comentar o que diz Ram Mandil (2003) sobre ter sido a obra de James Joyce o que fez com que Jacques Lacan reconhecesse os limites da psicanálise na confessa recusa de Joyce ao tratamento. Segundo Mandil (2003, p. 19), Lacan não teria lido essa recusa

como uma “resistência”, mas como um limite da própria teoria, “[...] uma vez que o escritor, no rigor de seu trato com a língua e com a satisfação a ela atrelada, vai, a seu modo, na mesma direção do que de melhor uma psicanálise pode almejar em seu fim”. O psicanalista expõe que esse reconhecimento por parte de Lacan não se trata um “elogio à sublimação”, pois Lacan não entende a arte joyciana como tábua de salvação para a loucura. O que propõe é uma revisão do conceito psicanalítico de sintoma, que passará a ser denominado de *sinthoma* e cujo alcance, em termos de avanço no tratamento psicótico, ainda se encontra em estudo e avaliação.

O fato é que essa abertura do psicanalista para a obra do escritor exigiu daquele um exercício de alteridade, ou, nas palavras de Mandil, Lacan precisou “joicianizar-se” para encontrar certa materialidade da letra na obra de Joyce e a conexão entre letra e voz. Foi isso que o possibilitou “[...] pensar em uma extensão do simbólico que vai além do campo das representações, para inscrever-se em uma materialidade de objeto [...]” (MANDIL, 2003, p. 32). Para o propósito desta tese, o que importa destacar dessa elaboração psicanalítica é que a letra, como uma noção da teoria psicanalítica, passa a desempenhar um papel central no ensino de Lacan

[...] a emergência da letra para o primeiro plano se faz à medida que se produz um apagamento da mensagem, na proporção em que se turvam os efeitos significantes da *lettre*, fazendo surgir, à margem do conteúdo que a letra transporta, uma materialidade de qualquer sentido.

A promoção da letra em detrimento do significante vem indicar que este, por si, não responde por tudo que pode estar em jogo na experiência de uma análise (MANDIL, 2003, p. 47).

Atendo-se à metáfora do litoral, Lacan concebe algo distinto da noção de fronteira. Propõe pensar uma zona limítrofe que é a divisão, mas é também o encontro de dois aspectos heterogêneos. Entende que para haver deslocamento entre uma borda e outra faz-se necessária uma descontinuidade, e é a essa descontinuidade que chamará de furo. Além disso, acompanha a noção de “letra” a ideia de “rasura” que

[...] implica uma sucessão de traços que se recobrem, cada um deles buscando em seu gesto, como tentativa de aproximação, a palavra apropriada para designar aquilo que se quer dizer. [...] Lacan conjuga a tentativa de encontrar a palavra que mais se aproxime daquilo que se busca expressar – a palavra mais próxima da “coisa” – com a ausência de um traço fundador, primeiro, por meio do qual o sujeito sentir-se-ia plenamente identificado ou designado. O exercício de aproximação implicado na rasura leva, inevitavelmente, aos limites da linguagem e, por que não dizer, do próprio simbólico (MANDIL, 2003, p. 50).

Com esse excerto, retomo o poema “Sala de psicopatologia”, de Pizarnik, para comentar uma passagem específica em que o eu fala de um nascimento desde si mesma, algo

que já havia sido objeto de análise no capítulo anterior porque, de outro modo, também aparece no poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, do livro *Extracción de la piedra de locura* (1968). Se no poema do livro os tropos estabeleciam o limite da ficção, em “Sala de psicopatología” parece que lidamos com a materialidade simbólica do inconsciente destampado e despudorado da poeta:

Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa.
 A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición
 destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire,
 pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha,
 después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero
 (y como no pude, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta
 ocultadora cuya función es ocultar)
 hablo de la concha y hablo de la muerte,
 todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo
 por mi virtuosismo – la mahtma gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la
 Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos
 desaseados - ¡oh el goce de la roña! (PIZARNIK, 2012a, p. 412)

Nessa passagem, creio que tanto o gozo pelo deslizamento da letra quanto a noção de “rasura” se fazem notar. Há um exercício de nomear esse litoral que é o encontro entre nascimento e morte, que coabitam uma fronteira, mas não se subsumem. A mãe que está parindo, a boceta que se abre para a saída do bebê é também a boca devoradora da carne. Tudo é boceta, resume o verso: de onde se vem, para onde se quer voltar, onde se goza, onde se sofre por ser engolida. É na descontinuidade pelo deslizamento do sentido (“la oculta ocultadora cuya función es ocultar”) que a nomeação acontece. “El goce de la roña” é o gozo da sujeira, do resíduo, do imundo: “a letter, a litter”. Segundo Ram Mandil, aquilo que põe o sujeito em movimento e o que se articula é um elemento simbólico, a letra; e outro residual, o gozo como dejetivo. Em outras palavras, o gozo como aquilo que não entra no simbólico, mas deixa nele suas marcas.

Com a genealogia da loucura proposta por Laia (2001), lembramos a forma massificada como essa estrutura subjetiva fora tratada ao longo dos séculos no Ocidente. A ideia de desordem, de excesso a ser combatido e expurgado do convívio social trouxe o internamento como solução para afastar do âmbito da normalidade produtiva as legiões de proscritos que ocupavam posições marginais quanto à sexualidade e aos ideais de família (LAIA, 2001, p. 27). Assim, “segregando aqueles que eram localizados nessas legiões, a sociedade pode instituir a figura do seu outro, do que lhe era estrangeiro” (LAIA, 2001, p. 28).

Refletindo sobre esse processo de enclausuramento, não posso deixar de relacioná-lo com o exílio como nomeação, como letra disseminada no texto de Alejandra Pizarnik.

Questiono-me em que medida o exílio teria sido uma escolha por alguma liberdade, ou uma escolha forçada feita em função da supressão da liberdade de ser louca, isto é, de não ter ficado no espectro de normalidade que nós, como sociedade, estabelecemos como margem de tolerância. Um tanto porque não sabemos lidar, mas muito por não quisermos – como corpo social – encarar essa alteridade, essa diferença que nos afasta da rotina alienada e obriga a pensar a validade das regras, das exigências, dos limites.

Laia (2001, p. 28) comenta as consequências de se haver tomado a loucura como patologia e conseqüentemente conceder ao louco o direito de ser irresponsável por seus atos, de ser inocentado *a priori* retirando sua autodeterminação. O psicanalista perora que, para Lacan, isolar o louco é um ardil para se proteger do que ele impõe com sua loucura, sua dimensão enigmática que se tenta segregar do campo da linguagem, uma vez que reduzimos esse campo ao plano das convenções sociais, ou da comunicação. Essa observação remete, mais uma vez, aos textos de Pizarnik, sobretudo esses que venho comentando e reuni sob a ótica de uma terceira escrita em que a poeta parece afrouxar os parafusos da linguagem para articulá-la com maior liberdade.

Será a partir do século XIX, informa Laia (2001, p. 33), que o ato de criação artística passará a integrar a obra de arte e “a concepção de obra vai evidenciar uma ausência, um enigma, um furo, uma deriva incessante e tudo isso não deixa de evocar o que se passa na loucura”. Contudo, é no século XX, sobretudo na sua segunda metade, que a literatura passa a se desfazer da necessidade de um elemento ordenador e a linguagem começa a ser trabalhada em uma dimensão espacial. O desvio, a distância, o intermediário, a dispersão, a fratura que antes apareciam como temas das obras de arte passam a aparecer como aquilo que a superfície da letra “faz falar” (LAIA, 2001, p. 35).

Essa descrição no âmbito das artes pode ser particularmente verificada na escrita de Pizarnik produzida a partir de 1968. Entendo que essa mudança é imprescindível para compreender a composição de sua obra e a tomada de consciência que abrange uma transformação na maneira de entender a arte, a linguagem e a relação entre ambas que o feitiço de uma obra literária implica. A linguagem que oferece relevo à fratura e à diferença não deixa de compor um certo modo de se apresentar na loucura. A obra de arte é o lugar para realizar a experiência da loucura que o mundo da normalidade exclui e, se a loucura é o lugar do vazio, é também o vazio de onde a obra advém para fazer suplência, explica Lacan, para cingir o furo evidenciado pela forclusão da metáfora paterna no campo mesmo da linguagem, ou, como dissera Lacan, prescindindo do Nome-do-Pai enquanto dele se vale.

Laia (2001, p. 36), referendando a expressão utilizada por Foucault, afirma que o papel da arte na loucura é o de um “escarpamento sobre o abismo”. Creio que seja precisamente isso o que Pizarnik se propõe a fazer com sua obra. A poeta não despenca sobre o vazio, mas, ao contrário, escala-o por meio da linguagem de tal sorte que à medida em que escreve torna-se também aquela que ela escreve, aquela que ela só pode ser na própria obra. Ao escrever sobre a necessidade de fazer-se o corpo do poema, ou da falta de língua para escrever um romance, ou da não coincidência entre o que precisa dizer e o que de fato escreve, Pizarnik está convocando a linguagem como “presença literal de uma ausência [em que] o texto busca um furo por onde o sentido do sentido foge” (LAIA, 2001, p. 39), a exemplo do que se lê no poema que se segue:

CUADRO

Ruidos de alguien subiendo una escalera. La de los tormentos, la que regresa de la naturaleza, sube una escalera de la que baja un reguero de sangre. Negros pájaros quema la flor de la distancia en los cabellos de la solitaria. Hay que salvar, no a la flor, sino a las palabras.⁴⁰ (PIZARNIK, 2012a, 353)

Assim, escrever para essa autora “se impõe como um exercício que pretende exaurir a linguagem sem abrir mão dela” (LAIA, 2001, p. 39), o que acarreta uma dispersão bem no sentido do que Laia (2001, p. 41) expõe ser o ato da escrita: “um ato que se nutre de si mesmo e que impele, para fora de si, tanto o escrito, quanto aquele que escreve e aquele que lê”. Isso consiste em pensar a escrita como ex-crita, como pele esburacada que media o contato do sujeito com o fora. Apesar dessa permeabilidade, a falta de correspondência entre dentro e fora é o que faz da escrita esse exterior ao qual o sujeito recorre para traduzir-se sabendo que se trai. Por isso, fazer uma obra corresponde à construção de um abrigo destelhado, uma toca que se faz escarpando o vazio, como sugere a imagem do poema. Entretanto, quando acontece de essa obra servir de toca, “na ruptura com o mundo, com o ordenamento da linguagem que estrutura os laços sociais, uma certa dimensão do sentido se rarefaz [...] a criação é lançada em um *nonsense* diferente da ausência ou da absoluta falta de sentido” (LAIA, 2001, p. 49).

A partir desse ponto, Laia entende que essa escrita “fora de si” passa pela discussão da autoria, da construção de uma obra e, conseqüentemente, da relação dessa obra com a noção do *sinthoma* lacaniano. Essa questão da autoria é importante para pensar o terceiro momento da escrita de Alejandra Pizarnik porque é, como direcionou Negroni, uma escrita que se faz cingindo a morte. Por isso a metáfora barthesiana da “morte do autor” para se referir aos

⁴⁰ Poema não publicado em livro, escrito entre 1962-1972.

textos que o escritor já não se posta como o dono da linguagem, como senhor que detém o domínio das palavras e se vale delas para dizer o que bem entende, designa bem o que acontece nos textos da poeta, sobretudo aqueles publicados a partir de 1968. Laia remonta essa discussão acerca da autoria não apenas a Barthes. Pondera que, mais anteriormente, Mallarmé já havia falado da abolição do “sopro lírico” e da “direção pessoal entusiasta das frases” (LAIA, 2001, p. 88).

Ademais, o psicanalista menciona a perspectiva foucaultiana que, em consonância com esse desmonte da impressão de que se exerce um controle sobre a linguagem, redimensiona a maneira pela qual entendemos nossa relação com a língua, esse dispositivo ao qual nos sujeitamos enquanto dele nos valem. Falamos uma língua, mas isso só acontece porque, antes, fomos falados, inclusive recebemos um nome próprio. É nesse mesmo sentido que Laia estabelece um paralelo entre a “morte do autor” e o “sujeito barrado” laciano, mas não sem advertir que nem o autor, nem o sujeito confundem-se com uma pessoa. No processo que envolve essa aquisição da linguagem, a entrada no reino dos nomes não é sem ônus, há o custo de ser barrado pela linguagem, essa trama que, por ser o campo do Outro, nunca coincide completamente com a instância do sujeito. Falado à sua própria revelia, o sujeito se constitui como lacuna dessa trama que orienta seu destino, garante-lhe alguma satisfação, promove seu reconhecimento perante os outros e continua a afetá-lo (LAIA, 2001, p. 91). O barramento é uma mortificação, tendo em vista que a dimensão simbólica da linguagem implica a morte da coisa na medida em que promove um esvaziamento de sua materialidade e a torna uma alusão.

É por isso que receber um nome é ser inscrito como lacuna no campo do Outro. Com isso, relembro, uma vez mais, a manobra criativa de Pizarnik com referência ao seu nome e destaco a dimensão que esse agenciamento ganha em termos de composição de sua obra. Quando começou a publicar seus livros de poemas, Pizarnik promoveu uma renomeação de si mesma. Desvincilhando-se do nome com que fora falada por seus familiares, a poeta faz uma breve transição na primeira obra assinando Flora Alejandra e, em seguida, descarta o nome Flora, passando a ser Alejandra Pizarnik. O poema “Privilegio”, da obra de 1968, inicia com o verso: “Ya he perdido el nombre que me llamaba” (PIZARNIK, 2012a, p. 216). A construção sintática ressalta certa agência da língua que parece agir à revelia de quem enuncia ao colocar o “nome” como sujeito da oração subordinada. Remonto à hipótese que desenvolvi no segundo capítulo sobre o sentido desse nome que a poeta passa a assinar justamente para apontar essa noção de uma agência diretamente ligada à inconformidade desse sujeito à

condição de lacuna no campo do Outro. Um sujeito às voltas com essa contingência e contornando com a escrita a falta de um nome.

Esse gesto me parece absolutamente compatível com a escrita da poeta, da escrita de uma obra que enuncia a impossibilidade de uma filiação, porque identificada a uma perda. Também não se resigna à condição de não nomeada, não se contenta em ser uma alusão de si mesma designada por outrem. A autonegação, assim como a escrita, é para Pizarnik um esforço de empurrar a barra que interdita a comunhão entre significante e significado, uma tentativa de mitigar a opacidade entre o que precisa ser expresso e expulso.

Insisto no que se refere à ruptura com a linguagem em relação aos escritos anteriores à publicação de 1968, e chamo atenção para o primeiro poema de *Extracción de la piedra de locura* (1968), “Cantora Nocturna”, dedicado a Olga Orozco, em que já não vemos a cesura dos versos. Pontuado como um parágrafo de prosa, o poema termina com as seguintes palavras: “[...] su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.” (PIZARNIK, 2012a, p. 213). Destaco ainda o verso que encerra o poema “Desfundación”, dessa mesma obra: “Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema.” (PIZARNIK, 2012a, p. 221). Embora este último poema esteja dividido em versos, é notável que todos eles se encerrem com pontos finais, todos eles frases completas, cuja cesura coincide com o fim da frase, não necessariamente com o fim da linha.

Aponto essa diferença em relação aos poemas das obras anteriores, sobretudo *Árbol de Diana* (1962), em que a poeta alcançou o ponto alto da concisão e da elaboração formal de sua obra. Essa obra de 1968, como já disse, estabelece um marco na escrita pizarnikiana em termos de relação com a linguagem e com a forma literária, mudança essa que passa pela tentativa de remover a barra entre o significante e o significado fazendo menção precisamente à dissociação entre uma instância e outra, bem como através de uma escrita mais livre, entregue ao que na linguagem é agência, menos aguerrida à intenção de domá-la.

Essa nova escrita de Pizarnik inaugura também uma perspectiva para si e para a forma de abordar a língua. É como se, sentindo-se vencida, percebesse que o adversário é também um aliado e decidisse falar sobre isso. Se entendemos que o livro publicado no ano de 1968 marca uma ruptura na escritura da poeta, o poema intitulado “Continuidad” nos diz que há, no máximo, uma queda dentro da outra, apenas nomes pedindo por socorro, por um sentido definitivo: “[...] Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío – dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame – dije.” (PIZARNIK, 2012a, p. 235). Contudo, só o que retorna é a pergunta: “¿Cómo se

llama el nombre?” (PIZARNIK, 2012a, p. 238) e a própria pergunta recria o abismo no eco em que reverbera os sentidos do verbo *llamar*; se denominar, se invocar, ou se ambos simultaneamente, não sabemos.

No poema “Extracción de la piedra de locura” lemos: “No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra” (PIZARNIK, 2012a, p. 247). E assim a poeta vai descrevendo e construindo o abismo com a língua por onde cai remetendo a mensagem de si a si no labirinto de espelho que forma com os nomes: “[...] – déjate caer, déjate caer –, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura” (PIZARNIK, 2012a, p. 250). Sabendo que essa entrega sem limites ao dizer inconsciente e inconsequente da linguagem se acerca da loucura, Pizarnik enuncia mesmo sob o risco de transgredir a fronteira: “[...] Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.” (PIZARNIK, 2012a, p. 251).

A obra dessa escritora se faz a partir desse impasse vital como uma espécie de resposta ao que a afeta e interfere em sua existência. É preciso destacar que, para Lacan, o autor goza com sua obra ao fazer o enlace da trama de sua vida e tanto a pergunta quanto a resposta dos versos pizarnikianos se instalam no âmbito de um querer. Esse sujeito “afetado pelo inconsciente, marcado pelo desejo e atravessado por uma satisfação” (LAIA, 2001, p. 96) é mortificado pela linguagem, ou seja, cingido, contornado pelo significante que o delimita. Todavia, o psicanalista entende que há restos suplementares que escapam a essa mortificação, a essa significantização, diz Laia (2001, p. 161) que “o sintoma comporta uma satisfação, uma dimensão avessa à representação, um gozo que não deixa de insistir para além de toda análise, de toda decifração”. Esse resto sintomático que escapa à simbolização, à delimitação significante, é o que permanece vivo. Logo, se a linguagem mortifica no sentido de restringir as possibilidades de sentido, também é possível depreender, a depender do uso que dela é feito, o seu aspecto vivificante. Assim, se considerarmos as escritas de Joyce e de Pizarnik para pensar esse viés vivificante é preciso entender que suas obras constituem um modo de gozo para esses autores, cujas marcas podem ser lidas nos textos. Laia (2001, p.173) pontua:

[...] se as palavras não se prestam apenas a nomear – convencional e necessariamente – as coisas, se o escrito tem uma outra função além de limitar, como na vida social, o fluxo das palavras, é porque pulsa, no vazio mesmo da referência ressaltado pela própria palavra, algo da ordem do gozo [...]. Afinal, se a linguagem, a palavra e a letra podem ser objetos de um uso, e um uso que, inclusive, no caso da literatura, faz o mercado algumas vezes se curvar à inutilidade deliciosa do que é escrito, então esse uso é, ele mesmo, um gozo.

Essa relação vivificante com o simbólico deixa marcas ao nível do corpo: “o gozo de um corpo, a satisfação que um falante deriva de um corpo não está isenta das marcas que a palavra traça sobre os corpos” (LAIA, 2001, p. 98). Nesse sentido é que Laia (2001, p. 157) discute a questão da autoria chamando de “[...] autor aquele que, autorizando-se como *poeta de seu próprio poema*, impondo, com seu poema, alterações no âmbito da linguagem, encontra, em sua obra, um campo de gozo que lhe concerne”. A obra é, assim, um outro nome próprio desse autor. Ela concerne a ele, mas incide e interfere no campo do Outro. Diante disso, Lacan também promove, de sua parte, uma renomeação. O sujeito que fora designado por ele como uma “falta-a-ser” passa a ser reconhecido por essa dimensão do inconsciente que inclui o corpo. O “falasser” acrescenta a dimensão gozante dada como acontecimento na materialidade do corpo, o corpo vivo.

Conta-nos Laia que, no prefácio de seu Seminário XI, Lacan afirma não ser um poeta, mas um poema que se escreve, embora com ares de sujeito. A denominação “falasser” vem justamente referir a essa relação aglutinante que implica o sujeito à sua obra nessa iniciativa de tentar responder àquilo que afeta a dimensão do corpo. Pizarnik, bem o sabia, pois escreveu no poema “Extracción de la piedra de locura”:

Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.

Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo, ¿qué pasa? No pasa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en todo musical y silencioso al mismo tiempo ¿Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales. Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. (PIZARNIK, 2012a, p. 253)

Os excertos sintetizam o que venho tentando dizer sobre o embricamento que constitui a relação do corpo (“El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas”). com a língua (“¿Qué significa traducirse en palabras?”) em Pizarnik. Fica mais evidente nesses trechos o quanto são permeáveis esses limites entre o dentro e o fora, entre o que é corpo físico e corpo da linguagem, o que é o eu e o que é o outro quando a língua, essa instância alheia, participa da constituição subjetiva. Entendo ser em virtude disso que Laia insiste na questão autoral da criação de uma obra, cuja concretização se dá pela assinatura do autor, isto é, pela apropriação daquilo que lhe é alheio e a despeito da ciência de que essa apropriação nunca se dá por completo e definitivamente. Conserva-se sempre algo de estranho, de infamiliar na expressão pela língua. Na assinatura de uma obra, explica Laia, estão

consignados os “detalhes somáticos, uma intencionalidade do autor que [...] seria responsável, inclusive, pelo seu próprio apagamento frente à iniciativa das palavras” (LAIA, 2001, p. 102). O que o psicanalista nos diz é que, para além da escrita, a intenção de inventar um autor e uma assinatura é o que forja uma obra propriamente e isso é algo de que Pizarnik está ciente, como podemos confirmar na entrada de 15 de julho de 1969: “[...] lo que me importa sino la conciencia de que la poesía – y la literatura – es más que mi necesidad animal (o patológica) de escribir lo que escribí” (PIZARNIK, 2012, p. 475).

Corroborando ainda essa questão da obra como uma assinatura, quero ressaltar o que Cristina Piña, biógrafa de Pizarnik, comenta no documentário *Memoria Iluminada* sobre a invenção do mito pizarnikiano da poeta maldita. Venho escrevendo no sentido de desinflar esse contorno que a poeta e sua obra adquirem após sua morte. Piña menciona a grande leitora que fora Alejandra e argumenta que o mito afasta o imenso processo de trabalho e construção de uma intelectualidade, de uma grande capacidade de apreender o mundo, decifrar, ler o contexto, o outro. Alejandra foi uma colecionadora de palavras, tinha uma pasta intitulada *Casa de Citas*, que foi encontrada junto de seus textos e à qual era dada essa finalidade de colecionar citações e palavras, como se tecesse um lastro lexical que a possibilitasse, um dia, escrever sua prosa a despeito da incapacidade técnica que ela sente em relação à lógica da língua, à concatenação de pensamentos de forma sistêmica. A biógrafa sugere que ler as reflexões de Alejandra Pizarnik sobre sua escrita e a escrita de outros escritores desmistifica sua atividade intelectual e a própria intelectualidade em geral, que deve ser compreendida como trabalho. Piña deixa transparecer que até se pode lê-la e pensá-la na linhagem dos malditos, mas com o reconhecimento de que seu valor como escritora não era “soprado do além”, mas conquistado à custa de um árduo empenho intelectual.

É preciso concordar com Piña quanto ao reconhecimento dessa competência leitora de Pizarnik para além de sua arte. É preciso concordar e, mais ainda, admitir que esse mito em torno de sua figura e de sua escrita ultrapassa qualquer rótulo que possa ter sido atribuído postumamente a Alejandra Pizarnik. Entendo, apoiando-me no que Laia diz sobre a assinatura do autor, que o epíteto de maldita, no caso de Pizarnik, faz parte de uma “identidade textual” que se constrói a partir da intenção de se criar uma obra e de saber que isso demanda uma assinatura. Uma assinatura se faz pela partição que é a parturição do autor, o qual não coincide exatamente com a pessoa física que escreve na medida em que essa se dissolve no corpo da obra e que a obra tem margem para incorporar outras “pessoas”, sejam elas discursivas, imaginárias, de carne e osso ou passíveis de ser enquadradas em todas essas

categorias simultaneamente. A sabedoria de Pizarnik está, a meu ver, na perspicácia para engendrar essa dobra no simbólico criando um corpo com a obra literária, fazendo dessa obra um nome próprio, que faz com que a poeta se abisme no próprio texto, sendo e não sendo, ao mesmo tempo, a pessoa física que nasceu em 1936 e morreu em 1972 e a poeta que (se) inventou no âmbito da literatura e da vida lidando com o sintoma de uma subjetividade que não se enraizou em um único significante.

Essa sugestão de uma escrita sem língua advém de Tamara Kamenszain (2015, p. 23), para quem a “obra prima” pizarnikiana foi justamente haver cometido a proeza de “escrever sem língua”. A estudiosa pontua a relação entre uma questão ético-político-filosófico-linguística (ter ou não uma língua) e a escrita ficcional de determinado gênero literário. Em seus cadernos íntimos, Pizarnik se depara constantemente com o dilema de escrever ou não o romance que tanto almejava. Ela dizia esbarrar no que compreendia ser uma incompetência sua ante a língua espanhola, língua em que fora alfabetizada, mas que não coincidia com a língua de seus pais.

Tamara Kamenszain (2015, p. 30) sustenta a tese de que essa ausência de língua se deva ao idioma que a poeta compartilha com o pai e é “[...] mais uma contrassenha que um idioma” transmitida como um legado pela canção que o pai é impedido de cantar e a insere no testemunho do segredo que só se partilha sem revelar. Kamenszain (2015, p. 31) explica que “[...] ser portadora do segredo judaico – escreve-se sempre sem ressurreição, com o fracasso da língua – impede Pizarnik de escrever um romance tal como ela o concebe (com língua)”. Na condição de estrangeira judia e portadora de um segredo, a poesia, portanto, é “uma boca sem língua” (KAMENSZAIN, 2015, p. 23).

Esse sentimento de incompetência para a tarefa de escrever um romance que, na fantasia da poeta, exigiria dela algo que ia muito além do uso escorreito da língua espanhola é um contrassenso se considerarmos o fato de que ela o domina, mesmo dizendo que não; caso contrário, não teria feito sua obra, não teria sido aprovada para a bolsa Guggenheim, nem publicaria tantos ensaios críticos em revistas literárias. Sua dificuldade para empreender a tarefa diz respeito ao comprometimento com o ordenamento lógico e linear da língua que espelha uma rotina adaptada às regras com que trava uma verdadeira luta pela dificuldade que sente de segui-las. É isso o que ela entende ser necessário para compor uma história, uma prosa simples e cristalina, como idealiza ser a vida de alguém adaptado à rotina. É o que mostra a entrada de 14 de dezembro de 1963:

Todo se reduce a una elección entre el verso y la prosa. La tentación de escribir una novela equivale a golpear – a seguir golpeando – en la puerta de la realidad cotidiana que execro. (PIZARNIK, 2012, p. 347)

Se há uma arritimia em sua sintaxe, uma dificuldade de concatenar seu pensamento dentro da estrutura linguística, Pizarnik (2012, p. 364) o atribui a essa dificuldade que, para ela, é anterior à língua: “Mis dificultades orales provienen de mi lejanía de la realidad”. Essa justificativa dada pela poeta evoca e enoda à sua escrita a sua re-nomeação (que desenvolvi no segundo capítulo desta tese): Alejandra, como “aquela que se aleja” é uma nomeação que não ser reduz à significação porque não se trata apenas de atribuir um sentido ou descrever algo ou alguém, diz Laia a nomeação dá a ver um buraco onde deveria haver sentido: “Nomear é fixar a referência, e isso vale tanto para os nomes comuns, como para os nomes próprios” (2001, p. 187). Alejandra é, assim, um nome próprio que ata o corpo físico da poeta ao corpo simbólico de sua obra, faz o corpo do poema com seu corpo, funda o “corpo poético.

Tamara Kamenszain assinala que, apesar de Pizarnik não querer fixar o eu, tem como fixação “um percurso obsessivo pela defasagem que se produz entre não querer [deixá-lo] fixado [...] e a fixação de não poder abandoná-lo” (KAMENSZAIN, 2015, p. 38). Entendo que a criação do nome próprio é o recurso que Pizarnik encontra para sustentar-se entre uma fixação e outra, na abertura que é sua divisão. Trago uma passagem do diário de Pizarnik em que se esforça por descrever sua divisão:

Toda mi vida quise esto – dijo –, mirar un rostro tal como es. La abstracción la acecha. És más: la invadió. Alguien que ve medio rostro, medio cielo, medio árbol. [...] Ejemplo del relativismo inherente a lo creado, su ojo huidizo no solicita del mundo más que un punto negro, un punto de partida para irse lejos del mundo a remendar el agujero de ausencia entrevisto. El outro yo, naturalmente, es excesivamente determinante. Lo que lo recuerda lo recuerda de una manera abrumadoramente justa. Pero ella está de parte de la ausencia. Por eso mira el mundo con un solo yo, el que la invitara a evadirse de las miradas y de lo que se mira. (PIZARNIK, 2012, p. 336)

Nesse excerto a poeta marca essa divisão em que distingue nela mesma um eu evasivo, fígidio e outro determinante, contudo afirma ser com o olhar do primeiro, o eu evasivo, que ela encara o mundo. Creio que essa divisão subjetiva sublinhada por Kamenszain se perfila com o depoimento da poeta, Ivone Bordelois, amiga de Pizarnik, no filme *Memoria Iluminada*. Pizarnik teria conhecido Bordelois em Paris e seu testemunho reafirma esse aspecto obsessivo da escritora em relação à literatura, ao ponto de dizer que nenhum outro assunto era possível com a poeta. Segundo a amiga, e isso pode ser confirmado na correspondência trocada entre ambas, a poeta comia, dormia e respirava poesia, a sua própria e a de autores que descobria e lia de forma contumaz. Todo diálogo passava por aí, nessa

fixação pela poesia (dela e dos autores que lia), o que acaba sendo uma evasão dos assuntos cotidianos e alheios. Essa observação de Bordelois corrobora também a observação de Piña acerca da competência de Pizarnik como leitora e crítica, extremamente conectada com a produção artística do seu tempo.

Lembro, pois, o que Pizarnik diz sobre “escrever vozes” que a constituem. Nos poemas de *Extracción de la piedra de locura* (1968) e de *El infierno musical* (1971) essas vozes me parecem mais recorrentes e pronunciadas. Há um reconhecimento da natureza fragmentada do eu que faz com que se proponha a ir fundo no cenário onírico de onde surgem figuras dando forma às vozes, a deixar que emergem para que uivem em seus versos: “escucho el llamamiento de la muerte”, “escucho el canto de la más pura alegría”, “yo oí su canto y me dije: es el lugar del amor (pero tembloroso pero fosforescente)” (PIZARNIK, 2012a, p. 254).

Da mesma forma como os vocábulos que a poeta escolhe para nomear a si mesma não estão apropriados em um único sentido, também são várias e dispersas as palavras que usa para produzir o espectro de tons entre luz e escuridão que resultam nas suas figuras de sombra, cito alguns exemplos dessas figuras que aparecem no poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”: “las danzas mecánicas de los muñecos antiguos”, “una cesta llena de cadáveres de niñas”, “criaturas de formas no acabadas”, “cabezas de locos que aullaban como lobos”, “alguien em migarganta” (PIZARNIK, 2012a, p. 254-255).

O recurso de luz e sombra não é uma novidade nos textos da poeta, porém, nesses dois últimos livros as sombras ganham mais tonalidades, parecem sugerir o lugar de uma insegurança ante o indecível, a proliferação das imagens e falar de um limite perigoso entre a mais genuína expressão da liberdade que um corpo pode alcançar e o esgarçamento da fronteira com o fim definitivo que a conquista dessa liberdade poderia ocasionar. Sobre isso, apresento um excerto do poema “Extracción de la piedra de locura”:

Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por um acento que me hará evocar una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de haber borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal. (PIZARNIK, 2012a, p. 251)

Na sequência, o poema “Ojos primitivos”, de *El infierno musical* (1971):

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no forma figuras de terror y de gloria.

Vacío gris es mi nombre, mi pronombre.

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.

Y cuando por la mañana temas encontrarte muerta (y que no haya más imágenes): el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, en esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal. (PIZARNIK, 2012a, p. 267)

Reitero que, concomitantemente à mudança do nome próprio, a profusão de nomes disseminados pela obra de Pizarnik são também uma forma de autonomeação. Trata-se de uma estratégia que endossa a formulação da assinatura da poeta aliando o gesto à aparência, isto é, à forma de ocupar o espaço com seu corpo: seu modo de falar, de se vestir, de se portar e relacionar, tudo parece compor a personagem do mito alexandrino esboçado pela própria poeta. Um mito que não acredito se limitar a uma performance caprichosa de uma personalidade que forja a fantasia de uma pessoa rebelde e mimada. A construção da máscara pizarnikiana de uma figura meio mítica de aparência inclassificável e voz cavernosa, de aspecto enigmático e dona de um humor cruel, bissexual, maldita, boêmia, e incapaz de prover a si mesma adequando-se a uma rotina de trabalho e obrigações, para além da intenção de “fazer um tipo” – e da qual certamente depreendia um gozo – é também a apropriação de seu sintoma que resulta na invenção de uma autoria, em outras palavras, um saber fazer com esse modo de gozar que participa da linguagem sem se submeter a ela, sem acatá-la como norma.

É nesse sentido que essa autoria confere uma assinatura à obra e é, antes de tudo, um modo de sobreviver, um intento de nomear e fazer lastro com a vida para além da impossibilidade de fazer laços. A autora descreve tudo isso na entrada do diário de 24 de dezembro de 1960 em que reflete longamente sobre seu modo de viver apresentando, se não a consciência aguda do que se passa consigo, o esforço extremo de uma análise que expõe a falta de recurso em sua estrutura subjetiva para ultrapassar de vez o sofrimento a que se encontra submetida. Pizarnik atribui ao sofrimento o papel de semblante em relação ao seu desprendimento à vida. A seu ver, é pelo sofrimento que estabelece vínculos com o outro. Deixar de sofrer seria desapegar-se de sentir. Seria a morte:

[...] Si lloro porque sufro, si quiero vivir, si hago un esfuerzo por salir de este estado lamentable, es que no quiero sufrir. Con decir que soy masoquista no resuelvo nada. Si gozo en el sufrimiento (pero es que gozo, pero ¿por qué protesto y grito tanto?) no es posible entonces que haga todo lo posible e imposible por salir de mi depresión. Hace años que estoy protestando y quejándome por mis angustias, en diarios, en poemas, en conversaciones con amigos y enemigos, en el psicoanálisis. A veces me pregunto si mi enorme sufrimiento no es una defensa contra el hastío. Cuando sufro no me aburro, cuando sufro vivo intensamente y mi vida es interesante, llena de emociones y peripecias. En verdad, sólo vivo cuando sufro, es mi manera de vivir. Pero algo en mí no quiere sufrir. (PIZARNIK, 2012, p. 180)

Ao inventar-se como autora, Pizarnik faz de sua escrita um acontecimento de corpo, isto é, depreende dessa identidade que a escrita lhe proporciona um modo de gozo. Trata-se do gozo da sua lamúria fúnebre pelo deslizamento da letra que sulca o simbólico. Escrevendo as inúmeras mortes simbólicas, a poeta goza mantendo-se viva. É preciso compreender que há um discernimento ostensivo da construção dessa autoria por parte da poeta, e é isso o que, a meu ver, faz de sua obra uma inscrição no “corpo do mundo”. Nas palavras de Laia,

Não se trata de explicar a obra pela vida do autor, mas de sustentar que a literatura, especialmente desde o final do século XIX, quando ela se aproxima da trama que a linguagem toma na loucura, também se arvora a agir diretamente sobre o real (LAIA, 2001, p. 105).

Assim, se o real, como isso que escapa a toda significantização, se impõe de forma avassaladora na loucura, o que a psicanálise lacaniana nos faz ver é que a literatura aproximando-se da loucura também age sobre ela na medida em que toma a linguagem para além da dimensão simbólica e permite que ela, a linguagem, se pronuncie naquilo que é sua materialidade: ritmos, sons (aliterações, assonâncias), cesura de versos, repetições, neologismos, paronomásias.

Comentando o processo de escrita de James Joyce, Laia coteja a relação ruim entre Joyce e o pai, que o teria preterido em razão da perda do filho primogênito e da prioridade que essa ordem de nascimento tinha para sua linhagem, e o uso da *lalíngua*⁴¹ pelo escritor como recurso linguístico que articula sua escrita. Esse fato me faz pensar na virada da escritura de Pizarnik após o retorno de Paris, que coincide com a morte de seu pai. Comentei a entrada do diário em que a poeta afirma que a morte do pai fez mal à sua própria morte. Essa morte do outro é experimentada como uma perda de si mesma, uma vez que a ligação com o outro ocorre por meio de uma identificação. O pai morre em 1966 e a virada na forma de expressão da escrita pizarnikiana se faz sentir a partir da publicação de 1968. Não se trata de uma coincidência.

Se, no caso de Joyce, o recurso foi recorrer à epifania ligada ao real para elaborar uma autoria que significasse um rompimento com a tradição literária ordenadora e erigida em torno do Nome-do-Pai para, nessa invenção, tornar-se o “pai de seu próprio nome” (LAIA, 2001, p. 144), Pizarnik, por outro lado, também encontra recursos linguísticos na reinvenção da escrita automática, na tradução, na dispersão de pronomes e epítetos, no emaranhamento de idiomas, na rasura de nomes para tornar-se a mãe de seu nome próprio. O nome que

⁴¹ Pela definição de Sérgio Laia (2001, p. 125), *lalíngua* é a “dimensão alheia a todo processo dialógico ou comunicacional, caracterizada por um forte fluxo de mal-entendidos, de trocadilhos, de jogos homofônicos”.

literalmente escolheu para si, mas também a sua obra literária que, segundo Lacan, não se separa do uso que o autor faz dela na medida em que “configura um corpo em que será possível ler as marcas do gozo do seu autor” (LAIA, 2001, p. 147).

Para Lacan, o sintoma ultrapassa a noção de um sentido inconsciente que o sujeito carrega sem se dar conta de que sabe, algo da ordem do não interpretável, do inalisável. Conferir à obra de Joyce o status de sintoma decorre do fato de que ela 1) vaza o campo da representação; 2) furta-se à figuração imaginária da narrativa; 3) toma as palavras por matéria mais que ao enredo e as personagens e 4) compõe uma trama que faz valer o gozo do autor. O sintoma excede à dimensão simbólica e, por isso, não cede à interpretação, trata-se de “um gozo que não deixa de insistir para além de toda análise, de toda decifração” (LAIA, 2001, p. 161). É nesse sentido que está melhor apropriado como uma nomeação e que a obra, como manifestação do *sinthoma*, pode assim ser entendida como o Outro nome próprio do autor. Todavia, é preciso ter em mente que a palavra também se impõe àquele que escreve e que, apesar de ele, autor, emprestar ao texto suas marcas, também se desvanece na persona criada, na máscara da identidade textual, no processo de despersonalização.

4.3.3 O DEVIR PLANTA DA LOBA

Não é incomum encontrar nos cadernos de Alejandra Pizarnik as queixas sobre o fastio pela vida e a insatisfação com a arte que não exprime o que precisa colocar em palavras. Na entrada do dia 11 de abril de 1961, a autora começa a tecer uma reflexão em que estabelece um paralelo entre a escrita e a vida dizendo que fracassa ao querer fazer de si uma personagem literária na vida real e ao querer fazer literatura com sua existência real.

[...] En suma, no hay arte para mis contenidos espirituales que son excepcionalmente artísticos. Esta imposibilidad de definición me obliga a vagar entre cosas provisionarias, a no saber sino mediatizar las cosas más urgentes, a irme, a pesar de todo, lejos de la poesía y de la palabra escrita, lejos del amor y sus terribles caminos. Pero cómo hacer real mi monólogo obsesionante, cómo transmutar en lenguaje este deseo de ser.

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura. (PIZARNIK, 2012, p. 200)

Pizarnik prossegue com a reflexão expondo algo do sintoma melancólico ao confessar sua inabilidade de estabelecer laços sociais e indicar que a sua relação com o corpo é mediada

pela solidão. O corpo que goza consigo mesmo e o gozo que instantaneamente proporciona a supressão da barreira entre sujeito e objeto que tanto atormenta quanto motiva:

La antigua causa de este impedimento es mi imposibilidad congénita de comunicarme espontáneamente con los otros, de sobrellevarlos, de tener amigos, amantes, etc., de preferir, en su lugar, los amores fantasmas, las sombras, la poesía. El amor fantasma o el erotismo solitario. Lo que me fascina de la masturbación es la enorme posibilidad de transformaciones que ofrece. Ese poder ser objeto y sujeto al mismo tiempo... abolición del tiempo, del espacio... (PIZARNIK, 2012, p. 200)

No entanto, é na entrada seguinte do dia 18 de abril que concluirá essa reflexão explicando que, embora esteja entre amigos e os abrace e confraternize com eles, no fundo, tudo se reduz ao sexo. É isso o que verdadeiramente interessa em relação a todos que a rodeiam. Porém, ainda que se deite com todos, não é isso o que seu corpo espera: “[...] lo que mi sexo espera es una orgía absoluta de gritos gritados por alguien que grita con todo, grito desde lejos y desde cerca, alguien grita tanto que todo se obstruye bruscamente” (PIZARNIK, 2012, p. 201).

Esse grito aparece fazendo ponte entre a carne que goza e a expressão de uma materialidade simbólica dessa perspectiva desde o corpo que grita e faz existir um mundo. Há nos trechos das entradas mencionadas o enlace entre escrita e corpo na medida em que a escrita é tomada como um acontecimento de corpo, uma relação que me parece ficar ainda mais explícita com a entrada de 12 de março de 1965. Trata-se de uma longa entrada em que Pizarnik começa comentando sobre sua relação com o sexo:

[...] Una noche sexual es un corte tajante. No puedo, no sé, no podré nunca unir esa noche a las obligaciones, relojes, horarios, etc. Siempre, después de una noche sexual, hago planes de orden: ordenación de escritos, lecturas, etc. Como quién estuvo al borde de la muerte y al incorporarse proyecta actos sanos y enérgicos.
 [...] Siempre hago el amor por primera vez. Mi asombro, mi perdición, mi asfixia, mi liberación.
 Soy una cobarde. Lo sexual, para mí, es el único camino de iniciación. Yo a veces lo abandono por miedo. Así como para otros el ascetismo, para mí lo sexual.
 Pero, esta necesidad, además, de consumirse. Este apalearse a un animal muerto.
 (PIZARNIK, 2012, p. 393)

E passa à questão da linguagem associada a essa dimensão do corpo que descrevia nos parágrafos anteriores:

[...] Pero mi silencio ¿existe?
 Existe ahora, mientras escribo, mientras me creo con palabras, me doy forma, me esculpo. Si no me escribo soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo.
 [...]

¿Y esse lenguaje como una mano ahuecada llena de agua riquísima? Lo soñé todos estos días. Algo curvo, armonioso, caliente, como los sexos, como la sonrisa confiada de un niño pequeñito [...].

Algo totalmente opuesto al *no*, a la severidad, algo que se despliega como la risa o las ondas del orgasmo o un sendero de flores en un cuadro my ingenuo. Como la boca llena de risa, como el sexo lleno de semen como un sí afirmado sin cesar, una danza ni lenta ni veloz, un moverse con infinita facilidad y docilidad. Ese idioma era el que yo soñé hace unos días y fui feliz pues creí que había puesto un nombre a mi extraño estar aquí, en este mundo anguloso, rectilíneo, cuyas aristas fueron corroídas por el ácido del sueño. (PIZARNIK, 2012, p. 395)

A escrita, justaposta à masturbação, são modos de gozo, formas de fazer com o corpo que se insiste pulsante, vivo. O que essas entradas apresentam, a meu ver, é o relato do embate mental e físico no esforço de se reunir em um corpo e de fazê-lo vibrar para sentir a carne viva.

O psicanalista Eric Laurent (2012, p. 11), em seu texto dedicado ao IV Enapol⁴², cujo tema fora o corpo, afirma que “[a] psicanálise apreendeu a junção das palavras com os corpos por um viés preciso [que é] o do sintoma”, e que esse sintoma, sendo “presença do significante do Outro em si, é marca identificatória (*marquage*), corte”. O sintoma é o que marca o corpo por meio da palavra, é o atravessamento do corpo pela linguagem que lhe deixa um sinal constitutivo. Em seguida, pontuando a distinção entre “saber” e “conhecer” para a psicanálise, Laurent assinala que o sintoma é algo de singular, o que há mais de “si” e que não se conhece, mas se sabe. A meu ver, Pizarnik escreve sobre esse saber quando explicita seus modos de gozar e, por isso, é tão indissociável o que faz com sua obra do que faz com seus dias.

Assim, considerando o ponto em que cheguei no subcapítulo anterior acerca da obra literária como automeação e saber-fazer do *sinthoma*, relembro, uma vez mais, o nome que a poeta escolheu para si no intento de fixar a referência do que vem a ser alguém desguarnecida de parâmetros. *Alejandra*, como um gerúndio da que vai e se afasta, da que nunca chega porque a referência é terra sempre mais dispersa e distante, o que torna qualquer identificação impossível. Impossível sustentar uma filiação, seja ela genética ou literária, impossível sustentar a condição de exilada sem a referência de um território fixo com o qual alimente o sentimento de pertença.

⁴² Encontro Americano de Psicanálise de Orientação Lacaniana — Enapol. O IV Enapol recebeu o seguinte título: “Falar com o corpo — a crise das normas e a agitação do Real”. Disponível em: http://www.enapol.com/pt/template.php?file=Argumento/Hablar-con-el-propio-sintoma_Eric-Laurent.html. Acesso em: 29 abr. 2020.

O que resta, portanto, é escavar o vazio do que, a despeito de não poder ser nomeado, inventa um nome que não é próprio, mas foi apropriado. Noto que o gesto vem ao encontro do que os filósofos Deleuze e Guattari (2011, p. 120) apontaram acerca de os nomes próprios não deverem ser concebidos nos termos de uma representação: “[...] não existe um eu que se identifica com raças, povos, pessoas, numa cena da representação, mas nomes próprios que identificam raças, povos e pessoas com regiões, limiares ou efeitos numa produção de quantidades intensivas”. Segundo os filósofos, os nomes remetem a efeitos que não se restringem à dependência das causas, “[...] mas [são] o preenchimento de um domínio, a efetuação de um sistema de signos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 120).

A filiação impossível em Pizarnik também se fundamenta na noção de “corpo sem órgãos”, cunhada por Antonin Artaud e evocada por Deleuze e Guattari (2011) ao desenvolver a tese filosófica da esquizoanálise. Os filósofos reconhecem que a descoberta do inconsciente foi legado da psicanálise. Todavia, acreditam que analisar o passeio esquizofrênico e sua relação com o fora é uma abordagem melhor do humano àquela do neurótico deitado no divã. Uma crítica contundente à edipianização que consiste em recorrer à representação e ao mito em substituição às unidades de produção desejanter. A esquizofrenia é, para ambos, uma máquina desejanter e o esquizo não deve ser entendido como um fim que o paralisa. Definem, portanto, que

O corpo pleno sem órgãos é produzido como Antiprodução, isto é, ele só intervém como tal para recusar toda tentativa de triangulação que implique uma produção parental. Como pretender que ele seja produzido pelos pais se ele próprio dá testemunho de sua autoprodução, do seu engendramento a partir de si? [...] *Sim, fui meu pai e fui meu filho.* “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 28-29).

Propõem uma definição das estruturas não em termos de pulsões, que consideram as próprias máquinas desejanter, mas em relação às territorialidades. Nesses termos, o neurótico “permanece instalado nas territorialidades residuais [...] e as assenta todas sobre Édipo como última territorialidade que se reconstitui no território do analista” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 53); o perverso “toma o artifício ao pé da letra: já que assim o querem, hão de ter territorialidades infinitamente mais artificiais do que as que a sociedade nos propõe, hão-de ter novas famílias infinitamente artificiais, sociedades secretas e lunares” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 53-54); mas o esquizo

com seu passo vacilante, que não para de migrar, de errar, de escorregar, embrenha-se cada vez mais longe na desterritorialização sobre o seu próprio corpo sem órgãos, até o fim da decomposição do *sócius*, e talvez o passeio do esquizo seja o seu modo particular de reencontrar a terra. O esquizofrênico situa-se no limite do capitalismo. [...] Ele mistura todos os códigos, é portador dos fluxos descodificados do desejo. O

real flui. Os dois aspectos do *processo* se juntam: o processo metafísico que nos põe em contato com o “demoníaco” na natureza ou no seio da terra, e o processo histórico da produção social que restitui às máquinas desejantes uma autonomia em relação às máquina social desterritorializada. A esquizofrenia é a produção desejante como limite da produção social. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 54) (grifo meu)

Na contramão dos códigos sociais reunidos em torno de um significante despótico que lineariza, achata, bi-univociza as cadeias significantes, o esquizo promove um destacamento que plurivociza os sentidos criando o código do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 59). O modo alexandrino de reencontrar a terra é colocando-a sempre mais distante, por exemplo. É no dizer acerca de sua desterritorialização em relação à língua que esse corpo nômade escreve sua morada provisória.

Uma máquina, segundo os autores, é um sistema de cortes que operam extrações sobre o fluxo associativo e condicionam, implicam ou definem o que foi cortado como continuidade ideal. Assim, os cortes só se processam se a máquina estiver ligada a outras máquinas e é isso o que produz o fluxo: “toda máquina é máquina de máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 55). Entre os cortes possíveis Deleuze e Guattari (2011, p. 60) comentam o corte que produz sujeito e resíduo: “o sujeito consome os estados pelos quais passa, e nasce destes estados, sempre concluído destes estados como uma parte feita de partes, cada uma das quais ocupa, por um momento, o corpo sem órgãos”.

Observo nessa teoria filosófica um diálogo estabelecido com a explicação que Jacques Lacan (1998) oferece para a operação de separação do sujeito de seu Outro. Lacan recorre a sua inventividade etimológica fazendo deslizar o sentido do verbo “separar” à origem latina do verbo “parir”. Aproxima, pois, *separare* de *se parere* para dizer que separar é parir-se a si mesmo. É o que entendo com afirmar que o sujeito procede a sua parturição por sua partição.

No caso de Alejandra Pizarnik, parece que a recusa do nome próprio que lhe fora dado pelo outro (Flora) é também a recusa ao assujeitamento às leis da linguagem. Dessa recusa de que advém o sujeito, instala-se um conflito ético: como encontrar lugar no mundo em que não se fixa um sentido? Fixar-se seria também transigir com a ordem (im)posta pela lei do nome. A errância na/com a língua é uma forma de resistir a essa planificação e resistir é não cessar de nascer, é viver em uma constante parturição, isto é, um engendramento infinito de si. É o que, espero, tenha ficado demonstrado com a análise do poema de “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” do livro *Extracción de la piedra de locura* (1968) de Pizarnik.

Na leitura das últimas obras de Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *La condesa sangrenta* (1971), fica evidente que o grito, como forma de sua escrita, tendia para o devir da animalidade. O devir animal que ainda preserva os resquícios da língua faz o

poema gritar nas entrelinhas da polissemia e tem esse efeito de reavivar o significante no movimento de seu envio. No entanto, insisto que na escrita de Alejandra Pizarnik haja ainda outro devir que venho antecipando com a metáfora da mulher-árvore, mas que agora agrega também um viés metonímico. Trata-se do devir-planta sugerido, uma vez mais, pelo pensamento de Emanuele Coccia (2018) e pelo conto da escritora argentina, Silvina Ocampo, com quem Pizarnik manteve uma estreita relação de amor e amizade inferida pelas cartas trocadas entre ambas durante a estada da poeta em Paris. Passo, pois, a uma síntese do conto de Ocampo para explicar como esse texto literário ajuda a conceber o devir planta que reconheço na literatura de Pizarnik.

“Hombres, animales enredaderas”⁴³ narra, na primeira pessoa do singular, a experiência de um homem que sobrevive a um acidente aéreo e encontra-se perdido espacial e temporalmente em uma floresta, onde só conta com as poucas provisões para vinte dias que restaram da aeronave. A princípio, há uma espécie de idealização com a situação: teme a perda de sua sanidade, mas a ideia de comunhão com a natureza parece seduzi-lo:

Oigo a veces crujir las ramas y me parece que hay olor a fiera, pero entiendo que si doy curso a mis cavilaciones me volveré loco, y entonces me echo de bruces en la tierra, la beso y trato de imaginar un mundo de corderos, como en las estampas de primera comunión, y de mariposas, como en los libros de lectura infantil. Mi cama es tan cómoda que después de haber dormido ocho horas, me despierto plácidamente creyendo que estoy en casa.

Identifica um odor que o embriaga desde os primeiros momentos:

Un perfume suave y penetrante me seduce, ¿de dónde proviene? Aún no lo sé. Creo que me hace bien. Se desprende de obres o de árboles o de hierbas o de raíces o de todo a la vez (¿no será de un fantasma?); es un perfume que no aspiré en ninguna otra parte del mundo, un perfume embriagador y a la vez sedante. Husmeando como un perro ¿me volveré perro?, estrujo las hojas, las hierbas, las flores silvestres que encuentro. Estudio las hojas para averiguar si ese perfume emana de ellas. Arranco y pruebo la corteza de los árboles. Finalmente he descubierto lo que perfuma el aire con tanta vehemencia: es una enredadera, tal vez de flores insignificantes. Nada en su aspecto la distingue de las otras, salvo su impetuoso follaje. Mientras la miro me parece que crece.

Arrancado subitamente da civilização a que estava habituado, o narrador sobrevivente encontra-se nesse impasse de buscar socorro e perder-se na selva, ou ficar e aguardar racionando o pouco que lhe resta para sobreviver por mais alguns dias. Optando por ficar

⁴³ A leitura desse conto foi uma sugestão feita na banca de qualificação pelo professor Gabriel Giorgi, a quem agradeço imensamente não apenas por haver comparecido, mas sobretudo pela leitura sensível e generosa que me trouxe contribuições como essa, que considero extremamente oportuna e enriquecedora para a esta tese. Disponível em: <http://dicelcuento.blogspot.com/2015/06/hombres-animales-enredaderas.html>. Acesso em: 29 abr. 2020.

perto das comidas e se valer de uma guarida precária que arranhou perto de uma trepadeira, começa a elocubrar sobre suas perdas, as relações que estabelecia com seus objetos e a admitir que emergem as memórias mais longínquas. Durante todo o tempo, lembra-se de uns olhos que encontrou no avião e pergunta-se por onde andam. A cada parágrafo, os pensamentos tornam-se mais confusos, as ramas e flores da trepadeira crescem de forma rápida e as memórias se misturam às reflexões sobre a nova condição em que se encontra. Tempo e espaço perdem completamente as referências, não sabe por quanto tempo permanece acordado, não diferencia o sonho das memórias e a linguagem também começa a se equivocar um pouco (lembra-se de um episódio de um diálogo com a mãe em que fez chiste trocando a palavra *tipas* por *chicas*). Passa a ter pesadelos e neles a planta o confunde com uma árvore e se enrosca em seu corpo.

[...] la enredadera aprovecha mi descuido para treparse por mi pierna izquierda, teje una red minuciosa en cada dedo de mi pie. El dedo más chiquito me hace reír. Con qué artimaña lo envuelve. No hablemos del dedo gordo que parece un hisopo. La enredadera avanza rápidamente en su trabajo con distintos métodos: para los dedos chicos de mi pie utiliza simplemente un punto que se parece mucho a los barrotes de las sillas de mimbre modernas, para superficies grandes utiliza una amalgama extraña de arabescos que imitan los asientos plásticos de los automóviles. Arranco de mi pie la trenza con cierta dificultad.

A partir desse ponto, passa a se esquivar de uma trepadeira que cresce e de fato se enrosca por seu corpo (sobre isso, poderia até dizer, com Freud, que o desejo realizado pelo sonho ganha uma materialidade mais concreta). Ele tenta mudar de lugar, mas não consegue. Cede, volta para onde a trepadeira cresce e as provisões ficam a salvo. A confusão mental toma conta, o processo de absorção pelo corpo da planta é acelerado. Ainda há iniciativas de tentar concatenar os pensamentos insistindo na linearidade lógica da língua, mas está cada vez mais entregue aos equívocos. Faz aproximações de ordem semântica e fonética com as palavras *selva* e *cela*, depois com *sociedad* e *soledad*. Outra mudança que se processa é do gênero do narrador, que passa a referir a si mesmo no feminino. A cada vez que dorme e acorda a planta está mais enredada em seu corpo; quando abre a boca, ela invade, enrosca-se em sua língua. Já não há resistência de sua parte, entrega-se, sem gritaria, à metamorfose que a contingência lhe impõe:

Últimamente trato de tejer trenzas como la enredadera alrededor de las ramas: es un experimento bastante interesante, pero difícil. ¿Quién puede competir con una enredadera? Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban; con mayor razón me olvido hasta de beber y de comer. ¡Variable género humano! Envolví la lapicera en mis tallos verdes, como las lapiceras tejidas con seda y lana por los presos.

Do início para o fim desse parágrafo uma transformação acontece. Ainda na primeira linha há uma distância entre o eu que narra e a planta. A narradora agora gasta seu tempo como a trepadeira fazendo trançados ao redor dos ramos com a sua lapiseira. O devir planta traz uma escrita. Já não há mais a premência de se lembrar dos olhos que a olharam no avião, tornaram-se uma lembrança longínqua. Quase não se lembra de comer e beber. A transformação final, antes de o conto terminar, é o emprego do pronome possessivo de primeira pessoa para se referir aos *seus* talos verdes. O metamorfismo se completa com a/na linguagem e ele é tão sutil quanto a expansão da trepadeira que, sem estardalhaço, se esparrama pelo corpo animal da narradora e com ele respira.

O narrador (que depois passa a narradora) do conto era, desde o início da narrativa, um corpo morto, deslocado do seu *habitat* (i)natural e condenado a morrer na selva/cela sem alimento. Logo, não há falar-se de uma aniquilação do corpo humano por parte da planta. Afinal, é ela, a narradora transformada pela planta, quem continua descrevendo todo o processo de transformação por que passou. Aliás, trata-se do testemunho de uma experiência com o corpo sobre a qual ninguém mais poderia relatar. Poder-se-ia dizer que há uma semelhança com o relato de G.H., mas acontece que a narradora de Lispector passa pela experiência de integrar-se à “coisa” e volta à sua forma humana para testemunhar. Já a narradora de Ocampo testemunha do próprio lugar onde aconteceu, isto é, como mulher-árvore, corpo simbiótico e simultâneo de planta e de mulher. Esse lugar da enunciação da narradora de Ocampo está, a meu ver, mais alinhado com o lugar de onde enuncia Pizarnik. Em ambas a “montagem humana” não é reavida, como no relato de G.H. em que a narradora de Clarice Lispector, a despeito da incomensurável dificuldade, se esforça para trazer uma experiência com o real para uma narrativa que lhe devolva a forma humana, que afaste da experiência. Por outro lado, os textos de Ocampo e Pizarnik assumem uma característica mais difusa, enlouquecida até. Neles, as regras da língua se embaralham, associam-se de maneiras inesperadas, ao modo um inconsciente destampado.

A narradora de Ocampo está viva e estabelecendo uma relação de “troca topológica” em que o meio se faz sujeito e o sujeito se faz meio. O conto de Ocampo, ao trazer esse devir trepadeira, apresenta outra maneira, de se relacionar com o outro que é completamente distinta da violência colonizadora a exemplo das que nações europeias impuseram aos povos originários de continentes como África e América Latina. No conto, a planta se alastra e avança sobre o corpo do narrador, mas não o subjuga nem aniquila, ao contrário, proporciona a ele um outro modo de estar vivo, possibilitando que se mantenha nesse meio onde foi parar

por uma contingência e que se apresentou hostil para sua forma humana. A troca é recíproca entre as espécies que inventam o mundo que habitam de uma forma mais gentil e perfumada, menos sangrenta e, parece-me, bem menos traumática de existir.

Creio ser esse o tipo de reflexão que Coccia nos leva a fazer com sua obra *A vida das plantas* (2018) em que propõe “uma metafísica da mistura”. Segundo o filósofo, as plantas aderem ao mundo e desenvolvem um corpo que privilegia a superfície ao volume. Nesse sentido, esses seres não se separam do mundo que os acolhe, a exemplo desse último parágrafo do conto de Ocampo, em que o corpo da narradora vai se fundindo ao corpo da trepadeira e, à medida que isso ocorre, desaparecem as fronteiras entre uma e outra: pessoa e planta, sujeito e objeto. Coccia entende que as plantas são a “cosmogonia em ato”, isto é, elas fazem mundo ao transformar a energia solar em corpo vivo, ao depositar no mundo o oxigênio que possibilita aos demais seres respirar. O sopro é “o primeiro nome do estar-no-mundo” (COCCIA, 2018, p. 57), é tanto a atividade do vivente quanto a consistência do mundo. A essa faculdade de se misturar sem se fundir o filósofo denomina de partilha do sopro. Produzindo oxigênio a planta é o elemento que mistura sujeitos e meio, proporcionando aos seres a imersão no mundo. O filósofo denomina as plantas de “titãs domésticos” pelo fato de que fundam o mundo sem violência. A relação que as plantas estabelecem com os outros seres, argumenta Coccia, é uma relação de reciprocidade:

Se a vida está indissolúvelmente ligada aos meios fluidos é porque a relação entre vivente e mundo nunca pode ser reduzida nem à oposição (ou subjetivação) nem à incorporação (que experimentamos na alimentação). A relação mais originária entre vivente e mundo é a da projeção recíproca: um movimento graças ao qual o vivente delega ao mundo o que ele deveria realizar com seu próprio corpo e, ao contrário, em que o mundo confia ao vivente a realização de um movimento que deveria ser exterior a ele. [...] Todo lar é fruto desse movimento (COCCIA, 2018, p.38)

Com isso, Coccia (2018, p. 38) afirma que a relação com o lar é precisamente essa relação de imersão, uma relação em que sentimos a “extensão material e mundana do nosso corpo”. O filósofo afirma ainda que o que faz a unidade de um corpo vivo não é a contiguidade dos órgãos, mas o fato de partilharem o mesmo *sopro*. Com isso, creio que vou me aproximando desse esboço do que suponho ser um devir mulher-árvore proposto como noção extraída da obra de Alejandra Pizarnik. Assim, se no conto de Ocampo houve uma trajetória do narrador para chegar à relação de reciprocidade com a trepadeira que o acolheu em seu exílio, vejo, na poética de Pizarnik, um eu que também se entrega à errância na língua e passa pelo devir da animalidade, pelo uivo feroz e selvagem da mulher-lobo, vislumbra no horizonte a relação de reciprocidade e imersão no mundo que é o próprio devir mulher-árvore.

A coexistência desses devires, animal e planta, me remete ao que dizem Deleuze e Guattari (2011) sobre a “síntese disjuntiva” que configura a estrutura de um esquizo. Trata-se de uma estrutura “ou...ou” ao invés de “ou então”, o que quer dizer que essa síntese não estaria no registro edipiano das neuroses definidas pela psicanálise (fobia, obsessão, histeria) que impõe um uso exclusivo, limitativo e negativo dessa síntese. A síntese disjuntiva, por outro lado, seria um uso afirmativo, ilimitativo e inclusivo dos termos disjuntivos. Assim,

[...] o esquizofrênico não é homem e mulher. Ele é homem ou mulher, mas está, precisamente, dos dois lados, [...]. O esquizofrênico está morto *ou* vivo, não ao mesmo tempo, mas cada um dos dois ao termo de uma distância que ele sobrevoa deslizando. Ele é filho ou pai, não um e outro, mas um na extremidade do outro como as duas extremidades de um bastão num espaço indecomponível (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 106).

É nessa medida que afirmo a impossível filiação de Pizarnik: na medida de seu inconsciente órfão, que não se submete à lei do Édipo porque extraedipiano, e no lugar de se fechar sobre os contraditórios, abre-se, “solta-os como a outras tantas singularidades que ele mantinha indevidamente encarceradas e, dentre as quais, ele pretendia excluir umas, reter outras, mas que agora devêm pontos-signos, todos afirmados na sua nova distância” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 107). Pizarnik procura e, em certa medida, encontra uma saída para o que, a rigor, não existe saída. Diante do real de sua impossibilidade de filiação, ela adota a língua, inventa no simbólico da escrita um lastro provisório que a possibilita existir sustentando sua recusa.

Coccia (2018, p. 60) explica que a existência do mundo não é uma questão de ordem lógica, mas pneumatológica: “Só o sopro pode tocar e experimentar o mundo, dar existência a ele. O mundo só pode ser respirado”. Isso que chamo de devir planta faz o resgate dessa relação de reciprocidade dada pela respiração. Um modo de se relacionar com o mundo que não é o pré-edípico, não é o modo do puro instinto, nem o das máscaras inventadas pelo Homem-árvore para sobrepujar as sombras e assombrar os pares. A mulher-árvore é esse devir de trepadeira que se enrosca ao outro sem matar e permitindo que respire. Está sugerida na zona de vizinhança dessa literatura que nos deixa inferi-la, mas não resolve a enfermidade da autora. Asmática que era Alejandra Pizarnik, não foi sem resistência que encarou seu devir planta em um mundo regido pelas leis edípicas. A escrita era o sopro que a mantinha viva e, de algum modo, imersa no mundo. Porém, o mais provável é que a contingência traumática da perda do pai, experimentada por ela como uma perda de si mesma, tenha minado essa conexão com a vida, dificultando, apesar de sua insistência, essa respiração por tubos, esse grampo provisório que era a sua escrita.

A alternativa que Pizarnik encontrou foi a passagem ao ato, aquilo que presumiu ser o último e único gesto possível com o corpo ainda vivo, o suicídio. Depois dos últimos anos às voltas com a escrita que vai pouco a pouco passando por um processo de evanescimento, no ano de 1971, seu diário apresenta poucas e breves entradas. No dia 13 de fevereiro Pizarnik declara: “Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra.” (PIZARNIK, 2012, p. 502). Na entrada seguinte, do dia 9 de outubro escreve:

Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano.
Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas.
Hace un mes, quise envenenarme con gas. (PIZARNIK, 2012, p. 502)

Em 21 de novembro, registra: “El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua” (PIZARNIK, 2012, p. 503). Nenhuma dessas descrições de suas mortes corresponde às metáforas das mortes literárias. Agora, a cada tentativa se aproxima da morte real do corpo, do real da morte em sua literalidade, cada vez menos literária, mas insistindo em sobrepujar a fronteira entre o corpo e a língua.

4.3.4 A MULHER-ÁRVORE DIZ A-DEUS

No quarto de Pizarnik havia uma lousa que a poeta utilizava para reelaborar os poemas que escrevia, chamava isso de “corregir poemas”. Para pensar o escrito na lousa do quarto de Alejandra Pizarnik, onde foi encontrada sem vida no dia 25 de setembro de 1972, alinho a noção de uma subjetividade desterritorializada àquela última acepção do exílio como morte, identificada por Negroni (2011):

	criatura em plegaria	
	rabia contra la niebla	
escrito		contra
en		la
el		opacidad
crepúsculo		
	no quiero ir	
	nada más	
	que hasta el fondo	
oh vida		
oh lenguaje		
oh Isidoro		

(PIZARNIK, 2012a, p. 453)

É desse fim tomado como origem de onde parto para pensar os últimos escritos de Alejandra Pizarnik. Não se trata, com isso, de oferecer uma interpretação da cena em que seu

corpo morto foi encontrado, mas da morte como acontecimento por excelência, como gesto não reiterável da escrita de corpo inteiro e sem língua. Devo pontuar que não se trata de afirmar que a escrita pizarnikiana seria uma escrita para a morte. Ela é antes uma escrita do movimento incessante entre as bordas que, aliás, as coloca em questão: o que é a morte?, o que é a vida? Longe de pretender justificar a passagem ao ato de Pizarnik, trata-se, isso sim, de tomar o suicídio como um ato responsável e responsivo como o último (quicá o único com o grau de pureza pretendido pela poeta) poema de uma escrita corporal, que fez da linguagem o seu “tema fundamental” (PIZARNIK, 2012, p. 503) alinhavando os limites da literatura aos da sua demora.

Se procurei até aqui a perspectiva filosófica em que a poeta se fiou para construir a assinatura de sua obra artística e ela, como apresentei, não separa em extremos a continuidade do movimento, não é possível me furtar de ler o suicídio da autora como um desfecho que também faz parte da assinatura de sua obra, mas tomando o cuidado de não reiterar o mito da poeta maldita. É fato que sua morte se inscreve no contexto impalpável de sua história subjetiva. Contudo, trata-se aqui de ler o traço sulcado por esse corpo que afirmou, com todas as letras quantas lhe foram possíveis, que a grande questão de sua escrita era fazer com que corpo e nomes coincidissem, distendendo a barreira que os afastava. A esse respeito, cito parte da entrada de 16 de maio de 1969: “[...] Nada me atrae más que la cama, que anegarme en un lugar sin nombres y sin separaciones. Este lugar es, precisamente, contrario al lenguaje.” (PIZARNIK, 2012, p. 470).

Penso essa literatura como uma escrita performativa, em que o ato do suicídio é uma escrita do corpo que coincide com a vida pela via da ab-extensão desse corpo (PIZARNIK, 2012, p. 502). Nesse sentido, é pertinente lembrar que o testemunho, para Derrida (2005) embute o compromisso com a verdade e lembra que a promessa, ato performativo por excelência, também arrasta consigo a possibilidade do perjúrio. Ao enunciar uma promessa, performa-se porque se promete, isto é, faz-se o que se está a dizer. No relato do testemunho, a enunciação de uma promessa está pressuposta, segundo Derrida: a promessa de dizer a verdade. Assim, testemunhar é um engajamento com a verdade, com o seu pronunciamento. A questão que o filósofo acrescenta e que complica essa estrutura é o fato de que toda promessa é também assombrada pela possibilidade do perjúrio, já que não pode ser posta à prova (ninguém testemunha pela testemunha) e que é enunciada em uma língua: do outro, não exclusiva, compartilhada e, logo, imprecisa.

Isso importa para esta abordagem da escritura de Pizarnik enquanto me proponho a ler o gesto de suicídio da poeta como essa escrita do impossível, de uma singularidade que não se pode escrever com uma língua. Seu gesto, como um suplemento de origem, teria a intenção de borrar as fronteiras entre ficção e vida, e constituído, dentro da acepção de um projeto literário, a perspectiva pela qual se tornou possível ler não só o suicídio, mas toda a escrita de Alejandra como performativa, isto é como testemunho de um impossível que não pode ser dito e entretanto o é, graças a essa língua literária que a autora inventa.

Fernanda Bernardo (2016) destaca que há, para Derrida, um registo hiperético próprio da comunicação que é também a sua condição de possibilidade. Endereçarmo-nos ao outro, seja ele o outro em si, ou o outro no eu, e lidamos com o inacessível. Diante do que não se pode acessar, é forçoso admitir que uma “tal fé” embala a performatividade e desenha “a aliança dual como condição originária ou arqui-originária – de possibilidade e de impossibilidade – do instituído” (BERNARDO, 2016, p. 65). A fé incide para afirmar a não coincidência entre eu e outro, a cisão da própria subjetividade, e para dizer que é preciso partir dessa disjunção nada consoladora aceitando que, por muito que se faça para atingir uma coincidência com/na linguagem, o êxito parcial obtido com tal ímpeto é o máximo almejável.

Estão esparsas nos cadernos de Pizarnik as referências sobre a intenção de matar-se. Já na segunda entrada de 1954, que data de 26 de setembro, encontramos Pizarnik diante do dilema que opõe morte e escrita e que irá se constituir na “questão fundamental” de sua obra, a escrita que a afasta da morte que se impõe desde muito cedo: “he de escriber o morir. He de llenar cuadernillos o morir” (PIZARNIK, 2012, p. 17). Ao longo dos anos de escrita desses cadernos, a autora acolhe e rechaça a possibilidade da morte, sempre refletindo sobre como isso a impacta: “[...] no creo aún en la muerte como algo que me pueda suceder” (PIZARNIK, 2012, p. 121), escreve Pizarnik em 26 de abril de 1958 na entrada em que termina com um parágrafo completo constatando com a mais absoluta lucidez a instalação da loucura:

Llegó la angustia. No se pode hacer nada sino dejar que el cuchillo se hunda cada vez más, cada vez más, y que una mano invisible me impida respirar. No hay defensa posible. Todo pierde su nombre, todo se viste de miedo. Aun el pensar en la poesía como posible salvadora me parece falso, neurótico. (PIZARNIK, 2012, p. 121)

Em sequência, no dia 28 de abril, aparece outro registro acerca do impulso de morte: “Pierdo los días, la vida, el sueño. Pero yo no tengo la culpa si deseo, a la vez, la muerte y la vida, al mismo tiempo, a la misma hora” (PIZARNIK, 2012, p. 121). Segue apontando nos

diários até que esse pensamento começa a se converter em um propósito: “[...] cinco o diez años en una tarea y después suicidarme no es un futuro desdeñable” (PIZARNIK, 2012, p. 153), e o plano do suicídio: “Ayer, antes de morir hice este plan: vivir hasta los treinta años. En estos seis años y médio hacer una novela.” (PIZARNIK, 2012, p. 155), mantido oito anos depois desse enunciado, na entrada de 24 de janeiro de 1963: “De todos modos el horizonte es siempre mi suicidio. Cada año prolongo la fecha. Hoy la prolongué muchísimo: me mataré cuando tenga treinta años.” (PIZARNIK, 2012a, p. 315). Em 24 de janeiro, a autora relê o que havia escrito em anos anteriores e dirige-se a si mesma, questionando-se sobre a morte: “Te dices *estoy muerta*; pero no es cierto. Es más: tus juegos constantes com el suicidio no implican más que una muy alta vocación sexual. Es verdad, la muerte me da en pleno sexo.” (PIZARNIK, 2012a, p. 315). Depois, em 25 de janeiro daquele mesmo ano, sintetiza algo mais aproximado do que estou lendo nesse seu “projeto”:

[...] el núcleo de mi proyecto, es así: esperar con esperanza algunos años en los que nada importará salvo ese encuentro desde ya declarado imposible. Luego, a los treinta, me suicido. Ni siquiera pensaré en la poesía. Es decir, ese encuentro es El Poema tal como lo sueño y tal como jamás lo escribiré y tal como nadie lo escribió nunca. (PIZARNIK, 2012, p. 317)

A passagem ao ato que de fato se concretiza em 1972 é, a meu ver, o que endossa na escrita pizarnikiana o caráter performativo desde o fim até o início, e do início ao fim. Fica explícito, com esse último excerto, que o “projeto” do suicídio integra o programa literário da poeta e é ela quem o enuncia. O encontro que ela chama de “El Poema” é a co-incidência, por meio da morte, do seu nome próprio (sua obra literária) com seu corpo de carne e osso. Se viver só foi possível porque houve a escrita, a escrita se fez no compromisso com o pronunciamento da verdade e não há verdade que se possa dizer com língua. Seguindo, portanto, essa lógica somente a morte poderia promover uma escrita inequívoca, uma escrita em que o perjúrio não assombra a promessa e o gesto diz a verdade mais pura, isso seria para Pizarnik, “El Poema”.

Enunciados assombrados o tempo todo pela possibilidade de perjúrio, de não cumprimento dessa promessa, mas que, com a sua morte, passam a ter um efeito retroativo, assim como todos os seus escritos. A intenção de desaparecer completamente tem uma dimensão extremamente sintomática no quadro de sua melancolia, nada apaga o seu sintoma. No entanto, a autora se apropria dele e escreve essa morte de forma reiterada, espaçando-se dela, fazendo dela um horizonte mais distante que, de alguma forma, a mantém viva. Pode parecer contraditório, mas é assim que leio a escrita de Pizarnik – uma escrita que, a despeito

de anunciar a morte, tem a potência de ativar e manter o movimento de fazer furo no contínuo, resistindo com a vida, que é, para ela, a escrita.

A escrita de Pizarnik é tão contundente em termos de inventividade lógica que, mesmo sendo capaz de cometer poemas pungentes a ponto de parecerem saídos de uma língua só sua, versa sobre o seu descontentamento com o fato de que eles jamais traduzam efetivamente o seu desejo de se traduzir, de coincidir consigo mesma. Após comentar sobre instantes de fantasia com a imortalidade e concluir que só a morte oferece sentido à vida e que essa verdade haveria se encarnado em si, Pizarnik afirma: “Sí. He confundido literatura y vida” (PIZARNIK, 2012, p. 107).

Não conformada, porém, que seu corpo não fosse literalmente o corpo de um poema, ou que o poema não fosse seu próprio corpo, assume a responsabilidade de enunciar essa verdade. Nesse sentido, leio o seu suicídio como a última tentativa de fazer co-incidir corpo e poema fora da clausura da metafísica da presença⁴⁴: “[...] parto de la inmanencia, después de la cual sólo hay locura y muerte” (PIZARNIK, 2012, p. 108). Em outros termos, a poeta estaria burlando a opacidade do nome, isto é, a não coincidência entre referente e referência que fizesse do dizer exclusivamente verdade. Isso apenas se daria através de uma (não) resposta ao que seria, segundo Derrida, o segredo *em* literatura e *da* literatura.

No texto “La literatura segredada”, Derrida (2000) propõe fazer da cena do chamado de Abraão e de sua aliança eletiva com Deus uma origem para a literatura. A resposta de Abraão a Deus (“eis-me-aqui”) que responde com sua presença ao chamado divino e o dever de sustentar o silêncio diante do filho que ele quase assassina a pedido de Deus consistiria no segredo que, de forma análoga, toda literatura carrega. Segundo o filósofo, Abraão portou para sempre essa traição imperdoável em relação ao seu filho cometida pela fidelidade inarredável a Deus, a quem Abraão não tinha a escolha de deixar de responder. Toda literatura teria, pois, essa natureza aporética de um pedido de perdão por um pecado que não pode ser perdoado, nem se poderia ter deixado de cometer.

Nos diários de Pizarnik, a crença em Deus é algo que se desloca. A figura do Deus onipotente apresentado na infância parece sofrer uma deflação de seu *status*, conforme os

⁴⁴ De maneira pulverizada em seus textos, Jacques Derrida sustenta a crítica ao programa filosófico histórico-metafísico tradicional que se orienta sobre a primazia da presença do sentido. São caras a esse pensamento tradicional noções como as de origem, essência, unidade e totalidade, que remetem a binarismos que o filósofo se propõe a pensar de maneira desconstrutivista, tendo sempre em conta que a própria sintaxe linguística de que dispomos para pensá-las não nos permite prescindir-las.

anos passam. Nesta entrada de 31 de janeiro de 1958 a figura de Deus parece bastante consistente para a autora:

¿Es posible que Dios continúe siendo el «buen señor» de la infancia, ese que ve en todas partes, para quien no existen puertas ni silencios? Así es, pero es increíble. Y no lo lamento por vergüenza sino con el dolor de alguien que se veda una gran parte de la realidad que le sería plenamente accesible a no ser por ese infame anhelo de persistir en una niñez que ya no tiene razón de ser aunque sí estupidez y anacronismo. (PIZARNIK, 2012, p. 100)

A palavra Deus é mencionada diversas vezes em seus cadernos, na maior parte das vezes de forma interjetiva, fática, sem nenhum propósito de discutir sua crença ou perscrutar a existência desse Ser que, como vimos, estivera presente em sua formação. A figura de Deus aparece posta em questão nessa entrada 31 de agosto de 1964:

Talmud. ¿Qué Dios es este que destruye su propia casa y expulsa a sus propios hijos? Todos sufren. Dios y su pueblo mientras los otros pueblos gozan y celebran fiestas, lo cual, desde el ángulo de los puros, es una maldición pues si Dios a sus enemigos les da todo eso, ¿qué no dará a sus hijos? (PIZARNIK, 2012, p. 379)

Em sequência, na entrada de 29 de setembro de 1964, uma reflexão acerca do eu, da ideia de pertencimento e de separação se encerra com uma questão sobre de Deus, sobre a existência de Deus para si. Desde esse questionamento e do que ele suscita de dúvida para ela, não me parece que estivesse disposta a ratificar a aliança e seguir portando o segredo na literatura:

¿De dónde viene la noción de que le moi est haísable? Todos los sabios coinciden en reiterarlo. Es la afirmación de que la vida es invisible. Si hemos nacido con el yo, ¿por qué renunciar a él? Para no sufrir. No entiendo nada sino esto: la pérdida de la noción del yo implica felicidad. Para ser feliz hay que morir. No entiendo. A la vez, es indudable que es preciso el sufrimiento para conocer y saber. También en esto coinciden los más sabios. Entonces, sería un apurar el sufrimiento y luego, un minuto antes de reventar, renunciar al yo, es decir, al sufrimiento. No entiendo. Pero sí. Esto se relaciona con la separación. El yo es sufrimiento porque es conciencia de que somos (estamos) separados. Renunciar al yo es unirse. ¿Unirse a qué? A Dios. ¿Y si Dios no existe para mí? (PIZARNIK, 2012, p. 381)

Com corpo que é não-todo-morto-ainda, isto é, com o corpo de sua ausência, esse sujeito evita o abraamico “eis-me-aqui”. Para que funcione a perspectiva do suicídio como ludíbrio de uma escolha forçada do nascimento como um desígnio da vontade de Deus, penso no corpo quase-morto que se consome enquanto inflige a si o próprio fim. O lapso, o enquanto se morre até que finda é a borda com que Pizarnik responderia sem palavras à linguagem, ao chamado de Deus com um: “não-me-eis-aqui”. No torvelinho desse lapso que é o morrer-se, quero dizer, no irrepetível do acontecimento da morte que ela escolhe dar ao

corpo físico, Pizarnik estaria escapando à aporia da escolha forçada de responder com a presença.

Com referência a esse Deus ao qual Pizarnik responde, destaco a observação do psicanalista Jacques Alan Miller (1997) ao explicar o fracasso da operação que promoveria de forma satisfatória a separação do sujeito de seu Outro (materno) na estrutura psicótica. Nesse caso, o significante não apazigua os movimentos do gozo que o sujeito experimenta um gozo sem lei. Miller estabelece uma distinção entre o deus dos filósofos e o deus de Abraão, Isaac e Jacó:

O [deus] dos filósofos é o de Descartes ou o de Spinoza. Um deus racional, que funda o cálculo metódico, que criou o mundo, mas não é o deus dos milagres. O deus dos filósofos sustenta e permite que a lei do mundo funcione, é como A, puro significante. O deus de Abraão, Isaac e Jacó é um deus que exige o desaparecimento do gozo e que toca o sujeito no seu mais íntimo, pedindo por vezes algo incompreensível como o sacrifício de um filho. Há uma diferença entre o deus de Descartes e o deus que exige o sacrifício. É bem verdade que, por fim, um animal é sacrificado no lugar do filho, mas às vezes, como no caso de Schreber, deus não se contenta com um animal em seu lugar (MILLER, 1997, p. 320).

Da noção de corpo “não-todo-morto-ainda” que se escreve emerge a questão da “auto-bio-thanato-hetero-gráfica” (BERNARDO, 2016, p. 29), essa escrita em primeira pessoa que não decide entre a instância biográfica e a ficcional, e que por veicular a expressão de um eu transformado em objeto teria como tropo que a informa, segundo Paul De Man (2012), a prosopopéia. Pizarnik declara que dizer eu é transformar-se em um pronome fora de si, e sobre isso, Núria Calafell Sala (2007, p. 23) comenta: “[...] decir yo es exclamar la muerte en la escritura y, paradójicamente, dar entrada a la vida en el lenguaje – y, en mayor medida, en la literatura”. É esse o movimento a que me refiro quando penso em sua escrita à luz do suicídio, pois me parece que estava muito evidente para Pizarnik a disseminação de si mesma que promovia quando se arremessava como eu de sua literatura, como pronome. Além de não coincidir consigo, passava a ser qualquer outro:

O interesse da autobiografia [...] não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas (DE MAN, 2012, p. 7).

Não é raro que nos diários compareçam as queixas de frustração e impotência de Pizarnik com relação aos seus “tanteos” (PIZARNIK, 2012, p. 279): “Nadie escribe tanto como yo y no obstante balbuceo penosamente. Es un hecho mental. No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti.” (PIZARNIK, 2012, p. 325). A autora não se resigna com a não coincidência entre o que diz (ou quer dizer) e o que é posto em linguagem: “Una

poesía que diga lo indecible. Un silencio. Una página en blanco” (PIZARNIK, 2012, p. 140). O indizível que se alinha com o silêncio de uma página em branco demonstra a ciência dessa autoria que só encontra a expressão na aporia, no inconciliável. Uma página em branco por si mesma pode não ser nada, mas uma página que é escrita “branca” e “silenciosa” para exprimir o desejo de dizer o que não encontra palavras é, sim, uma maneira de dizê-lo.

É assim que Pizarnik empenha a vida escrevendo o impossível, algo a que falta a forma e é preciso contorcer a linguagem, fazê-la sua, para tentar dizer: “[...] sólo puedes escribir sobre lo que no tienes, y ello jamás se presenta de una manera neta y precisa. Una ausencia no es un piano.” (PIZARNIK, 2012, p. 274). Tal impossibilidade se impõe, a um só tempo, como tormenta e combustível para a escrita e para a vida, para escrever a vida e tecer seu corpo de linguagem: “Escribir todo el día. Todo el día buscar los nombres. Construir mi figura” (PIZARNIK, 2012, p. 396).

Viver, para essa autora, limita-se com escrever, com seguir tentando e sabendo que não conseguirá, com essa escrita que se quer performativa, com dirimir a opacidade. Trata-se, no entanto, de uma vida que se mantém respondendo e desafiando a isso. Daí esse dilema, essa importância dada às bordas entre o eu e o outro nela mesma; entre corpo, tempo, espaço e literatura. Ou, como neste outro poema que vem a ser o dizer da ausência, o informar a iminência da ausência do corpo:

La noche y yo hemos perdido.
Así hablo yo, cobardes.
La noche ha caído y ya se há pensado en todo (PIZARNIK, 2012a, p. 448)

Perguntas como “por que escreve” e “a quem escreve” também estão disseminadas no diário de Pizarnik, que afirma escrever para se conjurar (PIZARNIK, 2012, p. 188). Escreve para não morrer. Escreve porque morre. Escreve para afastar a loucura (PIZARNIK, 2012, p. 110) e também porque enlouquece. Aliás, é muito consciente em Pizarnik esse saber sobre a loucura que se vai instalando aos poucos. Escreve para se questionar sobre a escrita: “¿Que quiero contar? No tengo nada que denunciar, mejor dicho, denuncio todo y a todos” (PIZARNIK, 2012, p. 333). Essa generalização tem a mesma natureza da ofensa contida no poema transcrito acima (*cobardes*) e ambas parecem denunciar a comunidade humana que constitui e compactua com a ordem falo-euro-cêntrica do mundo: calcada na lei e na presença soberania do Pai que exige a primazia e, com isso, expolia o arbítrio para (re)afirmar o poder.

No subcapítulo anterior, apresentei como Pizarnik teria reagido à morte de seu pai. Ela escreve, dias depois de anunciar a morte dele no início do ano de 1966, que o falecimento do genitor teria feito mal à sua (própria) morte: sente terror de andar, de se mover, de respirar.

Suponho que, com essa morte, Pizarnik experimentou uma perda de si mesma; seus sintomas, descritos nos cadernos, tornaram-se agudos e entre eles destaco a aproximação às origens judaicas de sua família. O ódio pela Argentina é parte dessa identificação, algo que tem lugar em seu discurso depois dessa perda.

Na entrada de 23 de julho de 1966, Pizarnik escreve: “Estoy como el hombrecillo del subsuelo, de Dostoievski. Sé perfectamente que no soportaré mucho más, sobre todo viniendo de este país que tanto odio.” (PIZARNIK, 2012, p. 420). As primeiras entradas de 1967 descrevem questões com o psicanalista, o impasse com as sessões que argumenta não estarem lhe fazendo bem e uma espécie de prescrição para manter-se afastada da escrita. Em seguida, aparecem entradas reforçando a identificação à origem judaica e o rechaço à Argentina: “[...] Me siento judía, me siento judía desde que regresé a este país que execro.” (PIZARNIK, 2012, p. 430). Adiante, enlaça essa questão judaica com a figura paterna: “[...] No quiero morir en este país. Padre, padre querido, no quiero morir en este país que – ahora lo sé – odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjeridad que te producía, solamente yo puedo dar testimonio.” (PIZARNIK, 2012, p. 431). Como se pode ler nessas palavras, há uma possessão daquilo que era da ordem da singularidade do outro, o pai, ao ponto de julgar-se apta – a única, aliás – a testemunhar o medo e o horror em seu lugar. Pizarnik busca estabelecer uma proximidade com judeus desconhecidos porque sente na presença dessas pessoas uma certa familiaridade:

Volví a acercarme a judíos desconocidos. Con ellos me siento en mi casa. La increíble (no tanto pues yo soy un modelo exemplar) capacidad de desconfiar que tienen los judíos. Noto, ahora, que hay muchos rasgos peculiares fáciles de discernir en todos los judíos. (PIZARNIK, 2012, p. 491)

Tomo, pois, essa declaração da autora para justapor a escrita pizarnikiana à tese de Jacques Derrida acerca do poema como testemunho que sustenta uma promessa e, conseqüentemente, a possibilidade do perjúrio. O testemunho responsável, segundo o filósofo, engaja uma testemunha poética da língua e é a verdade de um ponto de vista diante do outro. A palavra do testemunho não é a presença, ela substitui o acontecimento. É o que resta do morrer do outro. Portanto, o diálogo que proponho entre a poeta e o filósofo envolve o entrelaçamento de pelo menos três questões decorrentes do dissenso que ambos alimentam com referência à ordem instituída, a saber: a opacidade, o segredo e o perdão.

Reitero, antes de passar a esses aspectos propriamente, o peso da contingência sobre a formação bíblico-abraâmica desses dois pensadores judeus-ateus⁴⁵, ambos críticos da totalidade que encampa a noção do divino e que trazem para a superfície de suas letras essa questão sobre a responsabilidade de su-portar um segredo. A formação cultural e religiosa judaica como ponto de contato entre o filósofo e a poeta é provavelmente o que os faz acolher a vontade de evasão e simultaneamente compreendê-la como impossibilidade que suas escritas inquietas e, de certo modo, transgressoras manifestam:

[...] ser judío significa (y esto lo escribo porque me lo dicta la hija de mi voz) ser poseedor de um secreto. (Cáncer de Freud y ruego de K. de quemar sus obras por temor a divulgar.) Me acerco a ese secreto. Lo veo pero no lo leo. Pero esto sí: soy judía y no dejo de estar contenta – contenta a muerte y con muerte – . Es un destino muy peculiar. (PIZARNIK, 2012, p. 433)

Logo, é com ela e de dentro dela, linguagem, que procuram atalhos para atravessar as paredes dessa casa sem fazê-las ruir e se sustentando nas vigas que os escoram enquanto quebram por dentro os tijolos em busca de uma passagem alternativa.

A literatura como o lugar do segredo é onde ele se diz sem se revelar pela letra. Nela, pode-se tomar e ser tomado por uma língua opaca: torcê-la, recriá-la, (re)inventá-la e remetê-la insurgindo contra uma opacidade sabidamente incontornável. Algo a se pensar a partir dessa relação entre silêncio e palavra em Pizarnik é que o silêncio é anterior à letra e está contido na palavra. É o espaçamento entre letra e palavra, o que resta e o que escapa, o que não se apreende e, no entanto, é arremessado junto com a letra na escrita.

O silêncio como lapso entre o que Pizarnik gostaria de inscrever quando escreve, o que ela lê quando escreve, o que chega ao outro de seus envios e que ela nunca sabe. É precisamente essa a partilha de que fala Derrida ao explicar o segredo: a partilha do indizível arremessado junto com a letra sem se con-fundir com ela. O segredo é o que resta, o que não se codifica e que, no entanto, também se movimenta. Pizarnik (2012) aponta que não deixa de ser uma questão de identificação, todavia trata-se de uma identificação com o envio, com a máscara confeccionada com/na/pela linguagem e que pode vestir outras caras pelo caminho que não cessa de percorrer como escrita que é, como envio sem destinatário definido.

⁴⁵ Fernanda Bernardo (2016, p. 54) comenta a acepção de “ateísmo messiânico” de Derrida como sendo “[...] o ateísmo do próprio pensamento: um ateísmo que, ao mesmo tempo que denuncia a esperança messiânica como ilusória, como brotando da (ilusão) da imunidade absoluta da salvação, assim denunciando os messianismos, reafirma e proclama também a esperança da sobre-vivência auto-imune [...]. Importa, ainda assim, salientar que este ateísmo messiânico nada tem de uma atitude de confronto, de um ‘anti-’ ‘-anti-religião’ ou ‘anti-religiosa’, por exemplo: configura antes uma atitude de saber bem herdar a herança a-teológica do messiânico porque não sairemos nunca a pé juntos para fora da metafísica da presença [...]”.

De volta à declaração pizarnikiana sobre o ser-judeu com base na partilha do segredo, suponho que seja nesse sentido que Derrida afirma ser um ateu que se lembra de Deus e que ama ao lembrar-se de Deus (BERNARDO, 2016, p. 47). O filósofo sabe que para pensar fora dessa esteira não pode abandonar Deus por simplesmente denegá-Lo, assim como não pode escrever sem uma língua. A questão é de como concebê-Lo como uma ausência se toda a história do pensamento ocidental, inclusive a lógica estruturante das línguas, está calcada na presença (seja do sentido, ou da consciência). É assim que, ao posicionamento do filósofo entendido por ele como não confessional e não ideológico, justaponto ao raciocínio pizarnikiano segundo o qual

[...] la noción de Dios es casi inherente al espíritu por el mero hecho de no soportar que nadie nos mira desde arriba, nadie piensa en condenarnos ni en felicitarnos, no hay para quién sufrir ni a quién adorar. La Presencia máxima es, paradójicamente, esta ausencia sin mezcla. (PIZARNIK, 2012, p. 432)

Pois bem, se, para Pizarnik, ser judia é uma questão de portar um segredo, pensar o segredo em literatura é, de acordo com Jacques Derrida (2000), apossar-se dessa filiação bíblico-abraâmica para enfrentá-la, enfraquecê-la, desnorreá-la. Ao estabelecer como marco da origem da literatura a cena do sacrifício de Isaac, Derrida apresenta a cena mitológica no Monte Moriá e interpõe a questão do segredo, do silêncio que separa o pai do filho absolutos distinguindo Abraão de Isaac, eu e outro, que resultam da aliança eletiva com Deus em detrimento desse outro. O filósofo nos remete à cena do chamado e toda a diegese que dele decorre: Deus interpela Abraão, Abraão responde: “Eis-me aqui!”. Nessa resposta reside a prova infligida a Abraão, o segredo de uma aliança:

La petición de secreto comenzaría en ese instante: yo pronuncio tu nombre, tu te sientes llamado por mí, dices: “Heme aquí” y te comprometes con esa respuesta a no hablar de nosotros, de esa palabra intercambiada, de esa palabra dada, con nadie más, a responderme a mí solo, únicamente, a responder ante mí solo [...] y has jurado, te has comprometido a guardar entre nosotros el secreto de nuestra alianza, de esa llamada y de esa co-responsabilidad” (DERRIDA, 2000, p. 115-116).

Deus haveria pedido o sacrifício. Abraão O atende. Deus o interrompe por meio da intervenção do anjo, mas Abraão já levantara a mão. Isaac já testemunhara a morte dada por seu pai que, mesmo não tendo completado o gesto, dera a morte ao seu filho preterido pela aliança com Deus. O segredo absoluto⁴⁶, portanto, é o silêncio acerca desse instante em que

⁴⁶ Acerca do segredo absoluto, Fernanda Bernardo (2015, p. 48) elucida ser “um segredo do qual, em boa verdade, eu nada sei – nada que possa ser dito, fraseado, revelado, conhecido ou determinado. Nada, rigorosamente nada, para além do meu gostar do segredo e de, incondicionalmente, gostar de gostar deste segredo a guardar em partilha relativamente a um segredo que, de todo, não se partilha: um segredo que não tem,

compartilham, pai e filho, sem palavras. Esse haver conhecido a face de Deus e não poder falar a respeito sob pena de traí-Lo, de estragar a aliança, de revelar o segredo. Abraão, então, pede perdão a Deus não por havê-Lo desobedecido, mas por tê-Lo obedecido naquela ordem impossível de dispor da vida de seu filho mais amado. É dessa cena que decorre, segundo Derrida, todo o paradoxo, toda a aporia do perdão:

[...] no te pido perdón por haberte traicionado, herido, por haberte hecho daño, por haberte mentido, por haber cometido perjúrio, no te pido perdón por una felonía, te pido perdón por el contrario, por haberte escuchado, demasiado fielmente, por demasiada fidelidad a la fe jurada, y por haberte amado, por haberte preferido, por haberte elegido o por haberme dejado elegir por ti, por haberte respondido, por haberte dicho “heme aqui” — y desde ese momento, por haber sacrificado por ti al otro, a mi otro otro, a mi otro otro en tanto que otra preferencia absoluta, lo mío, el mío, los míos, lo mejor de lo que es mío, el mejor de los míos: Isaac – (DERRIDA, 2000, p. 118).

Haveria saída para Abraão a não ser obedecer ao que fora pedido por Deus? É o que questiona Derrida. E se era forçoso obedecer, de onde a necessidade de pedir perdão e para quem? O filósofo infere que era imperiosa, sim, a ordem divina, e é preciso pedir perdão porque, ao responder a Deus (“Eis-me aqui!”), Abraão traía seu outro, Isaac, antes mesmo que a tarefa do sacrifício se concluísse. Ao fazê-lo, julga seu pecado imperdoável e pede perdão, mas não a Isaac, a Deus, que lhe é superior e que o testa exigindo-lhe o impossível. Com isso, Abraão prolonga a sua falta, tendo em vista que só se pede perdão pelo imperdoável.

Assim como trair Isaac não dependia de levar o assassinato às vias de fato, também a consciência para sempre culpada independe da concessão do perdão de Deus, independe da substituição de Isaac pelo animal no sacrifício. A eleição já ocorrera. A morte fora dada ao filho. Abraão assume silente a responsabilidade pela decisão passiva, a decisão de não questionar a Lei divina, nem de se queixar por essa responsabilidade que assume. Interrompendo o assassinato de Isaac, Deus o faz portar, além do segredo de haver-Lhe respondido, também o arqui-segredo que teria motivado Deus a testá-lo dessa maneira e a culpa por haver preterido o filho e o ter de viver encarando como testemunha de sua aliança eletiva com Deus, de sua resposta ao chamado (“Eis-me aqui!”).

Como judia que Pizarnik também se declara, o silêncio de Abraão é questão que aparece em sua escritura de maneira muito adida ao que propõe Derrida:

portanto, o sentido de alguma coisa, ou de alguma verdade, que se conhece e se quer ou se deseja e pode esconder – [...]. Um segredo talvez mesmo sem segredo, um segredo de polichinelo, um segredo de nada, mas de um nada que não é propriamente nada (do ser), que é ainda alguma coisa – um segredo que permanece secreto (*secretum, se cernere*)”.

Pero hay que dar por sentado el sufrimiento de Abraham. Aunque tal vez, lo que pasó es que Abraham, simplemente, amaba más a Dios que a su hijo y a su raza. Tal vez ni siquiera eligió. Estaba enamorado de Dios y por ello no le pareció excesivo matar a su hijo. (De quien estoy hablando.) (PIZARNIK, 2012, p. 387)

É nesse aspecto que enxergo o diálogo entre Pizarnik e Derrida e os noto tangenciando na maneira de ler a escolha passiva de Abraão, essa escolha apaixonada pela fé em Deus que o faz responsável pelo chamado de seu nome a ponto de preterir seu outro. Assentem, Pizarnik e Derrida, com o fato de que conhecer a natureza dessa escolha passiva diante do poder soberano não reduz, todavia, as consequências e a responsabilidade do homem de agir por meio de sua palavra, de performar. Nem a responsabilidade, nem o sofrimento por essa eleição. Tratou-se de uma decisão da qual não era possível se abster e por isso mesmo malfadada. Mas ela foi tomada e nada pode eximi-lo.

Segundo Derrida, esse texto bíblico tem a potência de portar a origem da literatura, pois, para o pensador, a literatura começaria aí onde se torna indiscernível a instância que escreve da que assina o relato do chamado desse “Eis-me aqui!”, entre Deus e Abraão, entre o Pai e o filho absolutos. Afinal, não se pode perdoar, pedir ou conceder o perdão sem a identificação especular, isto é, sem alternar de posição entre quem pede e quem oferece o perdão. O perdão, para o filósofo, só existe nessa aporia e ela consiste no diálogo tautológico em que se pede perdão por pedir perdão, por querer que alguém arque com sua falta e de só se poder perdoar sendo aquele em condições de oferecer o perdão um culpado também. É por essa característica especular que o perdão é, portanto, de si a si. O perdão, resume Derrida, “es una historia de Deus. Ésta se escribe o se dirige en nombre y al nombre de Dios. El perdón ocurre como una alianza entre Dios y Dios a través del hombre” (DERRIDA, 2000, p. 138).

Logo, o segredo que Deus impõe a Abraão não tem o sentido de uma coisa escondida, mas da pura singularidade do face a face com Deus. É o segredo dessa relação absoluta, irreduzível e impartilhável na linguagem. Ao se dispor a sacrificar tudo em nome desse segredo, Abraão, afirma Derrida, dessacraliza o mundo e essa é uma condição que não se restringe à cultura judaica ou abraâmica, mas é própria do vivente humano, universal. Da mesma maneira, a literatura, sendo essa instituição que se dispõe a portar o segredo, repete o mito do sacrifício de Isaac. A literatura herda de Abraão essa origem, mas também o trai no sentido de ser esse “perdão de não querer dizer...”, de portar o estatuto dessa condição culpada por uma escolha que não fez e que faz dela, por efeito, o lugar onde tudo se diz sem revelar. A hipótese de Derrida se sustenta na compreensão de que “a Literatura descenderia de Abraão

porque, na história da civilização ocidental, ele seria o exemplo de alguém que soube guardar um segredo como segredo na mais extrema das provações [...]” (BERNARDO, 2015, p. 66).

Está posta a relação entre a literatura e a indecidibilidade do segredo para Derrida (2000): essa instituição ocidental moderna que tem o direito de tudo dizer e de tudo esconder, é herdeira da Bíblia e extrai dela o sentido do perdão precisamente porque trai essa origem. Dizer desse lugar dos segredos sem segredo⁴⁷ implica que a estrutura ficcional exime o signatário de responsabilidades diante da lei, do sentido e do referente. Os segredos encriptados não precisam responder, nem corresponder a qualquer sentido ou realidade do mundo, mas a sua suspensão⁴⁸. Nesse sentido é que Derrida comenta o texto de Kafka, “Carta ao Pai”, propondo o elo entre a ideia de parasitismo e de perdão: a literatura pede perdão por ser esse lugar onde é possível falar em lugar do outro mesmo não sendo o outro. Por outro lado, o perdão pressupõe o reconhecimento e a identificação com a culpa daquele que o solicita, o que faz dele, o perdão, um ato impossível.

Por outro lado, o sentimento de culpa é, segundo Derrida, premissa do pleito pelo indulto do perdão. A literatura pede perdão porque resignada à condição de parasita descrita pelo filósofo, uma condição segundo a qual

[...] todo, en nombre del padre, en nombre del padre y del hijo que *se* hablan en nombre del padre, en nombre del hijo que se denuncia en nombre del padre, sin espíritu santo (a no ser que Literatura juegue a ser aquí la Trinidad), todo confirma el parasitismo y todo confiesa su parasitismo. El hijo es un parasito – como literatura. Porque la acusada a la que se le ruega, pues, que pida perdón es la literatura (DERRIDA, 2000, p. 129).

⁴⁷ Sobre o segredo, Bernardo (2015) apresenta: “É deste segredo sem fundo, deste segredo absoluto, indesvendável e impartilhável, que, segundo Derrida, a Literatura tanto provém como é a cena – é dele que lhe provém a insolência da sua força irredentista, e é ele que ela tanto nomeia e salvaguarda, quanto é guardada por ele, traindo-o embora a cada passo. Isto é, em cada ‘letra’. Em cada ‘envio’. Em cada ‘rastros’ [*traces*]. Numa palavra, em cada obra. E, por isso, em cada ‘letra’, em cada ‘envio’, em cada ‘rastros’ e em cada obra pedindo perdão pela traição que eles mesmos (letra-envio-rastros-obra) figuram – ‘pede-se sempre perdão quando se escreve’, diz Derrida. Perdão por escrever e, por conseguinte, por enviar e por publicitar no espaço público o segredo da rectidão de princípio da escrita – como segredo. O segredo de um segredo impartilhável, a saber, o segredo da Literatura como segredo do preço de uma aliança a dois, que o mesmo é dizer, da estrita fidelidade ao segredo de uma aliança dissimétrica. Dando voz ao gosto ou à paixão do segredo, ventriloquando-a e mediando-a, portanto, este envio e esta publicitação perverte, ou corre o risco de perverter, esta fidelidade, sendo paradoxalmente ao mesmo tempo também a sua chance. A chance da re-afirmação da sua condição de possibilidade, selando e trans-portando o próprio movimento de fidelidade ao segredo – é o movimento deste movimento que anima a Literatura, é ele que, de cada vez, a letra ou a Literatura fixa, mediando-o e traindo-o. Suspendendo-o. Paralisando-o. E, no mesmo lance, pedindo perdão por semelhante traição” (BERNARDO, 2015, p. 58-59).

⁴⁸ Pizarnik também, ao comentar sua leitura acerca de Rilke (Los Cuadernos de Malte), demonstra conhecer, ainda que intuitivamente, o segredo literário de que fala Derrida: “[...] me invita a penetrar en su misterio que él, Malte, no de vela... porque no puede ni sabe cómo o porque no hay misterio en ello. Rilke *sabía* como casi nadie. Pero a veces me irrita” (PIZARNIK, 2012, p. 329).

Entretanto, não pede perdão quem não reconhece a própria culpa e Pizarnik, tal como a leio, se isenta, a si e a sua literatura, dessa subalternidade: “No eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es.” (PIZARNIK, 2012, p. 305). Engastada na luta contra a opacidade do segredo, parece que afirma em lugar do “perdão de não querer dizer...”: lamento, mas vou dizer a qualquer custo, ainda que para isso precise me esfalfar tentando, nem que o preço seja fazer coincidir a vida com a literatura, com a morte. A escrita com o corpo, ao que me parece, é esse lançar mão da linguagem para inventar esse corpo que se movimenta pelas fronteiras inúteis onde é possível estar-já-viva-e-morta – nem morta, nem viva, mas precisamente no deslocamento entre os limites da morte e da vida – e dizer: “[...] sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro” (PIZARNIK, 2012, p. 260).

Receio, pensando nessa natureza do perdão reivindicada por Derrida, que, para pedi-lo, Pizarnik precisaria estar resignada com o inexecuível, transigir com a impossibilidade de escrever o impossível, de se valer da linguagem para se manter no limite dessa margem e resignada com o quinhão de responsabilidade por essa falta. No entanto, o que diz é que “[...] no hay culpables, no hay causas malignas ni monstruos preocupados en perseguirte y hacerte daño, lo único que hay es nada. Nada. Nada.” (PIZARNIK, 2012, p. 169). Pizarnik não se resigna com a Presença. E se ela transige com essa condição culpada da literatura, não é até o fim. Não querer ir “nada más que hasta el fondo” é fazer do fim da vida o início de uma literatura que não admite pedir perdão, é deslocar a origem de sua obra para o fim de seu corpo físico e transformar-se no próprio corpo literário de sua obra.

Se a autora não se satisfaz com o indecível da literatura, tampouco enxerga nessa sua insatisfação uma razão para não escrever. Ao contrário, toda sua escrita se forja no embate com essa língua (ou essas línguas) nem sua(s), mas que ela toma de empréstimo, de ponto de partida para começar a dizer. Vai ao esgarçamento dessa(s) língua(s) até a invenção de uma sintaxe, de um idioma literário particular:

[...] No hablo yo en un idioma argentino, yo uso lo poco que sé del español literario en general. (PIZARNIK, 2012, p. 331)

Ou, ainda:

[...] A. me dijo que mi dificultad para manejar me con los verbos obedece a mi origen judío. Pero el sábado me descubrí hablando en idioma literario. (PIZARNIK, 2012, p. 346)

Embora ciente de haver feito belos poemas, de ter disseminado a letra, de ter sido rigorosa com sua literatura e se orgulhar dela – “No sólo doy imágenes bellas sino

reflexiones, y hasta anuncio deseos difíciles de expresar [...]” (PIZARNIK, 2012, p. 198) –, sente-se também miseravelmente impotente em relação ao que pretende com o envio de sua letra por não dissipar a opacidade.

Por isso, leio a obra de Pizarnik como uma insurgência radical contra a submissão à soberania de uma estrutura em torno de um mundo cristão e, portanto, calcado na lei do Pai absoluto com todas as implicações que decorrem da admissão desse pressuposto. Se a poeta admite a existência do segredo e vivencia as consequências do sacrifício de Isaac, por outro lado, ela menospreza a figura de Cristo como símbolo da mais absoluta submissão a Deus: “[...] Jesús es un pequeño judío enamorado de ciertas ideas (amor, caridad, compasión), y las ama porque nunca las vio en la *dite réalité*” (PIZARNIK, 2012, p. 432-433). A autora contrapõe o “muchachito judío muerto de hambre de amor, y que lo pide” (PIZARNIK, 2012, p. 433) àquele que ela considera seu antípoda judeu, Kafka, a quem ela confessa amar. Amor esse que não restringe ao escritor, mas comparte com os judeus que, como ele, a reúnem em torno da ausência e a fazem se sentir abrigada, pertencente a uma raça, uma comunidade, uma terceira língua e, segundo a fórmula lacaniana do amor, oferecem a ela o que não têm.

Para a escritora, uma coisa é carregar o segredo e ter ciência de descomunhão entre os homens, da comunicação partitiva a que está fadada a humanidade; outra é se vergar a isso, resignar-se com a pena da uma falta imposta e se submeter ao peso da fé cega na soberania. Se é para carregar o segredo, o corpo carno-literário de Pizarnik impende que seja se rebelando. É dentro dessa lógica que leio também outra frase da autora encontrada tanto no diário quanto nos poemas da autora: “Ayúdame a no pedir ayuda.” (PIZARNIK, 2012, p. 435) e (PIZARNIK, 2012a, p. 222). É um envio sem destinatário, pedido aporético e endereçado de si a si, ao outro em si, à própria escrita.

Fazer de seu corpo o corpo do poema é fazer do gesto do suicídio o ponto alto de uma escrita sem língua, sua forma de resistir à opacidade transformando a morte em um gesto que a inscreve no simbólico. A linguagem a conduziu até essa borda do abismo, quando enfim se torna impossível dizer com palavras: “[...] sólo sé que salto, que salteo, que hay un abismo entre dos orillas y que lo importante es el abismo y que el salto es mi cobardía como lo es la orilla y mi impaciencia por alcanzarla” (PIZARNIK, 2012, p. 360). Entendo, pois, essa escritura como um engajamento absoluto e desmesurado de escapar ao opaco desbastando os limites entre o fora e o dentro até acabar com as fronteiras, até con-sumir-se em margem.

Assentindo, portanto, com esse marco originário da literatura proposto por Derrida, entendo, sobre a escrita pizarnikiana, que mesmo a autora não tendo se conformando com a

falta de transparência absoluta, sua vida dedicada à escrita ou sua escrita dedicada à vida contribuiu, se não com a inteligibilidade absoluta de toda opacidade, com a dessacralização do segredo pelo envio de uma língua que, ao ser tomada de empréstimo e feita própria, acerta o outro (seu leitor) sem precisar pedir perdão a Deus e, com isso, afrouxa essa aliança.

Se a opacidade for lida como a distância entre eu e outro, aquilo que nos separa, que nos cinde, que espaça os corpos, então esse gesto do suicídio “contra a opacidade” é ela, Flora Pizarnik, Alejando-se de vez, construindo sua figura, isto é, o corpo espectral de sua literatura, tornando-se um pronome que substitui aquela que escreve, tomando a liberdade sobre seu corpo e dizendo a-Deus, dizendo sem palavras que não apenas não se submete às regras do segredo como as subverte, enfim, proclamando a seu modo seu ateísmo judaico. Talvez, pensando nesse último gesto como escritura, recaia sobre si mesma a herança da cena sacrificial que, ficcionalizada, possibilitaria, a ela, Alejandra, performar sem espelhamento e, a uma só vez, ambas as personagens: Abraão e Isaac fazendo co-incidir o eu e o outro com a expulsão de Deus, que reuniria pai e filho na Santíssima Trindade. O suicídio seria um último gesto contra a opacidade na medida em que dissolveria qualquer mediação entre pai e filho, algoz e vítima, verdugo e oferenda. Dissolver essas fronteiras sem responder a Deus, ou preterindo Deus abstando-se do corpo e se esquivando da portabilidade do segredo pela não resposta ao chamado, ou ainda, fazendo da ausência do corpo uma resposta a-Deus à revelia do nome.

5 CONCLUSÃO

(Yo espero una creación crítica paralela a la obra criticada.)

Alejandra Pizarnik⁴⁹

Em 2013, na rodoviária da João Pessoa, na Paraíba, recebi em mãos a obra de Pizarnik. Antes de nos encontrarmos em julho no Congresso da ABRALIC, o Felipe Vicari de Carli, a quem sou muitíssimo grata por isso, faria uma viagem a Buenos Aires e gentilmente se ofereceu para nos trazer livros. Eu, que havia lido uns poucos poemas de Pizarnik na internet e decidira estudar sua literatura, ecomendei ao amigo tudo o que encontrasse da poeta em seu caminho. Desde então, mergulhei nas páginas de Pizarnik e fui tomada pela súbita decisão de estudar aquela escrita. Havia retomado os estudos em literatura depois de muitos anos e iniciava a escrita da dissertação sobre uma narrativa de autor contemporâneo brasileiro, quando o contato abrupto e vigoroso com aqueles poemas aconteceu. Mesmo envolvida com esse outro projeto, a escrita pizarnikiana infiltrou-se em meus dias e me entreguei a um processo de imersão naqueles textos, um interesse em saber o que me dizia aquela relação de tamanha liberdade com a linguagem que conversou com outros interesses e perspectivas no campo da filosofia e da psicanálise; tudo isso acabou me trazendo a esta pesquisa.

Assim, entabulei um diálogo com os poemas que não estavam escritos em minha língua, tampouco em língua com a qual eu já tivesse muita familiaridade; nem me pareciam reverberar meu ímpeto de sobrevivência, minha procura por luz e alegria. Achava estranho o fato de estar tão envolvida com textos que, naquele momento, falavam tanto de sofrimento e morte. De forma intuitiva, sabia que me diziam algo mais, sabia que havia uma escuta de um longínquo que se me apresentava ainda de maneira muito enigmática, mas era isso que precisava compreender. A vontade da escuta me levou ao estudo da psicanálise que hoje faz parte da minha formação e do meu interesse profissional. Compreendo que a escuta como método de trabalho é uma ética cuja acuidade não cessa de ser aprendida, sobretudo no engajamento de um devir analista. Daí a sensação de que a cada retorno nos textos de

⁴⁹ Essa epígrafe foi retirada dos diários de Pizarnik. Faz parte de uma pequena entrada de 16 de julho de 1968, em que fala da conclusão de um artigo sobre Starobinski: “Terminé el artículo de Starob[inski]. Bello pero algo inútil, como toda crítica que tiende a esclarecer. (Yo espero una creación crítica paralela a la obra criticada).” (PIZARNIK, 2012, p. 453). Se trago os parênteses dessa leitora exigente é por acreditar que dão testemunho desta invenção a que me propus envolvendo sua obra.

Pizarnik, que me propus ler pela escuta, traga sempre algo de novo, algo que me escapou na primeira performance, ou que não pude ouvir.

Agora, após ter escrito essa tese sobre Alejandra Pizarnik, ainda me surpreendo ao lembrar da imediatez com que a elegi e o deslumbre com a forma como seus textos traduzem aquela psicose e tocam a morte sem muitos dedos. Sei que depois desta tese posso ouvir falar da morte e da loucura a partir de outra compreensão, menos aterrorizada e talvez mais tolerante e consentida. Se por um lado houve uma escolha de minha parte, acredito que o texto também elege o que exigir de seus leitores. Entendo ter sido nesse encaixe eletivo que, como numa dança a dois, esses meus capítulos se inscreveram.

Com a pesquisa e a escrita desta tese tive a oportunidade de conhecer e compreender melhor esse pensamento tão complexo e diverso que por isso mesmo me mostrou a diferença, apurou meus sentidos e me permitiu tocar as perspectivas que se oferecem no texto. Com Pizarnik, aprendi um pouco sobre o que é ser na radicalidade da alteridade e dançar na beira do abismo (logo eu, tão apoiada no significante “controle interno”, tentando me por fora de perigo). Não é no abismo onde danço, embora goste tanto de sentir a transferência de peso no corpo sendo mobilizado por um ritmo. Trabalhar com a leitura do texto literário como performance me remete a essa alternância da dança, os polos tensionados só até o ponto da conexão. Acho potentes essas imagens para dizer das instâncias da produção do texto e da leitura. Afinal, tocam-se, mas não se fundem. Durante algum tempo me perguntei se Pizarnik dançou. Nunca tive notícia disso em seus diários, às vezes acho que não, mas me agrada pensar nos seus experimentos de escrita como movimentos característicos da dança contemporânea que inserem o corpo em qualquer ritmo fazendo com que dance as partes desarticuladas, às vezes de forma síncrona, às vezes repetitiva e às vezes lembrando espasmos.

Em Pizarnik, escrever é afastar a morte, escrever é enfrentar a morte, e escrever é afrontar com vida, pela vida e até a morte. Com a noção da mulher-árvore tentei pensar a metamorfose que os uivos ensejavam e tencionei afastar a leitura batida da crítica que reduz Pizarnik a um rótulo e enclausura as intensidades dos seus escritos, a insistência da morte, o desconjuntamento do corpo, a *lejanía*. Espero que esta leitura tenha aberto possibilidades para abordar e pensar a escrita pizarnikiana ensejando outros estudos no âmbito da teoria literária, ou mesmo da tradução, quem sabe outras escutas do que não fui e talvez nunca seja capaz de ouvir.

A obra de Pizarnik precisa ser lida como a grande e única possibilidade de resistir ao pulso devastador de uma subjetividade que recebe a ordem de se aniquilar. Toda sua escrita se sustenta nessa forma aporética de um autossacrifício que não é uma rendição. É, antes, uma potência insurrecional, uma revolta que abre para relações imprevisíveis e evoca o futuro sem prepará-lo, sem programá-lo. Nesse extremo, o que emerge na escrita não é propriamente a linguagem em seu uso corrente, mas uma espécie de grito, gemido, urro, uivo, sussurro, grunhido, todas essas emissões sonoras que, embora se articulem no âmbito de um corpo, não estão completamente submetidas ao *logos* de uma língua humana.

No texto para a edição dos diários Ana Becciu conclui dizendo que a publicação é um passo adiante para nossa maturidade artística e enunciando sua expectativa de que a leitura dos cadernos pizarnikianos nos faça compreender que

la vida de Alejandra no fue una pose, que fue una escritora, que le dolió serlo, porque casi nadie podía mirarla y comprenderla y amarla tal cual era, y cuidarla, para que pudiera seguir escribiendo esos poemas que ahora son lenguaje. (BECCIU, 2012, p. 11)

Seu enunciado me faz pensar que a arte de Pizarnik (assim como foi para Artaud, Kafka, Joyce e tantos mais) nos fornece, sim, um modelo de subjetividade que nos ajuda a pensar as intensidades – seja no campo das artes, da filosofia, da psicanálise – fora da prepotência de querer apreender toda significação. Faz pensar que não soubemos mesmo lidar com muitos artistas que habitaram e habitam o planeta desde outros mundos e que isso é mesmo algo a ser transformado dando ouvidos ao que nos escapa. Penso ser incalculável tudo o que mudaria se fossemos capazes de admitir a *lejanía* sem tomá-la por uma enfermidade, mas por um modo de ser que é capaz de tanto, é capaz do que nem sabemos que existe, mas não de tudo e, sobretudo, não dentro dos parâmetros que convencionamos para a normalidade, para a produtividade.

Se os poemas de Pizarnik agora são linguagem, se é possível escutar seu *aullido* é porque ela o emitiu com toda a potência que pode reunir para frear a morte lançando-se na escrita. É preciso não se deixar enganar com metáforas, nem toda árvore crava raízes. Há aquelas que uivam e se movem pelas sombras das copas, que deslizam no eco das palavras. Talvez o devir mulher-árvore, que é como leio o processo contínuo de diferenciação que Pizarnik nos traz, consista mesmo em uma saúde na medida em que nos aponta, com um modo de respirar asmático, uma ferida aberta, uma fala defeituosa, que há jeitos de dançar o fim do mundo consentindo com o fora do sentido para não ceder muito rápido e de uma vez por todas à morte.

6 REFERÊNCIAS

A MORTE como quase acontecimento. Palestra de Eduardo Viveiros de Castro. Café Filosófico CPFL. São Paulo: TV Cultura, 16 out. 2009. Programa de TV. Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>. Acesso em: 30 abr. 2020.

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2012.

ÁLVARES DA SILVA, Maria Escolástica. A mulher não existe. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 147-153.

ANTELO, Raul. Nombrarte: a poesia de Alejandra Pizarnik. *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 251-256, 1989.

ARTAUD, Antonin. *Antonin Artaud: textos*. Traducción de Alejandra Pizarnik, Antonio Lopez Crespo. Buenos Aires: Aquarius, 1971.

_____. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. Conhecimento da América Latina. Tradução de Alexandre Nodari. *Sopro*, Florianópolis, n. 8, p. 1-2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/bataille.html>. Acesso em: 30 abr. 2020.

_____. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. A conjuração sagrada. Tradução de Fernando Scheibe. In: BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André. *Acéphale n. 1*. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013a.

_____. *A vontade do impossível*. Tradução de Fernando Scheibe. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 335-338, jul./dez. 2014.

_____. *A experiência interior: seguida de método de meditação e postscriptum 1953*. Tradução de Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. v. 1: Suma ateológica.

_____. *O culpado: seguido de A aleluia*. Tradução de Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. v. 2: Suma ateológica.

_____. *O erotismo*. Tradução de Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BENJAMIN, Walter. *Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-128.

BECCIU, Ana. Introdução. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios – Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Lumen, 2012, p. 7-11.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: PGET/7Letras, UFSC. 2007.

BERNARDO, Fernanda. “Perdão por não querer dizer...”: o segredo da literatura de Abraão a Derrida. *Convergência Lusíada*, Coimbra, n. 34, p. 47-70, jul./dez. 2015.

_____. O segredo da fé: o fiel ateísmos de Derrida. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 25, n. 49, p. 29-90, 2016. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_/publicacoes/textos_vol.25n49/fernanda_bernardo. Acesso em: 08 maio 2018.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

_____. A escrita do desastre. Tradução de João Rocha. *Em Tese – Tradução e Edição*, Belo Horizonte, v. 21. n. 2, p 147-151, maio-ago. 2015.

BOSQUEIRO, Josiane Maria. *Apresentação e tradução das obras La última inocencia e Las aventuras perdidas, de Alejandra Pizarnik*. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

BORDELOIS, Ivonne; PIÑA, Cristina. *Nueva correspondência (1955-1972)*. Espanha: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.

BRANCO, Felipe Castelo. Sobre o amor e suas falhas: uma leitura da melancolia em psicanálise. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 85-98, jan./jun. 2014.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CARVALHO, Flávio de. IX - Os gatos de Roma: a simulação, a floresta e o primeiro temeramento: a descida da árvore. *Sopro*, Desterro/Florianópolis, n. 55, p. 7-8, jul. 2011. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n55scribd.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.

_____. XX - Os gatos de Roma: notas para reconstrução de um mundo perdido: o homem-árvore. *Sopro*, Desterro/Florianópolis, n. 66, p. 11-12, fev. 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n66scribd.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Tradução de Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

_____. O riso da medusa (1975). In: COSTA, Claudia de Lima; BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília A. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Editora Mulheres /EdUFSC /EdUFAL, 2017. p. 129-155.

_____. La joven nacida. In: _____. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Traducción de Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona/Madrid/San Juan: Anthropoz/Comunidad de Madrid/Consejería de Educación - Dirección General de la Mujer, Universidad de Puerto Rico, 1995. p. 13-107.

CRAGNOLINI, Mónica B. Nombre e identidad, filosofar en nombre propio. In: CONGRESO NACIONAL DE FILOSOFIA, 10, 1999, Huerta Grande. *Actas [...]*. Córdoba: Asociación Filosófica Argentina, 1999.

_____. *Derrida, un pensador del resto*. Lanús: Ediciones La Cebra, 2012.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

_____. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DEPETRIS, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madri: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

_____. Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética. *Iberoamericana*, Berlín, vol. 8, n. 31, p. 61-76, 2008.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991. p. 349-373.

_____. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria B. M. Nizza da Silva et al. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. La literatura segredada: una filiación imposible. In: _____. *Dar la muerte*. Traducción de Cristina de Peretti, Paco Vidarte. Barcelona, 2000. p. 111-147.

_____. *Carneiros*. O diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2003.

_____. *Morada*. Maurice Blanchot. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.

_____. Poetics and politics of witnessing. In: DERRIDA, Jacques; DUTOIT, Thomas; PASANEN; Outi. *Sovereignties in Question: the poetics of Paul Celan*. New York: Fordham University Press, 2005. p. 65-96.

_____. The retrait of the methafor. Translated by Peggy Kamuff. In: DERRIDA, Jacques; KAMUF, Peggy; ROTTENBERG, Elizabeth. *Psyche: Inventions of the other*. Standford, California: Standford University Press, 2007, p. 48-80. v. 1.

_____. Envoi. Translated by Peter Caws, Mary Ann Caws. In: DERRIDA, Jacques; KAMUF, Peggy; ROTTENBERG, Elizabeth. *Psyche: Inventions of the other*. Standford, California: Standford University Press, 2007. p. 94-128. v. 1.

_____. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. Linguística e Gramatologia. In: _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 33-90.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. Los ojos de la lengua. Traducción de Jazmín Acosta. *Nombres*, Córdoba, ano 19, n. 24, p. 17-66, nov. 2010. Disponível em: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/textos.htm>. Acesso em: 11 nov. 2016.

_____. *O monolinguismo do outro*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

DIDIER, Béatrice. El diario ¿forma abierta? Tradução de Laura Freixas. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 182-183, p. 39-47, 1996.

DINIZ, Davis. Pizarnik traduzida. In: PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Belo Horizonte: Relicário, 2018. p. 95-102.

DUQUE-ESTRADA. Elizabeth Muylaert. *Nas entrelinhas do talvez*. Derrida e a literatura. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Via Verita, 2014.

EURÍPEDES. *Ifigénia entre os tauros*. Tradução de Nuno Simões Rodrigues. Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2014. *E-book*. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32826/1/Ifig%c3%a9nia.pdf?ln=pt-pt>. Acesso em: 01 nov. 2020.

EYBEN, Piero. Experiência do abismo – no limite da literatura. In: _____. *Dizer – da aporia*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015. p. 109-131.

_____. Mal de escrita: antecipação da morte e mutilação do sentido. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 91-108, 2017.

FLORES, Guilherme Gontijo. *A revolta do poema*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, jul. 2019. (Caderno de Leitura, n. 9). Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno90/>. Acesso em: 30 abr. 2020.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GRENHA, Tatiana; RODRIGUES, Carla. “Coreografias”: entrevista com Jacques Derrida. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e50638, 2019.

GUTIÉRREZ, Brenda Ibeth Becerril. *O real da arte na escrita de Alejandra Pizarnik*. 2012. 150f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

KAMENSZAIN, Tamara. Testemunhar sem língua – o caso Alejandra Pizarnik. In: _____. *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges, Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. p. 23-57.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Seminário, livro 10: a angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Seminário, livro 23: o sintoma*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Televisão*. In: _____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 508-543.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LEVINAS, Emmanuel. *La huella del outro*. Traducción de Esther Choen, Silvana Rabinovich, Manrico Montero. Cidade do México: Taurus, 1998.

LIBRANDI, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 179-202, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACKINTOSH, Fiona; POSSO, Karl. *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*. Tamesis: Woodbriedge, 2007.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Tradução de Joca Wolf. *Sopro: panfleto político-cultural*, n. 71, maio 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>. Acesso em: 08 maio 2018.

MARCOS. Sara de Miranda. *Para além do limite da palavra: vislumbres do silêncio fundador em Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar*. 2012. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Memória e Estudos Culturais) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2012.

MARQUES, Ana Martins. A cerimônia: os trabalhos e as noites, de Alejandra Pizarnik. In: PIZARNIK, Alejandra. *Os trabalhos e as noites*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

MARRA, Fernanda. A escrita tradutora de Alejandra Pizarnik. *Caleidoscópio: linguagem e tradução*. v. 1, n. 1, p. 35-52, 2017. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/24904>. Acesso em: 18 maio 2018.

_____. A paixão segundo G.H.: uma forma de tecer o impossível. *Revista Letras*, Curitiba, n. 98, p. 260-281, jul./dez. 2018.

_____. *taipografia*. Goiânia: martelo, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

MEMORIA Iluminada – Alejandra Pizarnik. Capítulo 1: “Flora, ese ser imperfecto”. Dirección: Virna Molina, Ernesto Ardito. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2011. 1 vídeo (28 min 59 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rLpUDqeuIW8>. Acesso em: 31 mar. 2019.

MEMORIA Iluminada – Alejandra Pizarnik. Capítulo 2: “Los años felices”. Dirección: Virna Molina, Ernesto Ardito. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2011. 1 vídeo (29 min 42 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rLpUDqeuIW8>. Acesso em: 31 mar. 2019.

MEMORIA Iluminada – Alejandra Pizarnik. Capítulo 3: “El retorno”. Dirección: Virna Molina, Ernesto Ardito. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2011. 1 vídeo (29 min 10 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qasbjccF9Pc>. Acesso em: 31 mar. 2019.

MEMORIA Iluminada – Alejandra Pizarnik. Capítulo 4: “Final del juego”. Dirección: Virna Molina, Ernesto Ardito. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2011. 1 vídeo (28 min 34 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F7dG_ppiHFg. Acesso em: 31 mar. 2019.

MILLER, Jacques Alain. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MOLLOY, Sylvia. De Safo a baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik. *Estudios: revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas, ano 7, n. 13, p. 133-140, jan./jun. 1999.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

_____. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

_____. *Arquivada: do sensciente e do sentido*. Tradução de Marcela Vieira, Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2014a.

NEGRONI, María. On exile and not-belonging in the work of Alejandra Pizarnik. In: BOLLIG, Ben. *Modern Argentine Poetry*. Cardiff: University of Wales Press, 2011. p. 69-104.

NETO, Moysés da Fontoura Pinto. A Linguagem em Derrida e Agamben: escritura e gesto. In: SEMANA ACADÊMICA DO PPG EM FILOSOFIA DA PUCRS, 7., 2011, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: PUCRS, 2011. Disponível em: https://editora.pucrs.br/anais/semanadefilosofia/edicao7/Moises_Pinto_Neto.pdf. Acesso em: 30 abr. 2020.

_____. *A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental*. 2013. 301 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Kingston University, Porto Alegre; Kingston, 2013.

NODARI, Alexandre. A()terra(r). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL OS MIL NOMES DE GAIA: DO ANTROPOCENO À IDADE DA TERRA, 2014, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Museu Nacional, 2014. Disponível em: <https://osmilnombresdegaia.eco.br/2014/09/01/alexandre-nodari-a-terror/>. Acesso em: 21 ago. 2017.

_____. A vida oblíqua: o hetairismo ontológico segundo G.H.. *O Eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 139-154, 2015.

_____. A literatura com antropologia especulativa. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p. 75-85, jan./jun. 2015a. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836/791>. Acesso em: 01 nov. 2020.

_____. Quase-evento: esboço de uma ontologia da experiência literária. *Species*, Curitiba, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/30272108/Quase-evento_esbo%C3%A7o_de_uma_ontologia_da_experi%C3%Aancia_liter%C3%A1ria. Acesso em: 30 abr. 2020.

_____. Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária. *eLyRa: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*, Porto, Portugal, n. 10, p. 55-77, dez. 2017. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/204>. Acesso em: 10 jul. 2018.

_____. Filozoofia. *Revista Canguru*, Curitiba, n. 2, p. 21-27, 2017a.

_____. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 57, maio/ago. 2019.

OCAMPO, Silvina. Hombres animales enredaderas. *Grandes maestros del cuento: narradores y poetas del mundo, de todos los tiempos (blog en construcción)*. Disponível em: <http://dicelcuento.blogspot.com/2015/06/hombres-animales-enredaderas.html>. Acesso em: 21-11-2019.

OSTROV, Andrea. *Cartas: Alejandra Pizarnik – Leon Ostrov*. Córdoba: Eduvim, 2013. E-book.

PIÑA, Cristina. *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Buenos Aires: Lumen, 2012.

_____. *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 2012a.

_____. *Prosa completa*. 6. ed. Buenos Aires: Lumen, 2012b.

_____. *Árvore de Diana*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

_____. *Os trabalhos e as noites*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018a.

PUCHEU, Alberto. *A poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RAMOS, Maurício de Carvalho. Vegetações artificiais: palingênese, árvores metálicas e plasmogenia. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 9, n. 4, p. 821-46, 2011.

SALA, Núria Calafell. *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik*. 2007. 163 f. Tese (Doutorado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) – Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2007.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. *Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense*, Niterói, v. 17, n. 1, p. 113-127, jan./jun. 2005.

SCHEIBE, Fernando. Ainda brasileira? Literatura, ensino e a comunidade fundada na ausência de comunidade. *Sopro*, Desterro/Florianópolis, n. 86. mar. 2013. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/scheibe.html#nota23>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

SERRA, Alice. Demorar, de Derrida a Blanchot: literatura e rastreamentos. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 136-146, 2016. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/v9n2/serra.pdf>. Acesso em 10 jul. 2018.

SISCAR, Marcos. Jacques Derrida, o intraduzível. *Alfa: Revista de Linguística*, Assis, v. 44, p.59-69, 2000. Número especial.

SMITH, Barbara. Poetry as fiction. *New Literary History*, Baltimore, Maryland, v. 2, n. 2, p. 259-281, 1971.

STIGGER, Verônica. O útero do mundo. *Catálogo MAM*, São Paulo, p. 7-21, set./dez. 2016.

TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser*: figurações do narrador moderno. Campinas: Mercado das Letras, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*: figurações do outro na Grécia Antiga – Ártemis, Gorgó. Tradução de Clóvis Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem* e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZONANA, Víctor Gustavo. Itinerario del exílio: La poetica de Alejandra Pizarnik. *Revista Signos*, Valparaiso, v. 30, n. 41-42, 1997. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341997000100008. Acesso em: 30 abr. 2020.