

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários

Laura Gabino Canesso Moreira

***COMO UM POEMA CIENTE DO SILÊNCIO DAS COISAS: uma leitura de Árbol de Diana e dos diários (1960-1962), de Alejandra Pizarnik***

Belo Horizonte  
2022

Laura Gabino Canesso Moreira

***COMO UM POEMA CIENTE DO SILÊNCIO DAS COISAS: uma leitura de Árbol de Diana e dos diários (1960-1962), de Alejandra Pizarnik***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisa Maria Amorim Vieira

P695a.Ym-c      Moreira, Laura Gabino Canesso.  
Como um poema ciente do silêncio das coisas [manuscrito]:  
uma leitura de *Árbol de Diana* e dos diários (1960-1962), de  
Alejandra Pizarnik / Laura Gabino Canesso Moreira. – 2022.  
1 recurso online (103 f.) : pdf.

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 100-104.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Pizarnik, Alejandra, 1936-1972. – *Árbol de Diana* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Pizarnik, Alejandra, 1936-1972. – *Diários* – Teses. 3. *Poesia argentina* – História e crítica – Teses. 4. *Silêncio na literatura* – Teses. 5. *Modernidade* – Teses. I. Vieira, Elisa Amorim, 1962-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ar861.42



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Como um poema consciente do silêncio das coisas: uma leitura de Árbol de Diana e dos Diários, de Alejandra Pizarnik*, de autoria da Mestranda LAURA GABINO CANESSO MOREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ

Belo Horizonte, 25 de novembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 25/11/2022, às 19:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 26/11/2022, às 18:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 30/11/2022, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvia Ines Carcamo de Arcuri, Usuário Externo**, em 01/12/2022, às 18:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1911108** e o código CRC **7CD692D4**.

## AGRADECIMENTOS

Em um caminho atravessado por anos tão conturbados e difíceis, como os da pandemia, esta dissertação chega como vaga-lumes no escuro, para usar a imagem de Didi-Huberman, ao me reivindicar tempo e espaço à leitura de poesia e à reflexão acerca do fazer poético. Agradeço, então, aquelas e aqueles que se fizeram essenciais diante dos desafios e também das realizações vividas ao longo dessa trajetória. À Universidade Federal de Minas Gerais e ao Pós-Lit, pela garantia de um ensino público de excelência e pela oportunidade de vivenciar, ainda que *online*, momentos de aprendizagem e de produção coletiva de conhecimento. À professora Elisa Amorim, não só pela leitura cuidadosa e pela paciência diante do meu tempo corrido, mas também por me mostrar que a orientação pode ser um espaço de troca e de leveza. À professora Myriam Ávila, por ter sido a primeira a abraçar este projeto. À minha família – minha mãe, meu pai e meu irmão – por sempre embarcar em meus projetos e ser a melhor torcida. À Ana, pelo amor cotidiano e, por lá em 2018, ter me presenteado com a poesia completa de Pizarnik – nem imaginávamos aonde iríamos chegar. À Camila Reis, Marina Baltazar, Sofia Guisoli e Thais Costa, família que escolho ter por perto, pela amizade e pelas risadas compartilhadas ao longo dos anos. Aos amigos que surgiram ao longo da graduação, Filipe de Freitas, Helena Reis, Iara Magalhães, Joana Andrade e Sara Meynard, por fazerem da Faculdade um lugar de afeto. Aos colegas do Colégio Santo Agostinho, Bárbara Vivas, Maria Clara, Carolina Archer, Rafaela Magalhães e César Damião, pelas conversas, ainda que rápidas e nos corredores, mas que aliviam o dia a dia. Por fim, a todas e todos que contribuíram para esse mergulho na poesia de Alejandra Pizarnik, que foi companhia diária e fantasmagórica durante as minhas leituras e escritas ao longo dos últimos anos.

*Notícia*  
*Não mais sabemos do barco*  
*mas há sempre um naufrago:*  
*um que sobrevive*  
*ao barco e a si mesmo*  
*para talhar na rocha*  
*a solidão.*  
Orides Fontela

## RESUMO

A proposta desta dissertação é ler e discutir a obra *Árbol de Diana*, de Alejandra Pizarnik, bem como os respectivos diários que correspondem aos anos de 1960 a 1962. Publicada em 1962, a obra que marca a maturidade poética da escritora argentina, revela questões centrais acerca da modernidade e da poesia moderna. Por meio da leitura dos poemas, marcados pela brevidade e pela fragmentação, será discutido o projeto literário construído por Pizarnik, que é atravessado por questões do próprio tempo, como a imigração na América Latina, o exílio e a crise da poesia moderna. Diante de uma poética do silêncio presente nesses versos, como um dos traços fundamentais do projeto pizarnikiano, serão lidos, em um segundo momento, entradas e fragmentos dos diários, preparados e editados pela própria autora para serem publicados, a fim de entendê-los enquanto uma expansão da obra poética de Alejandra Pizarnik.

**Palavras-chave:** Alejandra Pizarnik; poesia argentina; diários; poética do silêncio; modernidade.

## ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to read and discuss the work *Árbol de Diana*, by Alejandra Pizarnik, as well as the respective diaries that correspond to the years from 1960 to 1962. Published in 1962, the work that marks the poetic maturity of the Argentine writer, reveals central questions about modernity and modern poetry. From the reading of the poems, marked by brevity and fragmentation, the literary project built by Pizarnik will be discussed, which is crossed by issues of the time itself, such as immigration in Latin America, exile and the crisis of modern poetry. Faced with a poetics of silence present in these verses, as one of the fundamental traits of the pizarnikian project, entries and fragments of the diaries will be read, in a second moment, prepared and edited by the author herself to be published, in order to understand them while an expansion of Alejandra Pizarnik's poetic work.

**Keywords:** Alejandra Pizarnik; argentine poetry; diaries; poetics of silence; modernity.

## RESUMEN

La propuesta de esta disertación es leer y discutir la obra *Árbol de Diana*, de Alejandra Pizarnik, así como los respectivos diarios que corresponden a los años 1960 a 1962. Publicada en 1962, la obra que marca la madurez poética de la escritora argentina, revela cuestiones centrales acerca de la modernidad y de la poesía moderna. A partir de la lectura de los poemas, marcados por la brevedad y la fragmentación, será discutido el proyecto literario construido por Pizarnik, que es atravesado por cuestiones del propio tiempo, como la inmigración en América Latina, el exilio y la crisis de la poesía moderna. Frente a una poética del silencio presente en estos versos, como uno de los rasgos fundamentales del proyecto pizarnikiano, serán leídos, en un segundo momento, entradas y fragmentos de los diarios, preparados y editados por la propia autora, para entenderlos como una expansión de la obra poética de Alejandra Pizarnik.

**Palabras clave:** Alejandra Pizarnik; *Árbol de Diana*; *Diarios*; poética del silencio; modernidad.

## SUMÁRIO

1	ESSAS PALAVRAS COMO PEDRAS PRECIOSAS: o risco da escrita .....	11
2	<i>NO UMBRAL DO MEU OLHAR</i> : Alejandra Pizarnik na literatura argentina .....	17
3	<i>HE DADO EL SALTO DE MÍ ALBA</i> : uma leitura de <i>Árbol de Diana</i> (1962) .....	30
4	<i>ESTE DIARIO NO EXPRESA LA VERDAD</i> : Alejandra Pizarnik e as escritas de si... 56	
4.1	<i>en mí hay una ausencia hecha de lenguaje</i> : fragmentos poéticos .....	62
4.2	<i>La palabra y el exilio</i> : o exílio da linguagem .....	73
4.3	<i>Silencio hecho de huellas de pájaros azules</i> : a melancolia e o sujeito moderno .....	82
5	A MODO DE CONCLUSÃO: as palavras são claves, são chaves .....	91
	REFERÊNCIAS .....	100

## 1 ESSAS PALAVRAS COMO PEDRAS PRECIOSAS: o risco da escrita

Em 2018, a poesia de Alejandra Pizarnik salta aos meus olhos pela primeira vez, quando tenho em mãos a *Poesia Completa* (2016), editada pela Lumen – presente cheio de afeto, no meu aniversário. Em um ano em que os versos de Belchior – “Tenho vinte e cinco anos/ De sonho e de sangue/ E de América do Sul” – ecoavam nos meus ouvidos, essa obra chega coerente com os pensamentos e questionamentos que me atravessavam naquele momento. Isso porque, no fim da graduação, marcada por um percurso voltado para a escolha de disciplinas dos Estudos Literários, uma pergunta que se repetia era por que escritas latino-americanas não se fizeram presentes em minhas escolhas. Minhas leituras, que se baseavam, sobretudo, em poesia brasileira, chegaram apenas até grandes nomes do *boom* latino-americano, os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, e do chileno Roberto Bolaño. Essa angústia de querer me aproximar da literatura latino-americana, que começou a se voltar também a uma busca por escritoras, muitas vezes esquecidas dentro do cânone, dissolveu-se com a leitura da obra pizarnikiana.

Esse primeiro contato, que começou com a leitura de *Los trabajos y las noches* (1965), foi permeado pelo espanto diante de uma poética tão silenciosa e hermética, marcada por temas como a noite e a morte, bem como por um discurso metalinguístico. À época, acreditei que meu espanhol, que ainda era de iniciante, havia sido o primeiro culpado por uma leitura cujo sentido não era apreendido de imediato. Teoria essa que logo é desmantelada pela tradução feita por Davis Diniz, publicada pela editora Relicário no mesmo ano, de duas obras que marcam a maturidade poética de Pizarnik: *Árvore de Diana* ([1962] 2018a) e *Os trabalhos e as noites* ([1965] 2018b), minha primeira leitura. O encantamento e o fascínio misturados a uma curiosidade acerca dessa palavra que escapa nos versos lidos, em edição bilíngue, permanecem, junto com uma vontade de compreender o contexto em que a poeta se inseria dentro da literatura argentina.

Em 2019, surge a oportunidade de residir por seis meses no país de Pizarnik e cursar uma disciplina de mestrado do *Programa de Posgrado de Literatura y Estudios Críticos*, da Universidad Nacional de Rosario (UNR), com os professores Sara Bosoer e Martin Prieto. Como ouvinte, ainda foi possível cursar uma matéria da graduação, também com o professor Prieto e outras professoras – Nora Avaro e Analía Capdevilla –, Literatura Argentina II, que concentra os estudos nos movimentos literários e em autoras e autores fundantes do século XX,

bem como em entender a relevância e a diversidade de uma literatura que não se resume ao *boom* – até então de meu conhecimento.

Nesse momento, em que mergulho na cultura argentina e nas livrarias de Rosario, onde a imagem de Pizarnik é constante, consigo ver pela fresta um caminho a seguir para ler, para me acercar dessa poética e traçar, agora, outros questionamentos: por que a poesia pizarnikiana se distancia das demais da geração dos anos 1960? Ou como essa poética ensimesmada pode também dizer sobre seu próprio tempo?

Esse espanto gerado pela primeira leitura, então, transforma-se em um exercício crítico de leitura de poesia que, por sua vez, se transforma no projeto desta dissertação, com o objetivo de analisar e discutir a obra poética de Alejandra Pizarnik, a fim de desenvolver a relação que ela estabelece com a modernidade e suas questões, bem como de aproximá-la das teorias da poesia moderna. Nesse sentido, como *corpus* a ser analisado ao longo do estudo proposto, são escolhidas duas obras: uma poética – *Árbol de Diana* (1962), composta por 38 poemas – e outra biográfica – os *Diários*, reunidos por Ana Becciu.

Em um primeiro momento, parto da leitura *Árbol de Diana*, que condensa procedimentos centrais da obra de Pizarnik, rastreando questões que saltam aos olhos, como a presença do silêncio em seus poemas e a relação com o próprio tempo, não só a modernidade, em termos gerais, mas também a modernidade na América Latina, periférica, na Buenos Aires do século XX. Diante do desejo de compreender a obra pizarnikiana em suas diversas facetas, além da leitura da obra poética, aproximo-me dos *Diários*, os quais, inicialmente, leio como uma escrita de si, autobiográfica, marcada por questões sobre a vida pessoal da poeta, bem como por procedimentos de escrita. Mas, ao longo dessa leitura, percebo pontos de encontro com a obra poética lida anteriormente, entendendo-os como parte desse projeto literário e, portanto, atravessados também pelas questões teóricas relativas à modernidade e à crise da poesia moderna.

Para desenvolver o caminho de leitura proposto nesta pesquisa, é preciso, assim, revisitar a tradição da fortuna crítica de Alejandra Pizarnik, que aponta, sobretudo, para o hermetismo de sua linguagem, o mistério de sua poesia, a noite como metáfora privilegiada e, partindo do suicídio da poeta, uma tentativa de aproximação entre vida e obra, da qual, neste trabalho, pretendo escapar. Tendo em vista ser uma obra poética ainda a ser traduzida no Brasil, à exceção dos quatro livros traduzidos pela editora Relicário – *Árvore de Diana, Os trabalhos e as noites*,

em 2018, e *A extração da pedra da loucura* e *O inferno musical*, em 2021 –, ainda são escassos artigos, ensaios, produções acadêmicas, dedicados aos estudos da obra de Pizarnik, por pesquisadores brasileiros. Nesse sentido, fazem parte da bibliografia de trabalhos críticos sobre sua obra, em sua maioria, produções de críticos argentinos: *Alejandra Pizarnik* (1998), de Cesar Aira, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004), de Carolina Depetris, e *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (2012), de Cristina Piña. Além desses três livros, também estão na bibliografia os artigos de Enrique Molina (1984), Francisco Lasarte (1983), Tamara Kamenszain (2015) e Julieta Lerman (2014). Em relação à produção crítica brasileira, fazem parte do *corpus* as aberturas de *Árvore de Diana* e de *Os trabalhos e as noites*, escritas, respectivamente, pelas poetas Marília Garcia e Ana Martins Marques; e o posfácio dos livros escrito por Davis Diniz, acerca do trabalho de tradução.

Além da leitura e do estudo dessa fortuna crítica, a poesia de Pizarnik levou-me também à imprescindível reflexão sobre a poesia moderna, a modernidade e suas questões, a melancolia e sua tradição. Pensando no que consiste a lírica moderna, suas especificidades, seus precursores – dentre eles, Rimbaud e Mallarmé –, e principalmente quais são as especificidades e dissonâncias dessa poesia produzida depois de Baudelaire, interessam, para o desenvolvimento do projeto, livros que fazem parte de uma bibliografia básica para os Estudos Literários: *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1956), de Hugo Friedrich; *A verdade da poesia* (1978), de Michael Hamburger; *O arco e a lira* ([1982] 2012), de Octavio Paz.

A fim de desenvolver a relação entre essa lírica, produzida sobretudo no século XX, e o seu tempo, sua história, serão estudados a conferência *Palestra sobre lírica e sociedade* ([1957] 2012), de Adorno, e o artigo “O astro baço – a poesia portuguesa sob o signo de Saturno” (1996), de João Barrento, o qual discute a poesia portuguesa escrita entre a década de 1970 e 1990 à luz da intrínseca relação entre poesia e sociedade, defendida pelo filósofo alemão. Já na esteira bibliográfica brasileira, serão estudados os livros *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade* (2010) e *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea* (2016), do crítico e poeta Marcos Siscar, para pensar o discurso da crise inerente à modernidade.

Em relação à modernidade, a partir do século XVIII, esse tempo ao qual a pesquisa propõe relacionar a poesia de Pizarnik, para entender não só suas questões, mas também sua relação

com o sujeito moderno e com a lírica, fazem parte da bibliografia as obras “Experiência e pobreza” ([1933] 2013), “O narrador” ([1936] 2013), “Paris do século XIX” ([1939] 2006) e “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo” ([1969] 2017), de Walter Benjamin. Se “a modernidade é em Baudelaire uma conquista” (BENJAMIN, 2017, p. 158), a obra de Benjamin torna-se fundamental para o desenvolvimento do estudo proposto, discutindo como as questões da vida moderna – ascensão do capitalismo, surgimento das grandes metrópoles, aceleração do ritmo de vida – estão presentes na poesia de Baudelaire. Pensando no contexto latino-americano, foram lidos os teóricos Batriz Sarlo e Julio Ramos, com as respectivas obras, *Modernidade periférica* (2010) e *Desencontros da modernidade na América Latina* (2008), e a ensaísta Sylvia Molloy, com *Viver entre línguas* (2018), para pensar o latente problema do exílio presente também na obra pizarnikiana.

Por fim, para aprofundar este trabalho nas questões relativas aos diários, foram lidos *Diários de escritores* (2016), de Myriam Ávila, que desenvolve um estudo sobre o diário de escritor enquanto gênero e objeto de interesse para os Estudos Literários; além de *O pacto autobiográfico* (2008), de Phillipe Lejeune; *De la autobiografía* (2006), de José María Pozuelo Yvancos; e *El espacio autobiográfico* (2007), de Leonor Arfuch, obras essenciais para entender as escritas de si como objeto de interesse dos Estudos Literários. Se “talvez las palabras sean lo único que existe/ en el enorme vacío de los siglos” (PIZARNIK, 2016, p. 85), a pesquisa busca pensar, com base nesse *corpus* literário e teórico, a relação da poesia de Pizarnik – das palavras – com o seu tempo – vazio – e o silêncio que dele vem.

Desse modo, o percurso proposto por esta dissertação se divide em três partes, que correspondem aos capítulos 2, 3 e 4. No segundo capítulo, *No umbral do meu olhar: Alejandra Pizarnik na literatura argentina*, a reflexão volta-se para uma compreensão historiográfica da presença da poeta na literatura argentina, tentando compreender vestígios de como a obra pizarnikiana se relaciona com a de outros escritores de sua época, bem como entendendo-a como uma voz distante e destoante das demais. Por suas especificidades, ao se distanciar de uma tradição marcada pelo teor político e engajado, a voz da poeta torna-se única, sobretudo, diante dos discursos encontrados nos anos 1960, voltando-se para uma dicção melancólica e, inclusive, muitas vezes reduzida à chave do suicídio, quando as fronteiras entre vida e obra são diluídas por algumas leituras.

No terceiro capítulo, *He dado el salto de mi alba: uma leitura de *Árbol de Diana* (1962)*, é feita a análise da celebrada obra de 1962, que marca a maturidade de sua obra poética, como em uma

leitura guiada, que percorre 15 poemas selecionados, a fim de discutir questões centrais da obra pizarnikiana, que aparecem em *Árbol de Diana*, mas que são expandidos como projeto literário. Dentre elas, estão, como fio condutor, os silêncios presentes ao longo dos versos, que direcionam a discussão para a relação entre a poesia e o seu próprio tempo, a qual é percebida pela crise da poesia moderna, que é ensimesmada e fragmentária, diante do fracasso da linguagem e da dessacralização do discurso poético; como também pela relação com o exílio e o viver entre línguas, que provoca uma escrita desterritorializada. É realçada, dessa forma, a poética do silêncio enquanto um traço fundante da poesia de Pizarnik, que se desdobra em um discurso melancólico, marcado pela depuração da linguagem, pela busca pela palavra exata, pela circularidade de temas nobres da poesia ocidental, bem como uma negatividade diante da dramatização da crise que acomete a modernidade.

O quarto capítulo, *Este diario no expresa la verdad: Alejandra Pizarnik e as escritas de si*, continua a discussão acerca do projeto poético pizarnikiano, voltando-se para as entradas e fragmentos dos diários correspondentes aos anos de 1960 e 1962, que antecedem ou coincidem com a publicação de *Árbol de Diana*, lido no capítulo anterior. A leitura e análise desse recorte propõe discutir a especificidade do diário de escritora de Pizarnik, o qual foi editado e reescrito por ela mesma, o que demonstra a intenção de publicação, ainda que ela tenha acontecido postumamente. Propõe também estabelecer interseções com questões discutidas na leitura da obra poética, a fim de ler esses diários como parte da obra poética pizarnikiana. Dessa forma, a discussão passará por pontos centrais, como os fragmentos poéticos presentes na escrita diarística, que se aproximam de poemas em prosa; a existência exilada e o autoexílio em Paris, que reforçam uma relação conflituosa entre a poeta e a linguagem; e a melancolia, enquanto humor que marca a modernidade e, conseqüentemente, o sujeito moderno, ciente do fracasso e da crise do seu tempo.

Assim como Pizarnik salta em direção ao risco da escrita, como aponta o primeiro poema de *Árbol de Diana* – “Eu dei o salto de mim à alba” (PIZARNIK, 2018a, p. 17) –, submergir na obra Pizarnik, lendo e escrevendo sobre essa poética, é também um risco que se corre da incompreensão, da falta de referências, do próprio silêncio. Escrever esta dissertação, assim, é também saltar em direção ao risco da linguagem, falha e fragmentária, e do silêncio, ardiloso e persistente. Como escreve a poeta em seus diários de 1959: é uma poesia que diz o indizível, um silêncio, uma página em branco – “Una poesía que diga lo indecible – un silencio. Una página en blanco” (PIZARNIK, 2016, p. 140). Isso faz, então, dessa leitura, um estudo não só

sobre as palavras postas sobre a folha de papel, mas também sobre a página em branco que resta.

## 2 NO UMBRAL DO MEU OLHAR: Alejandra Pizarnik na literatura argentina

*Solitude, récif, étoile*  
Mallarmé

No dia 26 de outubro de 1959, Alejandra Pizarnik escreve em seus diários que, segundo Rilke, a poesia é lirismo, é experiência. E acrescenta: experiência da palavra.<sup>1</sup> – “Poesía es lirismo. La poesía es experiencia – así decía Rilke. Y yo digo: experiencia de la palabra” (PIZARNIK, 2016, p. 153). Essa definição de poesia como experiência da palavra será, de certa forma, o fio condutor de sua obra – e também desta dissertação. As palavras, enquanto objeto da experiência – seja ela pensada como experimentação, como propõe o dicionário; seja como, na perspectiva filosófica benjaminiana, *Erfahrung*,<sup>2</sup> perda, incapacidade de transmissão de si mesma –, serão essenciais para pensar a poética pizarnikiana, a construção da poeta e o seu próprio tempo.

Das múltiplas e variadas definições, propostas pelos Estudos Literários, entender a poesia como experiência da palavra, tendo os versos pizarnikianos como pano de fundo, é um tanto quanto ambíguo. Isso porque pensar a escrita poética tanto como o experimento, a investigação da linguagem, quanto como a perda, a falta dela mesma, resulta em perspectivas que, à primeira vista, são contraditórios, mas, na obra de Pizarnik, podem coexistir em um mesmo poema. É, portanto, essa tensão entre o excesso e a falta, entre o ruído e o silêncio, entre o dito e o não dito, que se imprimirá nos versos analisados da poeta.

Nascida, em 1936, em Avellaneda, província de Buenos Aires, filha de imigrantes judeus, Alejandra Pizarnik, ao longo de seus 36 anos, produz uma vasta obra poética entre escritos em prosa, poemas e diários, sendo reconhecida não só em seu país natal, mas também internacionalmente. E esse público internacional vem crescendo cada vez mais no presente, como é o caso do Brasil. Considerada, pelo ensaísta e escritor também argentino Cesar Aira, como um dos maiores nomes da literatura argentina – “A. P. no sólo fue una gran poeta sino

---

<sup>1</sup> No original: “Poesía es lirismo. La poesía es experiencia – así decía Rilke. Y yo digo: experiencia de la palabra.” (PIZARNIK, 2016, p. 153).

<sup>2</sup> É inevitável reler os ensaios “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador” (1936), de Walter Benjamin, para compreender que, na modernidade, a experiência torna-se fragmentada, incompleta e impossível de ser compreendida e transmitida em sua totalidade – questão fundamental para se entender a poesia de Pizarnik. Como aponta Gagnebin, crítica especialista na obra benjaminiana: “Ambos ensaios partem daquilo que Benjamin chama de perda ou de declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*), isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho.” (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

que fue la más grande, y la última” (2004, p. 30) –, publicou em vida oito livros e esteve sob os olhos da crítica literária, sobretudo de seu país natal.

Tal fortuna crítica continua a crescer e ser produzida, no presente, à medida que sua poesia conquista novos leitores, que em geral frisam certos pontos de sua poética: o mistério, o hermetismo, a presença circular e persistente da morte, do fim. Entretanto, é preciso fazer uma leitura cuidadosa, sem reduzi-la a certas questões recorrentes em leituras críticas da obra, não só investigando o motivo estético e composicional de tais questões, mas também ampliando a leitura de modo a destacar e abrir os horizontes da própria crítica.

É importante, para isso, localizar a obra pizarnikiana na história da literatura argentina e compreender como essa voz se insere, de forma destoante, em meio aos cânones do século XX, notáveis por uma potência política. Há, não só na literatura, mas na história argentina, a tradição da resistência, da escrita literária com teor social e político, tendo em vista os diversos períodos históricos marcados pelo autoritarismo, pela opressão, durante as ditaduras, sobretudo, a partir dos anos 1960. Em uma breve linha do tempo do século passado, é possível perceber certa tradição desde os anos 1920, com o grupo Boedo,<sup>3</sup> que mantinha uma postura militante, realista, ancorada no contexto social da época; até nos anos 1960, com a representação do trabalhador, do *obrero*, na poesia, de Raúl González Tuñón e Leónidas Lamborghini. Enquanto há, na tradição cultural argentina, uma expansão da relação entre literatura e política, a obra de Pizarnik segue o caminho contrário, apontando para o recolhimento, para o silêncio ante essas questões.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> No início do século XX, após a Primeira Guerra Mundial, surge, na cidade de Buenos Aires, um dos pontos mais marcantes da história da literatura argentina: a polêmica entre Florida e Boedo, que envolvia grandes nomes da época, como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Elías Castelnuovo e Roberto Mariani. Como define Adolfo Prieto, em seu texto “Boedo e Florida”: “Florida, rua do ócio distraído, era um bom nome para alcunhar a variante local do conceito de gratuidade na arte; Boedo, rua de trânsito fabril em um bairro fabril, uma excelente bandeira para agitar as consciências com adequadas formas de subversão. Florida mirava a Europa e as novidades estéticas do pós-guerra; Boedo mirava a Rússia e se inflamava com o sonho da revolução universal.” (PRIETO, 2009, p. 291-292). Os dois grupos representavam, respectivamente, a oposição entre valores políticos, vanguardistas e culturais: o posicionamento político de direita e de esquerda, o Ultraísmo e o Realismo, a ideia de arte pela arte e o engajamento político como papel fundamental dela. Assim, quando se pensa em uma tradição cultural argentina, em que a literatura tem um envolvimento em questões sociais e políticas do país, torna-se importante frisar o lugar do Boedismo como um dos precursores desse movimento no século XX.

<sup>4</sup> O silêncio, a recusa ao engajamento político, não significa que a poética pizarnikiana não diz também sobre o seu próprio tempo – aliás, esta pesquisa trilha um caminho no sentido de entender a poesia moderna e, conseqüentemente, a modernidade, por meio da leitura da obra da poeta argentina.

Ainda, seguindo com essa breve revisão historiográfica, outro marco na literatura argentina no século XX é o *boom* da literatura latino-americana,<sup>5</sup> com o Realismo Mágico. Nos anos 1960 e 70, com grandes nomes não só da literatura argentina,<sup>6</sup> como Julio Cortázar, mas também de outros países, como Gabriel García Márquez, esse movimento foi responsável pela divulgação de grandes romances latino-americanos – *Rayuela* (1963) e *Cien años de soledad* (1967) – e pelo aumento da recepção da literatura latino-americana no resto do mundo, sobretudo na Europa. Esses dois recortes da história da literatura argentina apontados – a marca política e o Realismo Mágico – podem ser percebidos em *Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX* (2020), *e-book* que reúne, como menciona o organizador Martín Prieto, um índice incompleto, mas que se torna uma antologia de grandes autores, indo desde Alfonsina Storni até Cesar Aira. Entretanto, é possível perceber que a obra de Alejandra Pizarnik não está nessa antologia nem se enquadra nessas duas vertentes que marcam a literatura argentina na segunda metade do século XX, sobretudo, a partir da década de 1960 – período de grande produção poética da autora.

Tal ausência deve ser investigada e olhada de perto, para não se limitar a obra pizarnikiana apenas a uma outra vertente. Isso porque, quando se faz uma leitura atenta, percebe-se que, por mais que haja um distanciamento entre a obra e a política, ou entre a poesia e os romances do Realismo Mágico, existem atravessamentos que merecem ser destacados. O primeiro deles é o aparente alheamento da poesia pizarnikiana em relação à história, argentina ou universal: apesar

---

<sup>5</sup> Como destaca Martín Prieto, no livro *Breve historia de la literatura argentina* (2011), Vargas Llosa define o *boom* como um acidente histórico, sem uma corrente ideológica, estética ou moral, no qual um conjunto de escritores latino-americanos conseguiu, em um mesmo período de tempo, reconhecimento e difusão por parte do público e da crítica. Para além dessa ampliação de leitores e de críticos, é importante pensar também como, a partir do *boom*, apesar da heterogeneidade de produções e de nacionalidades, percebe-se a construção de uma identidade latino-americana nas novelas – “En cuanto a lo primero, fue Luis Harss quien en 1966, después de haber leído *Rayuela* de Julio Cortázar en 1964, percibió el ‘nacimiento de una novela latinoamericana’ que volvía insuficiente para su análisis la categoría de ‘literatura nacional’ y que permitía que ‘por primera vez’ los novelistas latinoamericanos pudieran ‘aprender los unos de los otros’, conformando, en definitiva, a partir de obras individuales un proyecto más vasto de ‘unidad cultural’” (PRIETO, 2011, p. 378) –, o que reforça a importância dessas obras na história cultural da Argentina.

<sup>6</sup> Um outro autor a ser destacado, que é incontornável na discussão do *boom*, mas não aparece aqui, apesar de ser um dos grandes precursores, com os contos publicados em *Ficciones* (1944), é Jorge Luis Borges. Borges, como escreve Alan Pauls, em “La herencia Borges” (2010), não é só um grande nome da literatura argentina, mas sim a literatura argentina – “Quiero decir: ya no podemos pensar a Borges como la parte de un todo, la parte decisiva, capital, imprescindible, de ese todo que sería la literatura argentina. Borges ya es ese todo” (PAULS, 2010, p. 179) –, o que reforça sua relevância, sua influência e seu impacto em outros escritores, inclusive, Alejandra Pizarnik, quem o entrevista em 1964, na revista *Sur*. Passando pela escrita do manifesto ultraísta, em 1921, por uma discussão sobre um idioma nacional, em *El idioma de los argentinos* (1928), até à escrita dos contos, em *Ficciones* (1944), ele contribuiu para a discussão e a construção não só de uma literatura nacional, mas também de uma nova forma de produzir e de escrever literatura, tornando-se um dos mais relevantes do século XX.

de não fazer parte da uma corrente panfletária e engajada, existem, em seus versos, rastros do seu próprio tempo – questão cara a esta dissertação. É preciso, portanto, lançar o olhar para como um certo sentido geral da época, o *Zeitgeist* (“espírito do tempo”), pode revelar-se no discurso poético, na elaboração mesma da poesia. Isto é, entender a poesia como uma forma de conhecimento de aspectos-chave da vida social, como um fenômeno incontornavelmente histórico.

Em *Palestra sobre lírica e sociedade* ([1957] 2012), Adorno discute a indissociabilidade entre os dois conceitos – lírica e sociedade – pensando o *pathos* social presente na escrita poética. Ou seja, há, para Adorno, “uma corrente subterrânea coletiva que é o fundamento de toda lírica individual” (ADORNO, 2012, p. 77); ou ainda “o poema tomado como relógio solar histórico-filosófico” (ADORNO, 2012, p. 79). Existe, então, um traço de coletividade que vincula a poesia à sociedade, o poema é esse relógio que projeta a sombra de seu Tempo, da época em que está inserido; ao mesmo tempo em que não se reduz ao que representa o social, não pode escapar a ele.

Essa é também a leitura da poesia portuguesa das décadas de 1970 e 1990 proposta por João Barrento em seu ensaio “O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno” (1996), no qual analisa de que forma a produção poética dessa época pensa o próprio tempo e a própria história. Uma vez que “Tempo e História são, por isso, conceitos que adquirem no poema, que aparentemente apenas reflecte uma experiência subjectiva, sentidos que os remetem para a esfera de um *Zeitgeist* muitas vezes difuso, mas nem por isso menos real” (BARRENTO, 1996, p. 79), identifica-se na poesia portuguesa desse período um *pathos* melancólico, que pensa e recupera, portanto, o espírito dessa época. Tal *pathos* melancólico é inerente à modernidade, como propõe Barrento. Com o surgimento das grandes metrópoles e a ascensão do capitalismo e, sobretudo, após a Shoah e a ascensão dos governos fascistas, a melancolia torna-se dado incontornável, um sintoma, talvez, do sujeito moderno. O discurso da crise é não só um *topos* literário, mas também onde se ancora, na modernidade, a poesia – a crise, o colapso, a ruína são traços próprios da experiência moderna.<sup>7</sup> Pensando, então, por esse recorte teórico, é possível

---

<sup>7</sup> O crítico e poeta Marcos Siscar estuda e escreve sobre o discurso da crise como dado incontornável da poesia moderna, em seu livro *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos literário* (2010), mostrando como na modernidade há uma dramatização da perda, do fracasso, da impotência não só do poema, mas também do próprio poeta, isto é, é dado à literatura “o direito de *dizer tudo*, inclusive *o fim do mundo*, e especialmente, o fim do próprio mundo, a própria morte da literatura: é essa a exigência que a poesia incessantemente conquista ou requisita como fundamento do seu discurso.” (SISCAR, 2010, p. 32, grifos do autor).

traçar um caminho para investigar como a poesia de Alejandra Pizarnik é também atravessada por um discurso e por imagens que remetem ao humor saturnino e, assim, revela também o seu tempo – no caso, a modernidade, e sua história – o contexto literário latino-americano, as modernidades periféricas, a imigração europeia na Argentina.

O segundo atravessamento que merece ser destacado se relaciona ao convívio, aos afetos da poeta. Embora Pizarnik não faça parte do *boom* latino-americano, quando se faz uma leitura de suas escritas de si – diários e correspondências –, é perceptível como grandes nomes do Realismo Mágico, que tiveram destaque internacional, sobretudo na Europa, na década de 1960, participaram de sua vida. Vale, nesse sentido, analisar como essa proximidade contribuiu para a construção de sua obra poética e também da sua figura enquanto poeta.

Ao convívio podem ser atribuídas duas possíveis leituras: tanto a do sentido habitual da palavra, que se refere à vida íntima e às pessoas com as quais se compartilha o cotidiano, quanto à poesia de circunstância e aos endereçamentos de poemas. Sabe-se que, na crítica biográfica, volta-se o olhar crítico às chamadas escritas de si ou produções documentais, a fim de ampliar a leitura da obra literária: como apresenta Eneida Maria de Souza (2002), um dos objetivos dessa linha crítica dos Estudos Literários é compreender o escritor – no caso, a escritora – e seu lugar nos espaços, nos pensamentos e na cultura da época em que se insere – questão que interessa, nesta leitura, quando se pensa no *boom* latino-americano. Isto é, entender o espaço não ocupado por Pizarnik nesse marco da história da literatura argentina – e latino-americana – é também compreender e analisar o seu lugar enquanto poeta argentina e o seu reconhecimento celebrado e caro, hoje, na literatura de seu país natal.

Apesar de não participar do movimento do Realismo Mágico, a convivência com diversos nomes importantes que fazem parte do seu círculo pessoal, inevitavelmente, contribuiu para a sua construção como uma jovem escritora: no debate, nas discussões, nas disputas da literatura. Essa proximidade se evidencia na leitura de suas cartas, organizadas pelas argentinas Ivonne Bordelois e Cristina Piña, no livro *Nueva Correspondencia Pizarnik* (2014), entre cujos remetentes, dos 40 apresentados, estão Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Referências a eles também são feitas nos *Diários* (2016), organizados por Ana Becciu, ou ainda em homenagens audiovisuais, como *Memoria Iluminada*, do canal argentino Encuentro, em que é contada, pelo ator Fernando Noy, uma anedota famosa, segundo a qual Pizarnik, a quem foi pedida a tarefa de datilografar a obra de algum desses autores, teria perdido os manuscritos de *Rayuela* (1963), obra mais famosa Cortázar.

Em meio a tantas referências, rastros e dados autobiográficos, porém, o que importa a esta leitura crítica não é analisar a veracidade na vida empírica de tais narrativas, mas sim discutir como cânones da literatura argentina do século XX fazem parte da construção de Alejandra Pizarnik enquanto poeta. Tanto nos diários –

Pensé en mi madre, en los sacrificios que hace para que yo escriba y sea toda una *femme des lettres* consagrada, y esto no lo pude soportar. Entonces me dormí: soñé, entre otros con Silvina y con Bioy, representantes de la literatura tradicional. (PIZARNIK, 2016, p. 463-463)

Pero tengo miedo de pensar que me ha separado de O., que ha intentado malograr mis imágenes de Octavio, Mandiargues, Julio, Borges y Silvina. Olvido la principal: Cristina. Pero si lo movieron los celos, es señal de afecto, creo. No sé, es señal de adhesión al mal gratuito. (PIZARNIK, 2010, p. 577)

Deseos e intentos de desacralizar a los pocos que admiro: Octavio, Cortázar, Mandiargues. Todos, para él, «impostores». Me temo haberme topado con uno de los mayores que existen. En algo tiene que ser un genio. (PIZARNIK, 2010, p. 525).

– quanto nas correspondências a Silvina Ocampo, Bioy Casares e Julio Cortázar, respectivamente –

Me siento muy orgullosa y con un poquito de miedo – a causa de la responsabilidad que implica – escribiendo con tu lapicera. Tengo que acostumbrarme a ella pues exige una impetuosidad y una generosidad y una entrega propias en mí de un instante privilegiado y en vos de tu estado natural de ser y estar. (PIZARNIK, 2014, p. 200).

¿Y cómo hacer perdonar el poema? Pronto seremos en secta muy minoritaria y rarísima. Y está bien que así sea (creo). (PIZARNIK, 2014, p. 373).

Olga escuchó la cinta conmigo y dijo: Bello sería cortar los comentarios (o algunos, por ej. La politique – razón por la que no acepto que otros que O. lo escuchen) y hacer un disco: “Julio Cortázar lee poemas de Al., etc.”. ¿Te gusta la idea? Yo soy feliz con la cinta. El resto es avicultura. 37 besos de tu muy Alejandra. (PIZARNIK, 2014, p. 397).

–, a presença, mesmo que fantasmagórica, desses nomes acompanha a leitura, a escrita, o pensar sobre a tarefa de ser poeta. É estabelecida, portanto, essa relação dialógica não só nas cartas, em que é evidente, como também nas páginas dos diários – escritos que serão lidos atentamente no quarto capítulo – e nos poemas, em que alguns deles são dedicados, endereçados a essas figuras.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Como exemplo, pode-se citar o poema “4”, de *Árbol de Diana* (1962), dedicado a Aurora e Julio Cortázar; o poema “...Al alba venid...”, endereçado a Silvina Ocampo, em *Textos de sombra* (1982); e “Rescate”, dedicado a Octavio Paz, presente em *Extracción de la piedra de la locura* (1968).

Uma possível hipótese a ser levantada, com base nessa análise, é que Alejandra Pizarnik ocupa, hoje, na história da literatura argentina, um espaço mítico, tão celebrado e até *pop* – movimento similar ao que aconteceu na literatura brasileira com Ana Cristina Cesar – justamente por estar nesse entrelugar dos movimentos da literatura de sua época. Uma das principais obras de sua fortuna crítica é o livro que carrega o seu nome, *Alejandra Pizarnik* (2004), escrito por Cesar Aira, que reúne quatro conferências dadas pelo crítico e ensaísta argentino sobre a poeta. Essa coletânea – que será um guia de leitura para esta dissertação –, como escreve Aira na quarta capa, tem o objetivo de reconstruir o processo criativo de uma poesia e uma vida, apagadas pela inconsistência crítica, de uma poeta que culminou uma tradição e encenou para sempre um mundo.<sup>9</sup> Nessa breve apresentação do livro, já se torna importante destacar dois pontos cruciais da crítica proposta por ele: a tentativa de ampliar a leitura da obra pizarnikiana sem reduzi-la à chave da poética do suicídio e a aproximação da obra à vanguarda surrealista – questão interessante para discutir o processo criativo e de composição da poeta.

O interesse pela vida pessoal, pela correspondência entre vida e obra é alvo do público leitor – herança romântica desde o século XIX, quando a voz do poeta e voz poética eram, de certa forma, correspondentes. Considerada por muitos uma poeta maldita, a dramatização de sua morte, juntamente com os versos deixados por ela antes de tomar a dose letal de soníferos – “No quiero ir nada más que hasta el fondo” – contribuem para uma leitura de sua obra, que se encerra simultaneamente com a vida da poeta. Isto é, ler a poesia de Pizarnik, na qual de fato a morte e a solidão são temas recorrentes, como um prenúncio do suicídio que aconteceria anos depois reduz, limita a potência poética presente nos versos. Essa é a reivindicação feita por Aira, na tentativa de ampliar a leitura e, em suas palavras, corrigir a injustiça:

Como suele suceder con las iniciativas de la crítica, ésta mía tuvo en su origen el deseo de corregir una injusticia: la que veo en el uso tan habitual de algunas metáforas sentimentales para hablar de A.P. Casi todo lo que se escribe sobre ella está lleno de “pequeña naufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de sí misma”, y cosas por el estilo. Ahí hay una falta de respeto bastante alarmante, o un exceso de confianza, en todo caso una desvalorización. (AIRA, 2004, p. 9).

Será, portanto, esse o caminho a ser seguido na leitura aqui proposta: distanciar-se de uma interpretação da obra próxima da poética do suicídio, a fim de expandir o estudo crítico e

---

<sup>9</sup> Em original: “La intención fue reconstruir el proceso creativo de una poesía y una vida que leyenda y la inconsistencia crítica han ido oscureciendo. Una puesta em limpio, a al menos, un programa de puesta em limpio, de lo que podemos saber y comprender hoy de una poeta em la que culminó una tradición y con la que se cerró, herméticamente y para siempre, un mundo” (AIRA, 2004, *contracapa*).

aprofundar o estudo dos processos, da estética, dos versos de Alejandra Pizarnik, retirando-a desse lugar de bibelô decorativo na estante da literatura.<sup>10</sup>

Para isso, é preciso aproximar-se da obra e perceber que há, nessa voz poética, um procedimento, um trabalho com a linguagem, único, preciso, que a faz tão potente. É, nesse sentido, que Aira (2004) compreende tal processo como uma aproximação, também pelas diferenças, com o Surrealismo: “A. P. vivió y leyó y escribió em la estela del surrealismo” (AIRA, 2004, p. 11). Vanguarda europeia da primeira metade do século XX,<sup>11</sup> esse movimento, na literatura – com grandes nomes, como Breton, Artaud e Lautréamont –, tinha a escrita automática como princípio, valorizando o processo em detrimento do resultado, sendo, assim, uma poética marcada pelo fluxo de consciência, o sonho, a espontaneidade. Ao contrário, por mais que tenha afinidades, sobretudo por ser leitora e estudiosa dos surrealistas, Pizarnik inverte certa lógica imposta pelo movimento vanguardista: a busca excessiva pela precisão, pela pureza<sup>12</sup> e a consequente insatisfação com o resultado são marcas de seus versos. Como aponta Aira (2004):

Resumiendo: A. P. invierte el procedimiento surrealista poniendo la evaluación, el ‘Yo crítico’, al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio. (AIRA, 2004, p. 15-16).

Ou seja, há na poética pizarnikiana uma preocupação, e também uma obsessão, com o processo, visando a um resultado preciso, certo, puro, o que acaba, mas não se resume, em um método de composição específico: limitação de certos temas considerados nobres pela literatura – a morte, a noite, o amor –, com os quais se faz um jogo de combinatória – questão que será amplamente

---

<sup>10</sup> Em alusão ao que escreve Aira (2004) acerca do lugar, muitas vezes, ocupado por Pizarnik na crítica literária: “Reduce a un poeta a una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura, y clausura el proceso del que sale la poesía, resultando muy corriente del trabajo de los críticos que pese a las mejores intenciones parecen empeñados em congelar la literatura em objetos.” (AIRA, 2004, p. 9-10).

<sup>11</sup> Na Argentina, os principais nomes que se aderem à vanguarda são: Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Olga Orozco. Diferentemente do primeiro, considerado um surrealista puro, os três últimos distanciam-se do tom europeu e constroem, em suas obras, vozes latino-americanas da vanguarda, como discute Martin Prieto, em *Breve historia de la literatura argentina* (2011).

<sup>12</sup> A pureza, termo recorrente nesta dissertação, como um valor caro a Pizarnik, refere-se a um trabalho com a linguagem que segue no sentido contrário à escrita automática, proposta pela vanguarda. Essa escrita livre de um trabalho consciente, de censuras e de regras, que resultaria, para o Surrealismo, uma escrita poética mais próxima da pureza, é transformada, nos versos pizarnikianos, em uma busca pela palavra, pelos versos depurados por um trabalho incansável, cerebral e até mesmo obsessivo com a linguagem. Nesse sentido, a pureza, em *Árbol de Diana* (1962), é um dos pilares da construção da poética do silêncio, na qual há uma busca incessante pela palavra exata, pelo domínio perfeito da língua e linguagem, que acaba apontando para o silêncio, para a morte, para a ausência delas, como será evidenciado pela leitura dos *Diários*, no quarto capítulo.

discutida no decorrer da leitura da obra *Árbol de Diana* (1962). Para além do Surrealismo,<sup>13</sup> novamente no entrelugar ou fora de lugar, tal voz poética fascina e interessa críticos que se debruçam sobre essa aproximação com a vanguarda europeia, como o próprio Cesar Aira ou Francisco Lasarte, crítico argentino, e a brasileira Laura Erber.<sup>14</sup>

Acerca da fortuna crítica, para se compreender o caminho que se tecerá na leitura aqui proposta, é importante desenhar os espaços e os nomes que se dedicam a ler e a se aproximar da escritora argentina e suas vozes – sejam elas nos versos ou nos diários. A começar pela crítica argentina, é em seu país natal onde, obviamente, há mais leitores de Pizarnik, nas livrarias, nas bibliotecas e nas universidades, o que, conseqüentemente, se reflete em pesquisas e produções acadêmicas sobre sua obra. Um dos livros mais lidos, vendidos e celebrados – além de *Alejandra Pizarnik*, de Cesar Aira – é a biografia escrita pela crítica argentina Cristina Piña. Lançada pela primeira vez em 1995, teve as edições esgotadas e foi relançada em 2021, pela editora Lumen, agora, com contribuições da crítica italiana Patricia Venti: *Alejandra Pizarnik*, biografia de um mito (2021). Apesar do título, que já a coloca nesse espaço mítico, há nesse estudo um trabalho árduo e longo, de décadas, de remontar o quebra-cabeça que teria sido a vida de Alejandra Pizarnik, com um mosaico de depoimentos de amigos e familiares, assim como de escritos dos diários, das correspondências. Mais do que uma biografia, essa obra é para o crítico literário, um documento para entender a construção da figura da poeta –

Cada año aparecen en el mercado correspondencias, recuerdos, testimonios, películas que ofrecen de ella la imagen de una poeta marginal y conflictiva, enfant terrible, fea, mala incapaz de llevar adelante una vida adulta. Em sus diarios íntimos se constata, por un lado, la vida que vivió u, por otro, la que contó. ¿Cómo distinguir la ficción de la realidad? En su caso, la escritura fue un espacio donde consolidar los sentimientos de orfandad, soledad, dolor y muerte, lo que ha servido para engañar los críticos y biógrafos. (VENTI, 2021, p. 20).

---

<sup>13</sup> Em referência ao artigo de Lasarte, “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik” (1983), no qual o crítico denomina a poeta como uma surrealista *manquée*, uma vez, no lugar da escrita automática, proposta pelos surrealistas, há um controle rigoroso com a linguagem, subvertendo, assim, os procedimentos estéticos da vanguarda: “Lo importante aquí es que la exactitud en la poesía equivale a un control riguroso sobre el lenguaje. No tendría valor para Pizarnik, pues -al menos en su primera época-, el espontáneo fluir de un discurso poético de cuño surrealista.” (LASARTE, 1983, p. 868).

<sup>14</sup> Laura Erber escreve, como trabalho de uma disciplina de mestrado, em 2008, *Alejandra Pizarnik*: as palavras a ausência este mundo, texto essencial para se entender a relação entre a poeta e a vanguarda. Nesse breve ensaio, ao propor que a poeta estabelece diálogo com outros autores surrealistas, em seus poemas e diários, como Reverdy, Lautréamont e Breton, afirma que, nos versos pizarnikianos, há uma radicalização de princípios da vanguarda, como a dessubjetivação – questão a ser trabalhada no final deste capítulo. Ademais, como exemplo dessa radicalização, na contramão do que propõe Breton no texto “Contre le mort”, é frisada a temática da morte, para a qual a linguagem aponta, transformando os poemas, na verdade, em máquinas mortíferas, nas palavras de Erber.

– e um convite para ir além de aspectos biográficos e mergulhar em sua obra. Além da biografia, Piña reúne os escritos de Pizarnik publicados em revistas ou apresentados em congressos, no livro *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (2012), que traz uma reflexão ampla e diversa da obra pizarnikiana: desde a produção poética, passando pela obra dramática, até a uma leitura comparada com outros argentinos, o pintor Alberto Greco e a escritora Silvina Ocampo.

Outra obra fundamental para a leitura a ser realizada é *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004), de Carolina Depetris, que aborda uma questão central da poética: a poesia em crise. Isso porque, na modernidade, a dramatização da perda se faz presente nos discursos poéticos, inclusive no de Pizarnik, marcado pela consciência desse fracasso. Como aponta Depetris, ao se referir à poesia lacunar, que gira em torno da pureza das palavras:

Este movimiento poético que procura tanta sustracción semántica constituye el problema cardinal de la poética de Alejandra Pizarnik, porque ella descubre en este gesto la aporía poética fundamental de tener que restar presencia desde la presencia, de tener que buscar la palabra poética desde las palabras. (DEPETRIS, 2004, p. 15).

Em outras palavras, é a poesia em uma rua sem saída, em uma busca incessante e impossível que, na tentativa de encontrar a palavra poética nas próprias palavras, chega, na verdade, à impossibilidade dela, ao silêncio, à morte, à ausência – três palavras-chave na poesia de Pizarnik.

Já em relação aos diários, por fim, é importante perceber como há um interesse por tais escritos por parte dos estudiosos. Alberto Giordano, crítico que dedica parte de sua pesquisa a escritas de si e a diários de escritores – *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas* (2006) e *La contraseña de los solitarios: diarios de escritores* (2012), obras tanto essenciais para entender o gênero quanto relevantes para a crítica literária –, em um de seus artigos, analisa, por meio de uma leitura comparada, Alejandra Pizarnik, diarista, enquanto leitora e estudiosa de outros diários, em específico de Charles Du Bos:

Una de las formas que suelen tomar los inevitables gestos de autorreflexión que puntúan la escritura del diario es la de la referencia al albor de otros diaristas [...]. todas las referencias que hacen los diaristas a sus lecturas del momento nos interesan sobremanera, pero sobre todo las que tienen que ver con los diarios de otros escritores, porque a través de ellas, ya sea que manifiesten su admiración, su desacuerdo, o alguna otra afección menos definida, dicen algo de los deseos, de las ambiciones y los temores que los ligan a escritura de la propia intimidad. (GIORDANO, 2006, p. 140).

Tal questão, chamada por ele de “tópico da autorreflexividade”, evidencia um ponto central dos escritos diarísticos, sobretudo, o pizarnikiano: os bastidores da construção da figura do escritor – no caso, da poeta – e seus processos e caminhos ali registrados. Além de Giordano, a crítica Julieta Lerman, no artigo “La lengua extranjera de Pizarnik, Notas sobre los Diarios” (2014), também se dedica a uma leitura atenta dos diários, mapeando a relação conflituosa ente Pizarnik e sua língua materna, o espanhol, discutindo argumentos acerca do exílio, da desterritorialização da linguagem – questões caras à análise aqui proposta. Será por meio delas, que jogam luz não só aos escritos diarísticos, mas também a um trabalho com a própria linguagem em seus poemas, que se guiará a leitura atenta do livro *Árbol de Diana* (1962). Recém-traduzidas no Brasil, estas duas obras, *Árvore de Diana* e *Os trabalhos e as noites* – em português –, que marcam a maturidade poética de Alejandra Pizarnik, inauguram um novo público leitor, crítico e interessado na obra da poeta argentina. Editadas pela mineira Relicário em 2018, com tradução de Davis Diniz, as obras contam com prefácios de duas poetisas da cena literária brasileira atual, Ana Martins Marques, com “A cerimônia: os trabalhos e as noites, de Alejandra Pizarnik” (2018b), e Marília Garcia, com “O poema ensina a cair” (2018), além do posfácio do tradutor – ensaios breves que começam a tecer uma leitura crítica da obra pizarnikiana no Brasil, paralelamente aos poucos estudos acadêmicos que, apesar de raros, trilharam o caminho solitário de pesquisa da obra.

Uma dessas vozes pioneiras em ler, estudar e, nesse caso, traduzir a poeta argentina é Nina Rizzi, que se dedica, desde 2011, à tradução completa de suas obras – trabalho que está reunido na dissertação de mestrado *Tradução-poesia à beira do silêncio: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik* (2018), defendida na Universidade Federal do Ceará. No *blog* pessoal *apoema*, encontram-se outros trabalhos: pequenos ensaios, outras traduções – de correspondências e de parte dos diários – e aparições em revistas importantes para a crítica de poesia atual, como a *Escamandro* e a *Cult*. Em 2021, nas últimas traduções de Davis Diniz para a Relicário, de *Extracción de la piedra de la locura* (1968) e *El infierno musical* (1971), Rizzi escreve a apresentação do primeiro, “Um canto de incêndio” (2021), em que os poemas em prosa ganham corpo e espaço em sua poética; já a apresentação do último é feita por Laura Erber, também poeta, que escreve “Infernos de Alejandra, onde o silêncio engendra o fogo” (2021), além de outro artigo, já citado, sobre a relação da poeta com o Surrealismo.

Por fim, outra voz que, apesar de argentina, torna-se brasileira ao ser fundamental para traçar a crítica no país com a leitura dos poemas de Pizarnik, é Graciela Ravetti, com os artigos “Os

díficeis caminhos da enunciação: Alejandra Pizarnik” (1995), “Genealogias poéticas femininas contemporâneas: Pizarnik, César, Prado” (2001), “Entre a vidência e a mão artesã: Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik” (2015). Por mais que abordem os poemas por uma perspectiva de gênero, de escrita feminina, a qual não é o foco deste trabalho, tais leituras são importantes para entender as múltiplas recepções.

Nesse sentido, é por meio dessas vozes femininas e, sobretudo, poéticas que é feito o convite – aqui aceito – de ver e ler a voz de Pizarnik:

Um jardim para Alejandra

*Só vim ver o jardim*  
Não quero mastigar  
as flores

*Só vim ver o jardim*  
Não atirarei as pedras  
em mim mesma

*Só vim ver o jardim*  
Não quero sorver o lago  
num gole

*Só vim ver o jardim*  
Não pretendo cortar a cabeça  
das rosas

*Só vim ver o jardim*  
Não vou cantar como se um pássaro  
me atravessasse a garganta

*Só vim ver o jardim*  
Não vou agir como se se abatessem sobre mim  
as estações do ano

*Só vim ver o jardim*  
Não vou esperar florescerem  
os cadáveres

\*

E depois de terem atravessado rapidamente uma  
feroz  
alegria subitamente apenas  
murcham  
encrespam-se  
como incendiadas  
e calam:  
dizem nada  
para ninguém

(Falo naturalmente  
de mim)

(MARQUES, 2019, p. 35-36).

Esse poema de Ana Martins Marques, leitora de Alejandra Pizarnik, por meio da repetição do verso “Só vim ver o jardim”, estabelece um diálogo com o verso “Solo vine a ver el jardín”, que aparece, mais de uma vez, nos inéditos, reunidos postumamente em *Textos de sombra* (1982). Jardim, pedra, pássaro, silêncio: palavras, aparentemente, soltas e desconexas, mas que uma leitora cuidadosa, como Marques, transforma em um caleidoscópio de referências pizarnikianas, cujos rastros esta dissertação busca.

### 3 HE DADO EL SALTO DE MÍ ALBA: uma leitura de *Árbol de Diana* (1962)

*desembocamos al silencio  
en donde los silencios enmudecen.*  
Octavio Paz

“Cada palabra es llevada a su más alto grado de funcionalidad y se desprende como la gota de agua fosforescente del vértice de una estalactite” (MOLINA *apud* HAYDU, 1996). Essa é uma das descrições feitas por Enrique Molina de *Árbol de Diana* (1962): uma metáfora, que compara a poesia pizarnikiana, com suas palavras em “um alto grau de depuração, a uma gota brilhante que se desprende da ponta de uma estalactite”. Talvez essa seja uma das análises mais precisas e sintéticas da obra consagrada, publicada em 1962, escrita durante o autoexílio em Paris, em que os 38 poemas breves e densos – em sua maioria, constituídos por dois ou três versos – chegam às páginas impressas e aos olhos do leitor como doses mínimas de potência poética, que, ao se transformarem em imagem, lampejam.

O relâmpago é metáfora cara a Walter Benjamin<sup>15</sup> para o conceito de imagem dialética: em um clarão, fugaz e instantâneo, a imagem surge e, ao mesmo tempo, desaparece. Essa tensão entre presença e ausência, claridade e escuridão, estrondo e silêncio pode ser também percebida nas imagens pizarnikianas, as quais, nesse livro, materializam instantes poéticos que reverberam entre o limiar das palavras, dos versos e das páginas em branco: “tales poemas no tienen otro tema, pese a todo, que el relámpago circular que se propagan como las ondas de una piedra en el agua” (MOLINA *apud* HAYDU, 1996).

Em *Árbol de Diana* (1962), conforme muitos críticos indicam, Pizarnik inaugura a sua maturidade poética, consolidando procedimentos estéticos, como a brevidade dos poemas, a densidade das imagens evocadas, a poética do silêncio (DEPETRIS, 2004). Como aponta Piña:

La cadencia casi susurrada, la medida perfecta para que cada verso se equilibre sin un resquicio de disonancia respecto del anterior o del siguiente, para que en conjunto generen un clima verbal quieto y transparente – con la transparencia de ciertas imágenes iluminadas de los libros infantiles –, llega aquí a uno de sus puntos más altos. Difícilmente se encuentre otro libro – incluso dentro de la producción de Alejandra – donde el equilibrio verbal esté

---

<sup>15</sup> Além de aparecer em outros trechos, ao longo da obra benjaminiana, um dos trechos mais famosos, sobre o conceito de imagem dialética, em que a metáfora do relâmpago aparece é: “A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.” (BENJAMIN, 2006, p. 505).

tan minuciosamente cuidado y donde, al mismo tiempo, las palabras tengan tanto aspecto de “recién llegadas”. Porque Alejandra logra conferirle una cualidad casi impalpable al lenguaje, una resonancia a la vez ingenua y sabia que es como si suspendiera las palabras de hilos delicadísimos. Insistimos en la sensibilidad extrema a los valores emotivos, musicales y tonales de las palabras, porque cada vez que aparece un vocablo con carga “fuerte” – semántica o sonora – está infaliblemente compensado por uno o más versos que lo hacen levantar vuelo y retomar la atmósfera sonámbula o encantada que caracteriza al libro. (PIÑA, 2021, p. 210).

Isto é, o trabalho cuidadoso e minucioso com as palavras, as quais, em cada verso, em cada poema, são lapidadas e escolhidas de forma atenta, construindo um projeto literário, marcado pela suspensão de seu sentido imediato e, conseqüentemente, pelo mistério, pode resultar, como aponta Pinã, em uma atmosfera de encantamento aos olhos de quem lê.

Prova disso, é o prefácio escrito por Octavio Paz – quem ajudou e influenciou na publicação do livro pela editora Sur,<sup>16</sup> em 1962. Como em um verbete de dicionário, Paz define “árvore de Diana” em diversas áreas do conhecimento – química, botânica, mitologia, física –, apresentando múltiplas possibilidades daquilo que o próprio livro evoca. A imagem da árvore de Diana, anterior à Pedra Filosofal, aspiração dos alquimistas na Idade Média, é uma amálgama química – “amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de la realidad sometida a las más altas temperaturas.” (PAZ, 2016, p. 101) – que forma uma árvore, de instantes, brilhante, que, nesse caso, “nace en las tierras reseca de América” (PAZ, 2016, p. 101). Por sua fugacidade, foi muitas vezes negada a sua existência: “En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión” (PAZ, 2016, p. 102). Resultado de reações químicas, calculadas em um laboratório poético, como em um tubo de ensaio, surgem esses versos instantâneos, cintilantes, solitários, que compõem a obra:

colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua. (PAZ, 2016, p. 102).

---

<sup>16</sup> Fundada por Victoria Ocampo, em 1931, a revista *Sur* torna-se um espaço fundamental para debates e discussões culturais e literárias na Argentina, até a década de 1990, quando é publicada a sua última edição, sendo responsável pela publicação e divulgação de novos escritores argentinos que viriam a se tornar autores celebrados, como Alejandra Pizarnik. Além de publicar *Árbol de Diana*, em 1962, fato que, certamente, contribui para a que os poemas chegassem a mais leitores, Pizarnik também se tornou, na década de 1960, uma importante colaboradora, com traduções, resenhas e ensaios.

Para além desse encontro na obra, em uma apresentação sensível e precisa, um interessante exercício teórico é perceber não só correspondências nas obras dos dois autores, mas também consonâncias nas vozes, teórica e poética, ao ler *Árbol de Diana*. Isso porque Octavio Paz – como vários outros teóricos, a exemplo de Hugo Friedrich e Michael Hamburger –<sup>17</sup> busca entender e responder a um dos maiores questionamentos do século XX nos Estudos Literários: *o que é a poesia moderna? Ou melhor: qual traço comum pode ser lido na poesia chamada moderna?* Sendo Paz uma das únicas e mais importantes vozes que pensa, reflete e escreve acerca desse questionamento por um olhar latino-americano, duas obras suas fundamentais são *O arco e a lira* ([1982] 2012) e *Os filhos do barro* ([1974] 2013), nas quais é possível realçar uma conclusão: uma das características da poesia moderna é a tradição da ruptura. Isto é, a poesia produzida na modernidade é marcada pela crise, pela aporia, pela tensão: a poesia moderna é, portanto, contradição. Tal questão é evidenciada no capítulo “Analogia e Ironia”, em *Os filhos do barro*:

O poeta moderno sabe – ou pensa que sabe – exatamente o contrário: o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia também são um saber, mas em sentido contrário em relação a Dante. Um saber que não consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, e sim na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico. (PAZ, 2013, p. 82-83).

Se, na analogia, a semelhança é o princípio, conseqüentemente, há correspondências entre os versos e a realidade, entre as imagens poéticas e a vida – “A analogia é a ciência das correspondências. [...] A ponte é a palavra ‘como’ ou a palavra é: ‘isto e como aquilo’, ‘isto é aquilo’” (PAZ, 2013, p. 80). Entretanto, na modernidade, essa semelhança é interrompida pela ironia, quebrando, assim, a falsa ideia analógica: a poesia é fingimento, como no verso de Fernando Pessoa. Esse paradoxo entre esses dois conceitos – analogia e ironia – é analisado a partir de Baudelaire, o exemplar poeta moderno, que parte do princípio da analogia, mas quebra-o, ao compreender o seu próprio fracasso:

No centro da analogia, há um oco: a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Nesse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem. Mas não é Baudelaire, e sim Mallarmé, quem se atreverá a contemplar esse oco e a transformar essa contemplação do vazio na matéria de sua poesia. (PAZ, 2013, p. 79).

---

<sup>17</sup> *A estrutura da lírica moderna* (1978) e *A verdade da poesia* (1969), de Friedrich e Hamburger, respectivamente, são bibliografias fundamentais para se compreender a discussão acerca da poesia moderna, além da obra de poetas como Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, os quais anunciam que, na modernidade, a lírica apresentaria novos paradigmas.

Tais questões são lidas na poética de Alejandra Pizarnik, na qual essas tensões são evidentes, sendo o principal procedimento estético de muitas de suas obras, como *Árbol de Diana*. A aporia entre analogia e ironia é levada ao extremo, uma vez que, em seus poemas, não há referências externas – históricas ou sociais – nas quais os versos se apoiam. Ou seja, o princípio da analogia é rompido, ao não ancorar a poesia em semelhanças e correspondências com a realidade. Os poemas, na verdade, constroem o próprio universo, a própria realidade, em suas imagens poéticas:

Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência. As imagens poéticas têm sua própria lógica e ninguém se escandaliza se o poeta diz que a água é cristal ou que “el pirú es primo del sauce” (Carlos Pellicer). Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro do seu próprio universo. (PAZ, 2012, p. 113).

As imagens pizarnikianas, nesse sentido, partem da ironia

A palavra poética culmina em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal. (PAZ, 2013, p. 81).

Silêncio, morte, não comunicação, afinal, são palavras-chave para ler os versos, sobretudo, da obra de 1962.

*Árbol de Diana* (1962) é inaugurado pelo mistério:

1.<sup>18</sup>  
 Eu dei o salto de mim à alba.  
 Eu deixei meu corpo junto à luz  
 e cantei a tristeza do que nasce.  
 (PIZARNIK, 2018, p. 17).

Nesses versos, o “eu” hermético, ensimesmado, salta, desloca-se, canta. O salto à alba, como escreve Marília Garcia, seria também um convite à própria linguagem: “um salto dado na direção do risco da escrita, o pulo de quem escreve para o dentro/fora do vazio, do experimento, do porvir” (GARCIA, 2018, p. 7). Ou mais, um salto ao silêncio. Isso porque o risco da escrita, na poética pizarnikiana, direciona-se para a ausência da própria escrita, da própria linguagem: para o silêncio, portanto, que é o fio-condutor dos poemas aqui lidos. Ao deixar o corpo junto

---

<sup>18</sup> No original: 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, 2018, p. 16.).

à luz, é possível perceber a fragmentação da linguagem – os três versos são cortados pelo silêncio, já que não há uma cadência entre eles, uma continuação do sentido, que seria evocada pelo *enjambement*, por exemplo; os versos se encerram. Tal fragmentação se estende até o sujeito, que se esfacela:

[...] isto é, já de saída ele aponta para uma subjetividade desdobrada, um eu que se reparte. Este eu dilacerado, as conversas com a segunda pessoa, a personagem (“ela”) que muitas vezes se identifica com o sujeito, a sombra da sombra, esta figura do *Doppelgänger*: são imagens que tomam conta de muitos versos. O eu é um outro. (GARCIA, 2018, p. 9).

Por fim, no último verso, o tom melancólico se materializa no paradoxo desenhado: o canto – referência à poesia lírica – é silenciado pela morte, pela impossibilidade de dizer, pela fragmentação da linguagem – questões caras à leitura dos poemas a ser desenvolvida nas próximas páginas.

Algumas perguntas imprescindíveis a serem feitas, ao começar a leitura de *Árbol de Diana*, são: em qual direção o salto anunciado no primeiro verso é dado? Onde esse sujeito poético cai? Talvez essas respostas sejam dadas nos 37 poemas que se seguem, nas imagens poéticas construídas nesses versos. O poema seguinte, o segundo, anuncia:

2.<sup>19</sup>  
Estas são as versões que nos propõe:  
um buraco, uma parede trêmula...  
(PIZARNIK, 2018, p. 19).

O salto é dado em direção a um buraco, a uma parede que balança, imagens herméticas, sem nenhuma referência ao poema anterior, aparentemente. A resposta para as perguntas não é revelada, não se chega a uma conclusão imediata ao se ler o poema seguinte, uma vez que, nesses versos tão breves, mais questionamentos são gerados: versões de quê? Como a imagem de um buraco se relaciona à de uma parede? O poema, na verdade, anuncia que dúvida e mistério, portanto, serão presentes nos poemas desse livro.

Ainda sobre essa tentativa de buscar resposta nos versos que se seguem, uma outra questão que surge é a construção do próprio livro de poesia, isto é, entender qual a costura que liga os 38 poemas e os une, de forma coesa, em páginas que se tornam um dos livros mais celebrados da poeta. Uma proposta de leitura seria pensar cada um desses poemas como visões, instantes de

---

<sup>19</sup> No original: “2. Éstas son las versiones que nos propone:/un agujero, una pared que tiembla.” (PIZARNIK, 2018, p. 18).

imagens, que constroem, assim, um universo poético próprio. Se para Herberto Helder é preciso “ver sempre o poema como uma paisagem” (HELDER, 2006, p. 133), é possível perceber, nos versos pizarnikianos, paisagens de mistério, de sombra, de escuridão, que pouco revelam de imediato, por não estarem apoiadas em imagens do cotidiano. Nesse sentido, noite, morte, sombra e silêncio tornam-se elementos da paisagem construída nos poemas de Pizarnik: a própria linguagem.

Isto é, as paisagens construídas, em *Árbol de Diana*, podem ser chamadas de paisagens da própria linguagem, constituídas por palavras lapidadas e trabalhadas para existirem no contexto linguístico em que aparecem. Isso porque, como escreve Paz: “Cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mistura de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais.” (PAZ, 2013, p. 54). Quando se busca entender a mitologia construída por Alejandra Pizarnik e os pontos dessa mistura – crenças, mitos e obsessões –, percebe-se como questões relativas à linguagem são centrais. Em primeiro lugar, há uma crença paradoxal nela: a linguagem – a poesia – enquanto única possibilidade, mesmo que aponte para o silêncio. Em segundo, os mitos da poeta são as suas referências literárias, a sua própria biblioteca: ao ler a obra de 1962, percebe-se dedicatórias a algumas delas – Julio Cortázar, Laure Bataillon, André Pierre de Mandiargues e Ester Singer –,<sup>20</sup> além do prefácio do próprio Octavio Paz. Por fim, as obsessões que são metalinguísticas: a pulsão pela escrita, pela linguagem pura, pela depuração do significado de cada palavra, pelo silêncio:

18.<sup>21</sup>  
 como um poema ciente  
 do silêncio das coisas  
 falas para não ver-me  
 (PIZARNIK, 2018, p. 51).

Esse poema sintetiza aquelas questões ao colocar como sujeito da primeira frase, que se forma nos dois primeiros versos, em um *enjambement*, o próprio poema que conhece o silêncio, que

---

<sup>20</sup> É interessante pensar como os nomes daqueles/as a quem são dedicados os poemas são escritores que exercem certa influência na escrita de Alejandra Pizarnik: Julio Cortázar, além de amigo pessoal, foi importante escritor do *boom* latino-americano, com quem conviveu durante os anos em Paris e que ajudou a ingressar no meio cultural parisiense; Laure Bataillon, escritora e tradutora contemporânea de seus anos em Paris, foi quem traduziu importantes obras da literatura latino-americana, como o próprio Cortázar; André Pierre Mandiargues, escritor francês ligado ao Surrealismo, vanguarda com a qual a poeta dialoga; Ester Singer, escritora judia, cujos escritos eram em iídiche, língua materna dos pais de Pizarnik.

<sup>21</sup> No original: “3. como un poema enterrado/ del silencio de las cosas/ hablas para no verme”. (PIZARNIK, 2018, p. 50).

tem ciência da sua limitação, da fragilidade da linguagem.<sup>22</sup> Nesses versos, é formado o paradoxo que deixa rastros ao longo do livro: como um texto poético, matéria da linguagem, visa à não comunicação e constrói o silêncio? Essa tensão, como aponta Friedrich, é inerente às artes modernas:

Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “A poesia pode comunicar-se ainda antes de ser compreendida”, observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

Nesse sentido, a tensão dissonante, sobretudo, em *Árbol de Diana*, se dá pelo tema do silêncio, questão cara e fundamental para a compreensão da poética pizarnikiana.

Quando se investiga de onde vem esse silêncio, algumas razões podem ser levantadas, a impossibilidade de dizer por: uma questão orgânica, um desconhecimento da língua ou a recusa. Todas essas possibilidades, inevitavelmente, passam pelo sujeito histórico que enuncia esses poemas: Flora Pizarnik na infância, Alejandra Pizarnik, filha de imigrantes russos, e Pizarnik, enquanto uma poeta da modernidade. Dessa forma, cabe uma análise cuidadosa de cada uma dessas facetas da poeta que apontam para esse silêncio.

No quinto poema –

5.<sup>23</sup>  
 por um minuto de vida breve  
 única de olhos abertos  
 por um minuto de ver  
 no cérebro flores pequenas  
 dançando como palavras na boca de um mudo  
 (PIZARNIK, 2018, p. 25).

– o verso que encerra evidencia o paradoxo: palavras dançando na boca de um mudo, palavras que não poderão ser ditas, que não se materializam em sons, que não podem ser, portanto, ouvidas. A linguagem, nesse sentido, não consegue cumprir a sua função: a comunicação. Essa impossibilidade de dizer, por uma questão orgânica de um indivíduo, como a mudez, leva a

<sup>22</sup> Outra questão que aparece no poema é o desdobramento do sujeito, uma vez que a voz poética enuncia para não ser vista, escondendo-se, muitas vezes, atrás de personagens ao longo dos versos, como analisado no fim deste capítulo.

<sup>23</sup> No original: “5. por un minuto de vida breve/ única de ojos abiertos/ por un minuto de ver/ en el cerebro flores pequeñas/ danzando como palabras en la boca de un mudo” (PIZARNIK, 2018, p. 24).

dois caminhos que se cruzam. O primeiro, relativo à imagem da infância, tão presente na poética pizarnikiana, deixa rastros na obra de 1962. O segundo, relativo a uma questão autobiográfica que marca a infância da poeta: a tartamudez.

Para Benjamin, “as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande” (2002, p. 58), isto é, são também colecionadores de fragmentos do mundo para criar a sua própria realidade. Essa afirmativa se relaciona à poesia de Pizarnik, uma vez que a sua poética também se constitui de fragmentos, de referências, muitas vezes, obscuras, para construir o próprio universo. Como no poema “5”, há coleções de imagens que, à primeira vista, pouco se relacionam – vida breve, única de olhos abertos, flores pequenas no cérebro –, mas que, ao se combinarem em versos, formam o universo poético próprio e singular da poeta. Desse modo, “um poema tem de estabelecer suas próprias relações e referências, uma linguagem de signos que não pode ser decifrada em termos que não os seus próprios” (HAMBURGER, 2007, p. 102), criando seu próprio mundo e fazendo-o matéria de sua poesia.

Há um traço biográfico do qual é difícil escapar quando se pensa tanto no silêncio quanto na persistência da infância em Pizarnik: o tartamudear, o gaguejar quando criança, que a fazia ter dificuldade de se comunicar. A tentativa não é de buscar correspondências entre vida e obra, mas sinalizar como a dificuldade de dizer de uma menina coincide também na poesia, tornando-se matéria poética recorrente ao longo da obra:

12.<sup>24</sup>  
 não mais as doces metamorfoses de uma menina de seda  
 sonâmbula agora no beiral de névoa  
 seu despertar de mão respirando  
 de flor que se abre ao vento  
 (PIZARNIK, 2018, p. 39).

No poema, em uma atmosfera de mistério, surge uma menina de seda e sonâmbula, que se desperta como uma flor que se abre ao vento. O sentido dos versos não se faz de forma imediata, assim como a construção das imagens poéticas, que são fragmentadas, e difíceis de serem ancoradas na realidade – similar ao sonho, ao universo da infância:

Para expresarme quizá con más claridad: en el poema, el sujeto deseante añora siempre ese período de intensa subjetividad que es la infancia. [...] El resultado es una representación sin referente donde cada signo parece una postal del reino de los muertos dirigida a una marca ausente, el nombre propio.

---

<sup>24</sup> No original: “12. no más las dulces metamorfosis de una niña de seda/sonâmbula ahora en la cornisa de niebla/su despertar de mano respirando/ de flor que se abre al viento” (PIZARNIK, 2018, p. 38).

Todos los poemas, podría añadirse, son micrografías: con traen el mundo a fin de expandir la vida. Pizarnik sabe, sin embargo, que al concentrarse en los detalles, esos microcosmos ofrecen mundos deslumbrantes pero helados. Son mundos que se alejan de la narrativa a favor de una interioridad cargada de espectros y de estatuas. En los poemas, más vale y decirlo enseguida, el gran desaparecido es el cuerpo. (NEGRONI, 2017, p. 105).

Em outras palavras, como aponta Negroni, ao representar a infância, período marcado pela ausência, constrói micrografias, que também poderiam ser chamadas de visões, nas quais estão presentes o mistério, o hermetismo, formando parte do universo poético pizarnikiano: “Cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e inigualável.” (PAZ, 2012, p. 23).

Ao rastrear a poética do silêncio, deve-se lembrar não só infância da poeta, enquanto traço autobiográfico, mas também um outro elemento histórico: a modernidade –

A história da poesia moderna é a história da desmedida. [...] A pergunta contém dois termos antagônicos e complementares: não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: simultaneamente afirma e nega a fala, que é palavra social; não a sociedade sem poesia, mas a sociedade nunca pode ser realizada como poesia, nunca é poética. (PAZ, 2012, p. 259).

– tempo do descompasso, do desencontro: poesia e tempo, poesia e história se contradizem, mas se imprimem um no outro. Quando se lê a poesia de Alejandra Pizarnik, embora não se encontrem referências, menções ao seu próprio ou tempo, ou um tom panfletário, político, existem impressões desse tempo, que fazem de sua poesia, moderna. Isso porque, além de ser uma referência cultural, como uma voz que se destaca – sobretudo, com seus textos poéticos, mas também com os diários e textos em prosa, como resenhas e ensaios, publicados em revistas –, tanto na sua época quanto na contemporaneidade, sua poesia é atravessada pelo espaço-tempo moderno periférico, que se percebe na América Latina.

Quando se voltam os olhares para o início do século XX, ao buscar entender a modernidade latino-americana, investigar a importância de Buenos Aires é inescapável. Pois, como aponta Beatriz Sarlo, em *Modernidades periféricas* (2010), a capital argentina representa a modernidade e a metrópole moderna à margem do capitalismo, na periferia europeia, o que faz com que esse tempo histórico carregue especificidades da América Latina:

Buenos Aires, nas décadas de 20 e 30, era o ancoradouro urbano dessas fantasias astrais, e, em suas ruas, desde o último terço do século XIX, também se falava uma língua geral, um jargão cocolicho de porto de imigração. [...] O que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais:

modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; criollismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma cultura de *mescla*. (SARLO, 2010, p. 32).

Essa cultura da *mescla*,<sup>25</sup> da mistura, evidencia pontos centrais para se compreender a construção da modernidade latino-americana, que coincidem em uma questão fundamental para se entender a poesia pizarnikiana: a imigração e seus desdobramentos – como o exílio.

Dentre as centenas de imigrantes, que desembarcaram no porto de Buenos Aires, estavam os pais de Alejandra Pizarnik, recém-chegados de Rovne, território pertencente à Rússia e à Polônia, no início do século XX – hoje a atual Ucrânia. Para escapar dos conflitos internos do próprio país, do avanço do nazismo e da crise econômica que se instaurou após a queda da bolsa em 1929, eles chegam em 1934, dois anos antes do nascimento da poeta, e se instalam em Avellaneda, província da capital argentina. Esse dado autobiográfico – para além da condição de imigrantes, do estar fora do seu lugar de origem, há também a questão do exílio, da necessidade, da obrigatoriedade de estar fora do país natal, que é uma herança dos pais para a filha – transborda na poesia.

Se “sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido – o poema é o que está além da linguagem” (PAZ, 2012, p. 31), é interessante pensar como essas questões do próprio tempo, que estariam além da linguagem, reverberam no próprio sentido do poema, revelando a limitação dessa linguagem. Isto é, a desterritorialização do corpo, conseqüentemente, desterritorializa também a língua: a imigração e o exílio estão intimamente relacionados ao domínio de um idioma e à possibilidade de comunicação.<sup>26</sup> Uma vez que é filha de imigrantes, Pizarnik é criada, educada e alfabetizada no limiar entre a língua materna dos pais judeus – o russo e o iídiche – e a língua do país onde nascera: o castelhano. Nesse sentido, a relação que ela cria com a linguagem é conflituosa, incômoda, marcada pela própria desidentificação com o espanhol, o que, em seus poemas, pode ser lido pelo silêncio.

Na poética pizarnikiana, como no poema “13” –

<sup>25</sup> No contexto pizarnikiano, considera-se a mistura e incorporação de culturas com base em um recorte de classe, marcada pelo privilégio e pelo conforto econômico, como reforça Piña na biografia: *Alejandra Pizarnik: biografia de un mito*. Essa condição, portanto, não pode ser generalizada, uma vez que a realidade, no início do século XX, para imigrantes pobres, inclusive, em outras regiões da América Latina, não era similar à da poeta, na qual a integração de novas culturas e de novos costumes era bem-vinda.

<sup>26</sup> Tais questões autobiográficas serão analisadas e discutidas de forma mais consistente no quarto capítulo desta dissertação: *Este diario no expresa la verdad*: Alejandra Pizarnik e as escritas de si.

13.<sup>27</sup>  
 explicar com palavras deste mundo  
 que partiu de mim um barco levando-me  
 (PIZARNIK, 2018, p. 41).

–, as palavras se distanciam, esvaem-se: é impossível explicar com palavras desse mundo se as palavras fogem. A significação e a construção de sentido são fragmentadas, vazias, uma vez que apontam para o silêncio. Esse *viver entre línguas* é pensado por Sylvia Molloy:

Queira ou não queira, sempre somos bilíngues a partir de uma língua, aquela onde nos hospedamos primeiro, mesmo que provisoriamente, aquela em que nos reconhecemos. [...] Sempre escrevemos a partir de uma ausência: a escolha de um idioma automaticamente significa o fantasmamento do outro, mas nunca sua desapareição. (MOLLOY, 2018, p. 18-19).

A escrita de quem vive no limiar de duas línguas, assim como Pizarnik, é marcada pela ausência: no caso da poética pizarnikiana, pela falta de identificação, de familiaridade, de pertencimento tanto com o espanhol quanto com o iídiche. Assim, é construída uma relação de exílio com a própria linguagem.

Se exílio vem do latim *exilium*, que significa “banimento”, ou melhor, um estar à parte da terra natal – como escreve Jean-Luc Nancy:

La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca. [...] Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general. (NANCY, 2001, p. 1).

Esse desterro contínuo se estende ao pertencimento ao país em que se vive, a Argentina – o exílio dos pais é herdado pela filha –, à própria literatura argentina – Alejandra encontra-se fora das correntes literárias de seu tempo, sendo uma voz expoente e única – e ao próprio espanhol, idioma em que é escrita sua produção poética – o espanhol não lhe é familiar. A pergunta que surge, então, é como uma poeta pode escrever toda uma obra poética, de relevância para a literatura do país, em uma língua com a qual não se identifica ou não domina? Uma das respostas possíveis é que o ser estrangeira no seu próprio idioma torna-se matéria de poesia –

---

<sup>27</sup> No original: “13. explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome”. (PIZARNIK, 2018, p. 40).

em outras palavras: o silêncio frente ao estranhamento materializa-se como um dos pontos fundamentais de sua poesia. Isto é, o silêncio é a poética pizarnikiana.

Para Kamenszain, há, na poesia, um “escrever sem língua”, um “falar pela boca da língua que não tem” (KAMENSZAIN, 2015, p. 23-25). A frase que abre o poema 17, “Dias em que uma palavra estranha se apodera de mim” (PIZARNIK, 2018a, p. 49), um dos poucos em prosa em *Árbol de Diana*,<sup>28</sup> sintetiza, de certa forma, o exílio da linguagem, da língua: a palavra distante e, portanto, estranha, apesar de suas condições, consegue se apoderar, dominar a voz poética e, conseqüentemente, o poema. É como se a linguagem fosse soberana: mesmo em condições adversas, de infamiliaridade, de ausência de domínio, de desconhecimento, o poema existe, resiste: “a rebelião consiste em olhar uma rosa/ até pulverizar os olhos” (PIZARNIK, 2018a, p. 61).<sup>29</sup>

Ainda sobre o poema “17”, nele, percebe-se a depuração da linguagem: são escolhidos temas e imagens obscuras, porém, recorrentes na poesia pizarnikiana, que, juntos, contribuem para a criação de uma atmosfera misteriosa. Isso se dá uma vez que há uma mistura de temas nobres da literatura, como a morte – “[...] me lloro en mis numerosos funerales” –, a noite, a metalinguagem – “[...] su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida” – e imagens marcadas pela aporia, pelo paradoxo, como a fogueira fria, a noite pálida, a dança em ninho de fios rígidos. Nesse sentido, essa combinação contribui para a busca de uma linguagem pura, como escreve Aira.

La exigencia de pureza en A. P. se extendió (si no es que empezó por ahí) a la elección de palabras y temas. Como sucede en la poesía de la llamada “generación del 40”, que la precedió, la poesía de A. P., está hecha exclusivamente de términos elevados o “nobles”. En ella siempre se trata de la noche, la infancia, el amor, la muerte; nunca del café con leche, el cigarrillo (en todo caso: la ceniza), el colectivo. (AIRA, 2004, p. 38).

Outro ponto relevante sobre essa exigência de pureza é o fato de esses temas nobres se repetirem, bem como outras imagens poéticas – o espelho, as flores –, em uma espécie de combinatória ao longo dos poemas e de toda a obra. Ainda retomando Aira, esse procedimento torna-se recorrente ao longo do texto, sendo construído por um jogo com as palavras e seus

<sup>28</sup> Em *Árbol de Diana* (1962), encontram-se quatro poemas em prosa, entretanto, esse procedimento se torna sistemático na obra pizarnikiana a partir de *Extracción de la piedra de la locura* (1968).

<sup>29</sup> No original: “la rebelión consiste em mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos”. (PIZARNIK, 2018, p. 60).

respectivos significados, uma vez que a cada verso, a cada poema, ganham novos significados, novos sentidos. Isso pode ser percebido no poema “20” –

20.<sup>30</sup>  
 disse que não sabe do medo da morte do amor  
 disse que tem medo da morte do amor  
 disse que o amor é morte é medo  
 disse que a morte é medo é amor  
 disse que não sabe  
 (PIZARNIK, 2018, p. 55).

– em que morte e amor se repetem de forma sistematizada, produzindo, em cada verso, novas construções gramaticais e, conseqüentemente, novas construções de sentido. *Amor e morte*, temas clássicos e elevados da literatura ocidental, além de ganharem novas definições – “o amor é morte é medo”, e “a morte é medo é amor” –, apontam, no último verso, para o vazio, para a negação, para o desconhecimento: “en efecto se trata de las palabras nobles, prestigiosas, y a la vez peligrosamente abstractas, que vuelven la combinatoria un juego vacío, y por ello angustiante.” (AIRA, 2004, p. 73).

Tal apontamento para o vazio, pela dessacralização de certas imagens poéticas, evidencia o discurso da crise que se inaugura na modernidade e, conseqüentemente, na poesia moderna. Como discute Siscar, no livro *Poesia e crise* (2010), a poesia moderna é marcada pelo *topos* da crise, sendo esse um dos seus traços mais característicos e uma das formas de dizer sobre o seu próprio tempo: a urgência com a qual esse sentimento de crise se manifesta é extremamente relevante como indício de um modo de relação com o tempo presente e com a possibilidade de dizer esse presente (SISCAR, 2010, p. 20).

Se antes, na tradição literária ocidental, a poesia se associava à transcendência, isto é, à inspiração enquanto dom divino, à recriação e ao entendimento do mundo por meio da linguagem; na modernidade, esse discurso é marcado pelo fracasso, pela queda, uma vez que a linguagem, agora, não consegue apreender, em sua totalidade, o próprio tempo. Assim, o discurso poético questiona o próprio lugar da poesia no mundo moderno, seus traços formais, sua tradição, tendo a consciência do fim do mundo, do fim da linguagem, do fim do lugar da poesia como se conhecia: “o direito de dizer tudo, inclusive o fim do mundo, e especialmente o fim do próprio mundo, a própria morte da literatura: é essa a exigência que a poesia

---

<sup>30</sup> No original: “20. dice que no sabe del miedo de la muerte del amor/ dice que tiene miedo de la muerte del amor/ dice que el amor es muerte es miedo/ dice que la muerte es miedo es amor/ dice que no sabe”. (PIZARNIK2018, p. 54).

incessantemente conquista ou requisita como fundamento de seu discurso” (SISCAR, 2010, p. 32).

Na poética pizarnikiana, essa dramatização da crise se dá, sobretudo, pela dramatização do silêncio: além da circularidade dos temas e do silêncio enquanto questão recorrente em sua poesia, a falta, a ausência de linguagem materializam-se também nas páginas dos livros:

28.<sup>31</sup>  
te afastas dos nomes  
que fiam o silêncio das coisas  
(PIZARNIK, 2018, p. 71).

Se, para Lasarte, “el silencio se convierte en la única y seductora alternativa para Alejandra Pizarnik, sola e inerme frente al ardid ceremonioso de las palabras” (1983, p. 867), tal procedimento estético aponta para a impressão desse silêncio nas páginas dos livros que ficam, em sua maioria, em branco, uma vez que *Árbol de Diana* é formado, sobretudo, por poemas breves, de apenas uma estrofe, com no máximo cinco versos.

Frente à impossibilidade de dizer, à falta de domínio da própria língua, à ausência de compreensão do seu tempo, o silêncio – a ausência de ruídos, de palavras – surge como única solução possível, imprimindo-se, também, no vazio da página em branco. Como aproximam os críticos Enrique Molina, em uma resenha de *Árbol de Diana* (1962), e Ana Martins Marques, na apresentação da edição brasileira de *Os trabalhos e as noites* (1965), os poemas de Pizarnik são como “hai-kais del insomnio” (MOLINA, 1984, p. 90), os quais, marcados pela concisão e precisão da linguagem, são como cápsulas poéticas, que tematizam o silêncio, materializado nos “espaços em branco, a ‘aeração da página’ (como diz Barthes do haikai)” (MARQUES, 2018, p. 14).

Quando se pensa a tradição da poesia moderna, um dos nomes que se evoca, como visto nas obras *Estrutura da lírica moderna* (1978) e *A verdade da poesia* (2007), respectivamente, de Friedrich e Hamburger, é Mallarmé, poeta das “categorias negativas” (FRIEDRICH, 1978), “à beira de uma crise de versos” (SISCAR). Assim, se se parte do pressuposto de que Alejandra Pizarnik é uma poeta moderna, isto é, de que sua poética traz questões caras não só à modernidade, mas também ao entendimento de poesia moderna, torna-se interessante rastrear como a poética mallarmaica esbarra em procedimentos estéticos, imagens poéticas e conflitos

---

<sup>31</sup> No original: “28. te alejas de los nombres/que hilan el silencio de las cosas”. (PIZARNIK, 2018, p. 70).

que também aparecem na poética pizarnikiana. Para isso, é impossível escapar de uma leitura atenta do poema “Un coup de dés” – ou “Um lance de dados”, na tradução de Haroldo de Campos –, publicado em 1987, que inaugura uma nova forma de escrever, de ler e de entender a poesia.

Ao testar o limite do verso e, conseqüentemente, do ritmo, da linguagem e da própria página do livro, Mallarmé, nesse poema, “passa a organizar o espaço gráfico como campo de força natural do poema” (CAMPOS, 1956). Implodindo questões formais preestabelecidas e, portanto, inaugurando novas questões para a poesia do século XX em diante, “Un coup de dés” não só se torna referência para vanguardas, como o Concretismo, mas também transborda nas poéticas que vêm depois, como a pizarnikiana. Em versos espaciais, que brincam com a linguagem e desafiam a linguagem e até mesmo a leitura que, no Ocidente, é feita do canto direito da página para o esquerdo, esse poema traz como ponto de atenção da leitura de poesia, paradoxalmente, onde não há palavras: os espaços em branco –

Os “brancos”, com efeito, assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso. (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, 2015, p. 151).

Assim, o silêncio, que já aparece enquanto imagem, enquanto termo, expande as fronteiras da palavra, dos versos, tornando-se presente, enquanto matéria poética, pela ausência.

Esses brancos, além de poderem estabelecer um ritmo do próprio verso – como nos versos mallarmaicos, uma vez que tais espaços acontecem também entre uma palavra e outra –,<sup>32</sup> apontam para a consciência da crise da linguagem. Isto é, frente à impossibilidade de a poesia abarcar a complexidade do mundo moderno, o silêncio vem como resposta: seja como forma de revolução de padrões estéticos, no caso de “Un coup de dés”, seja como recusa a esse mundo,

---

<sup>32</sup> Esse espaçamento entre as palavras, que impõe um outro ritmo de leitura, não acontece nos poemas de *Árbol de Diana* (1962), mas pode ser percebido na leitura do livro, pelos espaços em branco que existem entre um poema e outro. A leitura dos 38 poemas indica um outro ritmo de leitura de um livro de poesia, marcado pelo silêncio, pelas pausas, pela brevidade. Em um artigo publicado na revista *Sur*, “Silencios em movimiento”, em 1965, Pizarnik escreve sobre o livro *El demonio de la armonía* (1964), de H. A. Murena, análise que poderia se referir também a sua obra de 1962: “Los veintitrés poemas de este libro tienen la misma estructura fragmentaria: series de frases breves proseguidas por silencios que intervienen con la frecuencia de las frases; disolución de temas – fragmentos de realidades e irrealidades que vienen y van en curvas muy rápidas. Esta fugacidad musical de los significa dos es la trama de cada poema: conceptos metafísicos, objetos solitarios, imágenes líricas, se intercalan, se enlazan un instante, para dar paso a un pequeño silencio que, a su vez, da paso a una nueva serie de frases o a una sola frase.” (PIZARNIK, 2003, p. 212).

no caso de *Árbol de Diana*. Tal consciência da transcendência vazia que a linguagem atinge na poesia moderna se dá, tanto nos versos mallarmaicos quanto nos pizarnikianos, pela combinação paradoxal entre certas imagens poéticas, que coincidem nas duas obras, e pela falta delas, que é expressa pela página em branco. Algumas dessas coincidências são: *o nada*, palavra recorrente e fundamental nos versos de Mallarmé; *o branco*, que aparece não só como termo, mas também como imagem na página vazia; e *o abismo*, que se aproxima do sentido de aporia.<sup>33</sup>

O *abismo* é essa imagem que representa um problema sem solução, o paradoxo, o desafio, que, nessas poéticas, se aproxima do *nada*, do *branco*, uma vez que o abismo que se desenha é o da linguagem:

27.<sup>34</sup>  
 um golpe da aurora nas flores  
 me abandona ébria de nada e de luz lilás  
 ébria de imobilidade e de certeza  
 (PIZARNIK, 2018, p. 69).

Nesse poema de Pizarnik, novamente, hermético, em três versos curtos, em que o branco e o nada estão presentes, surge esse relâmpago poético, rápido, curto, mas potente, que evidencia o silêncio e poderia, até mesmo, ser lido pela metalinguagem. O choque causado pelos vazios das páginas, que não são ocupadas pela brevidade dos poemas, cria essa atmosfera de arrebatamento, de mistério, de sonho em que sentidos contraditórios e pouco afins se toleram e coexistem: o nada e a luz, a imobilidade e a certeza.

Dessa forma, quando se fala do silêncio, do vazio, do nada na poesia, necessariamente, discute-se também a dramatização da crise da própria poesia na modernidade, haja vista que a falta de palavras, de versos, de estrofes e, portanto, a presença do silêncio evidencia a decadência do discurso poético. Essas questões são discutidas por Paz, em *Signos em rotação*: “os nossos grandes poetas têm feito da negação da poesia a forma mais elevada de poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se apoia na negação da palavra.” (PAZ, 2012, p. 263). Assim, ao se negar a própria palavra, surge a poética do silêncio.

<sup>33</sup> Esses termos foram notados e destacados dos seguintes trechos do poema de Mallarmé, na tradução de Augusto de Campos: “seja/ que/ o Abismo/ branco/ estanco/ iroso/ sob uma inclinação/ plane desesperadamente” (CAMPOS, 2015, p. 155) e “nada da memorável crise” (CAMPOS, 2015, p. 170).

<sup>34</sup> No original: “27. un golpe del alba en las flores/ me abandona ebria de nada y de luz lila/ ebria de inmovilidad y de certeza”. (PIZARNIK, 2018, p. 68).

Ainda nesse texto, Paz faz uma leitura de “Un coup de dés” que se aproxima de uma de suas obras literárias poéticas mais celebrada, *Blanco* (PAZ; CAMPOS, 1986):

Pretensão à primeira vista extraordinária, se pensarmos que é o poema da nulidade do ato de escrever, mas que se justifica inteiramente se pensarmos que inaugura um novo modo poético. A escrita poética atinge nesse texto a sua máxima condensação e a sua dispersão extrema. É ao mesmo tempo o apogeu da página, como espaço literário, e o começo de outro espaço. (PAZ, 2012, p. 277).

Esse novo modo poético – que impacta a poética pizarnikiana – aparece no poema de 1967, em que há, como princípio, a espacialização dos versos, e, como protagonismo, a página em branco. Em tradução, *blanco* aponta para dois sentidos que, ao se pensar a poesia moderna, convergem-se: branco e alvo. Desse modo, é interessante pensar como, nos poemas discutidos de Mallarmé e Paz, assim como nos que compõem *Árbol de Diana*, o branco é o alvo nas reflexões metalinguísticas e nas mensagens poéticas ali construídas. Em outras palavras: o fim – em seu duplo sentido: objetivo e encerramento – é a falta de palavras, de sons, de significantes e de significados, é a linguagem em crise, tortuosa, em conflito, que aponta para o branco, o nada, a falta, a morte.

Ainda pensando em diálogos com a poesia e a arte na modernidade,<sup>35</sup> por meio da leitura de poemas da obra pizarnikiana de 1962, que são marcados, essencialmente, pela brevidade e, assim, pelo silêncio, outras conexões rastreáveis são com três artistas plásticos, a quem são dedicados os poemas 24, 25 e 26: Wols, Goya e Klee, respectivamente. Lê-los é como um passeio breve por um museu de arte contemporânea, como escreve Pérez, que permite traçar aproximações entre a obra desses artistas e a obra de Pizarnik: em primeiro, pela potência imagética de cada um desses poemas – “la atracción por la plástica, su sensibilidad ante el color y el dibujo así como la práctica de ellos dejaron su huella en su estética literaria y en su forma

---

<sup>35</sup> Esse diálogo estabelecido entre a poesia e as artes transborda esses três poemas, expandindo-se ao interesse pessoal da poeta, que também era desenhista e participava de exposições com suas produções artísticas. Além de desenhar, essa questão também era objeto de reflexões da poeta, como ela escreve no prólogo para o livro *Signo y unidad* (1965), de Beatriz Erchel, encontrado entre os seus manuscritos no Fondo Alejandra Pizarnik, na Biblioteca Nacional Mariano Moreno: “Al unirse las artes plásticas con la poesía, no se realizan las nupcias del sol y de la luna ni, mucho, menos, acontece el casamiento del cielo y del infierno. En verdad, ni siquiera se unen, y está bien que así pues la verdadera cuestión es otra se trata de un suave acompañarse por la zona vertiginosa de la página en blanco que significa ausencia del mundo, de un colmar el puro silencio mediante voces calladas seguidas en formas, líneas, colores. Se trata, en suma, de una contribución a que lo blanco sea menos blanco, a que lo blanco sea más puro [...]”.

básicamente espacial de concebir el poema” (PIÑA, 2005, p. 57) –; em segundo, pelas imagens evocadas<sup>36</sup> que são fundamentais na poética construída em *Árbol de Diana*.

24.<sup>37</sup>  
 (um desenho de Wols)  
 estes fios aprisionam as sombras  
 e as obrigam a prestar contas do silêncio  
 estes fios unem o olhar ao soluço  
 (PIZARNIK, 2018, p. 63).

No poema endereçado a um desenho de Wols, artista do Expressionismo abstrato alemão, é possível perceber certa plasticidade, uma vez que, apesar do caráter abstrato e hermético, uma imagem é formada: um fio que aprisiona as sombras e une o olhar ao soluço. Como se fosse um desenho, é possível perceber os fios – no caso, os versos – conectando, em uma espécie de constelação, palavras e imagens recorrentes e caras à poética pizarnikiana – sombra, silêncio –, além do caráter melancólico e negativo da poesia moderna: do olhar ao soluço, da possibilidade de enxergar além à consciência de que não é possível.

Os fios que surgem no primeiro dos três poemas seguem conduzindo o passeio pelas obras – poéticas e plásticas – reforçando e, ao mesmo tempo, renovando tais imagens poéticas e procedimentos estéticos: sombra, silêncio e, agora, a noite.

25.<sup>38</sup>  
 (exposição Goya)  
 um buraco na noite  
 subitamente invadido por um anjo  
 (PIZARNIK, 2018, p. 65).

O anjo, figura e personagem, recorrente nas obras de Goya, pintor espanhol do século XVIII, surge nesses versos, potencialmente imagéticos, como uma aparição, uma visão, assim como os poemas desse livro: breves, instantâneos, mas também intensos e densos. A figura do anjo

---

<sup>36</sup> Sobre essas imagens evocadas nos poemas, é interessante estabelecer um diálogo mais estreito com as obras dos três pintores. Sobre Wols, pintor vinculado ao Tachismo, suas pinturas são abstratas – não fazem referência a signos do mundo externo, como os poemas de Pizarnik, que apontam para o silêncio –, com imagens formadas por linhas ou fios, como na obra *It's all over – The city* (1947). Já a figura do anjo, em Goya, é recorrente em obras importantes, como *Adoración del nombre de Dios por los ángeles* (1877), e em murais em capelas e igrejas, bem como o contraste característico do estilo barroco, no qual tons claros e escuros, luzes e sombras podem criar o efeito de um buraco na noite, como acontece no verso pizarnikiano. Por fim, para além das obras a serem lembradas nas análises dos três poemas, é interessante destacar a imagem do espelho, pela qual as obras de Klee podem ser lidas, como *frames*, retratos que espelham paisagens, cenas da vida.

<sup>37</sup> No original: “24. (un dibujo de Wols) estos hilos aprisionan a las sombras/y las obligan a rendir cuentas del silencio/ estos hilos unen la mirada al sollozo” (PIZARNIK, 2018, p. 62).

<sup>38</sup> No original: “25. (exposición Goya) un agujero en la noche / súbitamente invadido por un ángel” (PIZARNIK, 2018, p. 64).

leva a reflexão, inevitavelmente, a partir do momento em que se discute modernidade, ao *anjo da história* de Walter Benjamin, presente na tese IX, de “Sobre o conceito de história” (1940):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 245-246).

Essa alegoria é construída, para representar o conceito de história e de modernidade, por meio de dois cenários paradoxais: a tragédia, a ruína e o progresso, o futuro. Como escreve Michael Löwy, em *Aviso de incêndio*: “O Anjo da História gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras.” (LÖWY, 2005, p. 90). Tal impossibilidade, angustiante e melancólica, é a marca da existência moderna, construída e erguida com escombros, com a ruína.

Ainda segundo Löwy, há uma aproximação, uma correspondência entre o sagrado e o profano como a base da alegoria, o que se relaciona à construção da poética baudelairiana, precursora da poesia moderna, em que sagrado e profano coexistem nos versos. Isto é, a trajetória descendente é construída pela poesia moderna, que perde a transcendência, contrariando o mito judaico-cristão e a tradição ocidental, em que a poesia é sagrada, é uma manifestação artística elevada. Nesse sentido, pensar a modernidade, a história, com base na ruína, é também pensar na poesia moderna, com base nessa consciência da crise, dos escombros, dos fragmentos.

Por fim, o último poema dessa tríade é endereçado a um desenho de Klee:

26.<sup>39</sup>  
 (um desenho de Klee)  
 quando o palácio da noite  
 acender sua beleza  
 pressionaremos os espelhos  
 até que nossos rostos cantem como ídolos

---

<sup>39</sup> No original: “26. (un dibujo de Klee) cuando el palacio de la noche/ encienda su hermosura/pulsaremos los espejos/ hasta que nuestros rostros canten como ídolos” (PIZARNIK, 2018, p. 66).

(PIZARNIK, 2018, p. 67).

Nesses versos, entretanto, não será lembrada a sua obra comentada por Benjamin, mas sim “O castelo e o sol” – imagem construída por formas geométricas – quadrados, triângulos e círculo –, em cores fortes e quentes, que foram um castelo e um sol, como o próprio nome indica. Pensando nas categorias negativas, propostas por Friedrich, ao se referir à poesia de Mallarmé, mas que também pode ser usada para a poesia moderna, o poema de Pizarnik pode ser lido como um negativo da pintura. Em outras palavras, os versos constroem o inverso da imagem proposta por Klee: há um palácio, mas ambientado na noite.

Outra imagem recorrente nos poemas pizarnikianos, como no 26, que revela uma questão importante de sua poética é o espelho: signo que representa o reflexo, o duplo e, pensando no discurso poético, a máscara. O desdobramento do sujeito, como aponta Aira (2004), ao aproximá-lo do Surrealismo, por ser a chave da experiência, torna-se, nos versos de Pizarnik, uma questão-chave para compreender a sua poética:

En A.P., el desdoblamiento es un punto de partida, pronto superado. Un giro personal que tomó en ella fue la separación entre la experiencia “de lujo” que es la percepción metafórica del mundo, adornada con todos los prestigios de la gran poesía, y la experiencia sórdida del vacío, de la angustia, del insomnio. (AIRA, 2004, p. 51).

O duplo se revela, em uma primeira leitura, pela aporia que marca a crise da poesia moderna: a queda da poesia, que, enquanto deveria recriar o mundo por meio da linguagem, de acordo com a tradição poética, traduz, na verdade, sua falha, sua condição de fracasso. Como escreve Siscar (2010), na poesia moderna, o mal-estar se faz presente, ao ser o tempo da desolação, da aridez, da ausência de elementos que constituem o discurso poético: “O tema do mal-estar, do presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da falta de poesia ou da poesia que falta [...]” (SISCAR, 2010, p. 42).

Na poética pizarnikiana, esses dois lados, que compõem o paradoxo, e que aparentemente são impossíveis de coincidir, coexistem, uma vez que há, em seus versos, imagens e temáticas nobres, pertencentes à tradição. Entretanto elas apontam para a dramatização da crise, uma vez que o poema tem consciência da limitação e do fracasso da linguagem, que atinge a poesia moderna.

22.<sup>40</sup>  
 na noite  
 um espelho para a pequena morta  
 um espelho de cinzas  
 (PIZARNIK, 2018, p. 59).

No poema “22”, em somente três versos, é possível ver como esse conflito é desenhado: temas nobres, como noite e morte, misturam-se a imagens, como espelho e cinzas, que apontam para o silêncio, para a não comunicação. A personagem melancólica que aparece no poema – a pequena morta –<sup>41</sup> ao se olhar no espelho, não se vê refletida, em uma imagem duplicada, o espelho é de cinzas de fumaça, não cumpre sua função.

Tal contradição presente na imagem do espelho, além de poder ser lida pela chave metalinguística – ao aproximar o espelho da linguagem, que não cumpre a sua função ao estar à beira do silêncio nos versos de Pizarnik –, evidencia a questão posta tanto por Aira (2004) quanto por Siscar (2010): a elevação – a imagem da morte – não aparece nesses versos de forma similar à da tradição, em que essa temática era retratada em uma elegia, por exemplo, como uma homenagem ou um lamento à morte. Percebe-se, no lugar da transcendência, a perda, a ausência dela, que apontam para o vazio, para a morte da própria poesia. Como anuncia Siscar (2010), a modernidade é o fim dela: “Constatar o fim dos tempos da poesia é um modo de esta realizar a modernidade poética.” (SISCAR, 2010, p. 43).

O tempo da poesia já não existe mais, mas ela resiste – é a imagem da flor no asfalto, de Drummond: “Uma flor ainda desbotada/ ilude a polícia, rompe o asfalto./ Façam completo silêncio, paralisem os negócios,/ garanto que uma flor nasceu.” (ANDRADE, 2000, p. 16) –<sup>42</sup> ainda que não existam condições para que ela exista, ela permanece, perdura e nasce. A modernidade, de fato, é o tempo da aridez, da seca, de mudanças profundas na história, que passa a ser marcada pela emergência de grandes metrópoles, pela Revolução Industrial, pela ascensão do capitalismo, pela aceleração do ritmo de vida. O poeta, assim, para trazer a imagem de Benjamin, é um lírico no auge do capitalismo, como Baudelaire, que sobrevive na contramão

---

<sup>40</sup> No original; “22. en la noche/ un espejo para la pequeña muerta/ un espejo de cenizas” (PIZARNIK, 2018, p. 58).

<sup>41</sup> Um dos pontos que chama a atenção da crítica que se debruça na obra pizarnikiana são essas personagens, muitas vezes lidas pela chave biográfica, que surgem nos versos e nos poemas de forma recorrente. Assim, essas figuras que estão presentes na obra de 1962 serão ainda analisadas neste capítulo.

<sup>42</sup> Apesar de o foco desta dissertação não ser o diálogo da poesia de Pizarnik com a de outros poetas, a voz de Drummond – poeta mineiro, que se torna, no século XX, o expoente da poesia moderna brasileira, ecoando na contemporaneidade – foi incontornável ao se pensar no discurso da crise como um dado da poesia moderna, que também é lido nos versos da poeta argentina.

de todas essas mudanças: é o *flâneur*. Por uma recusa à modernidade, à própria alienação e por fazer da multidão o seu lar, o *flâneur* resiste a esse acelerar-se da metrópole e ao apagamento das subjetividades na multidão, que se configura na solidão do homem moderno; há na *flânerie* uma postura de resistência em relação a em que consiste ser moderno, um caráter crítico e negativo.

Se, no Romantismo<sup>43</sup>, a inspiração é um dom divino, e o poeta é um ser mais próximo daquilo que é sagrado, nos tempos modernos, o poeta está na rua, nas passagens, e a poesia, cada vez mais próxima do cotidiano, do labor, das pessoas: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas, e é também ele que lhes oferece a sua matéria heroica” (BENJAMIN, 2017, p. 81). O discurso poético moderno, nesse sentido, é consciente da crise em que se encontra e, portanto, faz dela matéria poética. Esse caráter crítico e, ao mesmo tempo, melancólico, ao se perceber na modernidade, faz com que a poesia, em alguma medida, recuse a tradição, destrua certos traços formais que definiam sua própria essência.

Ao se pensar na poesia de Alejandra Pizarnik, a recusa se dá não pela adesão a algum discurso vanguardista, mas sim pela construção de vozes e dicções próprias. Isto é, a poeta não está inserida em movimentos culturais da época enquanto poeta; apesar de, em sua vida pessoal, estar inserida neles, a sua poesia não se vincula a uma corrente poética – como a poesia argentina engajada politicamente –, ou a um movimento de vanguarda – como o Surrealismo –, ou a um modo de escrever recorrente na modernidade – como a aproximação do discurso poético ao cotidiano. Ela, na verdade, cria a sua forma única e original de fazer poesia e de perceber a crise moderna. Distanciando-se do tom panfletário, da radicalidade vanguardista, das correspondências cotidianas, Pizarnik entende e escreve a crise pela recusa à matéria poética: a linguagem.

---

<sup>43</sup> Em *Os filhos do barro* (1974), Octavio Paz apresenta o Romantismo como o movimento precursor da ruptura que se instaura na modernidade e, conseqüentemente, na poesia moderna, bem como o movimento pendular e ambíguo de negação e afirmação. Em outras palavras, as vanguardas se inserem em um contexto de negação, inaugurado e sistematizado pelos românticos: “Os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura. Não obstante, nenhum deles se deu conta da relação peculiar e, na verdade, única, da vanguarda com os movimentos poéticos que a antecederam. Todos tinham consciência da natureza paradoxal de sua negação: ao negar o passado, eles o prolongavam e assim o confirmavam; nenhum deles percebeu que, ao contrário do romantismo, cuja negação inaugurou essa tradição, a deles a concluiu. A vanguarda é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura.” (PAZ, 2013, p. 109).

Desse modo, entende-se a poética do silêncio como a solução pizarnikiana para constatar o fim dos tempos e para resistir ao mal-estar moderno por meio da poesia. O silêncio, nos versos de *Árbol de Diana*, desdobra-se em várias facetas, como um origami, evidenciando, assim, a complexidade e a sofisticação dos procedimentos estéticos variados que compõem a obra de 1962: os ecos do exílio, a circularidade dos temas, o branco das páginas e o desdobramento do sujeito. Assim, em uma leitura mais atenta dos versos pizarnikianos, que apresentam vários lados para construção do seu universo poético, saltam aos olhos também as múltiplas vozes e os sujeitos desdobrados que se enunciam nos poemas.

No poema “21”, evidencia-se a cisão dupla do sujeito poético que enuncia nos poemas de Pizarnik – questão que, de acordo com Depetris (2004), é a fórmula que estrutura *Árbol de Diana* (1962):

21.<sup>44</sup>  
tenho nascido tanto  
e duplamente sofrido  
na memória daqui e de lá  
(PIZARNIK, 2018, p. 57).

Nesses versos – e em poemas anteriores do livro, como o “1” e o “11”, ambos analisados por meio dessa questão por Aira (2004)<sup>45</sup> e Depetris<sup>46</sup> (2004) –, a voz poética encontra-se dividida espacial e temporalmente. O eu que enuncia, ao ser duplicado, reforça o discurso paradoxal presente nos poemas de Pizarnik: o nascimento e a morte, o passado e o presente. Isso porque as vozes presentes desenham, nos versos, os movimentos de nascer mais de uma vez, dando origem a outros *eus*, que, conseqüentemente, no tom melancólico da dicção pizarnikiana, irão sofrer duplamente. Todos esses movimentos – de nascer e de morrer – são postos em tempos

---

<sup>44</sup> No original: “21. he nacido tanto/ y doblemente sufrido /en la memoria de aquí y allá” (PIZARNIK, 2018, p. 56).

<sup>45</sup> Aira (2004), ao analisar o primeiro poema, destaca, em cada um dos versos, uma construção diferente do desdobramento. No primeiro verso – “Eu dei o salto de mim à alba” (PIZARNIK, 2018, p. 17) –, há o desdobramento do sujeito que se aproxima da escrita automática proposta pelos surrealistas, uma vez que a primeira pessoa do singular e um fenômeno atmosférico, o amanhecer, se encontram. No segundo – “Eu deixei meu corpo junto à luz” (PIZARNIK, 2018, p. 17) –, o clássico, o corpo é abandonado pelo eu. No terceiro – “e cantei a tristeza do que nasce.” (PIZARNIK, 2018, p. 17) –, o sujeito nasce, nascimento marcado pela tristeza, pela melancolia, pelo pessimismo. Dessa forma, a posição do sujeito é deslocada, como condição fundamental para que ele exista.

<sup>46</sup> Na análise do poema “11” – “agora/ nesta hora inocente/ eu e a que fui nos sentamos/ no umbral do meu olhar” –, Depetris (2004) evidencia como o desdobramento é construído por meio de um distanciamento, tanto espacial quanto temporal, entre a voz poética e o seu outro eu. Isso porque esses dois *eus* só podem se encontrar estando em tempos e espaços diferentes, que podem ser lidos e diferenciados em um positivo – o eu que se encontra no passado ou na luz, em referência ao primeiro verso do primeiro poema, já analisado por Aira (2004) – e outro negativo – aquele que se encontra no presente ou na noite.

duplicados e paradoxais: o aqui, o presente do momento de enunciação, e o passado, o qual não se pode resgatar por meio dos versos, mas somente da memória das múltiplas vozes presentes na obra de 1962.

Essa fragmentação do sujeito, do eu, das vozes presentes nos poemas revela uma questão da crise da poesia decorrente da experiência fragmentada do sujeito moderno. Na modernidade, ou *na era da reprodutibilidade técnica*, há a perda da experiência e da narração oral desse ser humano que se torna o homem das multidões; perde-se o narrador tradicional – como discute Benjamin nos ensaios “Experiência e pobreza” ([1933] 2012) e “O narrador” ([1936] 2012), principalmente. O sujeito moderno, incapaz de entender por completo o seu próprio tempo e, conseqüentemente, de transmitir oralmente as experiências desse tempo, torna-se fragmentado. Ou ainda: uma vez que o sujeito poético pizarnikiano se encontra fragmentado, assim como sua experiência, ele não consegue, por meio da linguagem, recriar o seu mundo e o seu tempo.

Dessa forma, a saída encontrada, nos versos de Pizarnik, diante da falência da linguagem e da poesia na modernidade, além do silêncio, é a criação e a presença de personagens ao longo dos poemas, decorrentes do desdobramento do sujeito. Surge, então, um ponto de tensão na leitura crítica de sua obra, já que essas personagens ou figuras femininas que aparecem como enunciadoras dos poemas, muitas vezes são lidas por uma chave biográfica – leitura reducionista dos poemas de Pizarnik, crítica já discutida por Aira (2004). Em vez de entendê-las como um desdobramento da poeta, essas personagens devem ser compreendidas como um desdobramento do sujeito poético, descolando a leitura da vida biográfica e voltando-a para o estudo da enunciação e da linguagem.

17.<sup>47</sup>

Dias em que uma palavra estranha se apodera de mim. Vou por esses dias sonâmbula e transparente. A bela autômata se canta, se encanta, se conta casos e coisas: ninho de fios rígidos onde me danço e me choro em meus numerosos funerais. (Ela é seu espelho incendiado, sua espera em fogueiras frias, seu elemento místico, sua fornicção de nomes crescendo sozinhos na noite pálida). (PIZARNIK, 2018, p. 49).

Nesse poema, um dos poucos em prosa em *Árbol de Diana*, o eu se desdobra na bela autômata – *la hermosa autómata* –, uma dentre tantas personagens que ecoam nos versos da obra: a

---

<sup>47</sup> No original: “17. 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, 2018, p. 48).

viajante, a silenciosa no deserto, a pequena esquecida, a menina de seda, a sonâmbula, a pequena morta, a pequena viajante, a adormecida.<sup>48</sup> Todas essas personagens se encontram em espaços transitórios, seja a própria viagem, seja a infância, o sonho, o sono ou a morte, em que se apoderar da linguagem torna-se impossível ou um desafio: a infância é o tempo em que a criança está em processo de aquisição da língua materna, aprendendo a interagir com o mundo e os demais; o sonho é o tempo suspenso, regido pelo inconsciente e, muitas vezes, pela desordem, pelo *nonsense*; a morte é o tempo em que já não há mais linguagem, é o fim, é a falta.

Uma vez que, para essas figuras, a linguagem está em suspenso, o movimento, na contramão, é anunciado na primeira frase do poema: não é o sujeito que se apodera da linguagem, mas sim a linguagem que se apodera do sujeito que enuncia. Na atmosfera ébria que é construída, como em um sonho, em que há a sobreposição de imagens e acontecimentos simultâneos, as vozes, que representam a cisão do sujeito, são tomadas pela alienação: elas, sonâmbulas, cantam, dançam, choram, enquanto a linguagem, as palavras, os nomes, são absolutos e ditam o caminho a ser percorrido não só no poema, mas também da poética pizarnikiana, em geral. Nesses versos de *Árbol de Diana* (1962), a linguagem, mesmo que falha, fragmentada e silenciosa, é soberana.

O deslocamento do sujeito, nesse sentido, é mais um jogo com a linguagem, construído por Pizarnik, em sua poética, o qual reforça não só o caráter metalinguístico de sua obra e a busca pela pureza das palavras e da poesia, mas também diversos outros procedimentos estéticos já rastreados na leitura, aqui, proposta. O desdobramento do eu, segundo Aira (2004), mistura-se a outras estratégias elaboradas pelo trabalho minucioso, feito pela poeta, em busca da medida exata, do poema perfeito, para, assim, realizar, em seus versos, uma poética coesa, exata e simétrica:

Pero aun sin ejemplos ustedes podrán ver cómo en esta dislocación del sujeto confluyen las estrategias poéticas de A.P.: la pureza. La combinatoria, la “metáfora descendente” o fascinación del mal o lo negativo, las inversiones. Y la brevedad: la topografía sísmica que es la escena del sujeto es refractaria a la extensión, que por definición necesita de un espacio racional. (AIRA, 2004, p. 57).

Retomando a metáfora utilizada por Paz, no prefácio da obra, a árvore de Diana é a síntese de um trabalho químico, da alquimia, que forma essa estrutura semelhante a uma árvore, brilhante

---

<sup>48</sup> Essas personagens aparecem, respectivamente, nos poemas: “3”, “4”, “12”, “22”, “34” e “36”.

e instantânea, que desaparece após alguns instantes desde o seu surgimento. *Árbol de Diana* (1962), de forma semelhante, ao se pensar no labor com as palavras, com a linguagem, é também resultado da pureza dos elementos que a compõem: nomes, imagens poéticas, versos, que deixam rastros de comunicação e, em instantes, apontam para o silêncio. O salto ao risco da escrita, à aposta da linguagem é dado no primeiro poema da obra – “He dado el salto de mi alba” (PIZARNIK, 2018, p. 16) – que, ao longo de seus poemas, evidencia e aceita o fracasso e o vazio que esbarram na matéria do próprio fazer poético, a linguagem – “como un poema enterado/ del silencio de las cosas” (PIZARNIK, 2018, p. 50). A poesia, assim, é feita de palavras que calam, desmentem e amordaçam, como revelado no último poema do livro, encerrando a montagem de 38 poemas costurados pelo silêncio, que reverbera, ainda no tempo presente, o seu próprio tempo:

38.<sup>49</sup>

Este canto arrependido vigia por detrás de meus poemas:  
este canto me desmente, me amordaça.  
(PIZARNIK, 2018, p. 91).

---

<sup>49</sup> No original: “38. Este canto arrependido, vigía detrás de mis poemas: / este canto me desmiente, me amordaza”. (PIZARNIK, 2018, p. 90).

#### 4 ESTE DIÁRIO NO EXPRESA LA VERDAD: Alejandra Pizarnik e as escritas de si

*Sempre escrevemos a partir de uma ausência [...]*  
Sylvia Molloy

Em uma reflexão sobre a tarefa do escritor, Marguerite Duras diz: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não podemos. E escrevemos” (DURAS, 2021, p. 63), como um lamento de todas e todos aqueles que, mesmo no conflito de poder e não poder, escrevem. Esse limiar entre silêncio e ruído, entre página em branco e palavras seria o fio condutor da obra pizarnikiana, que, como nos poemas de *Árbol de Diana* (1962), está sempre à beira do silêncio, do fim, da falta. Entretanto, apesar de a linguagem ser levada ao seu limite, escrever parece ser o único caminho possível a ser seguido: “Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy yo puesto que yo a mí no me hablo ni me escribo ni tengo el menor interés en hacerlo. [...] Si yo escribiera para mí, en amistad con mi delirio, no escribiría, pues si por algo escribo es para que alguien me salve de mí.”<sup>50</sup> (PIZARNIK, 2010, p. 311).<sup>51</sup> Nesse trecho do diário de 1961, de Alejandra Pizarnik, a escrita enquanto salvação – escreve-se para que o leitor a salve – aponta para um outro conflito – ou também uma armadilha – que se revela para a crítica literária: a aproximação entre a literatura e a vida, entre os escritos – sejam eles poéticos ou em prosa – e os bastidores na vida pessoal de quem escreve.

De fato, Pizarnik dedica seus poucos anos de vida à escrita: em 36 anos, foram publicados vários livros de poesia, uma peça de teatro, várias resenhas e ensaios em renomadas revistas da Argentina, como a *Sur*.<sup>52</sup> Isto é, a vida da poeta é atravessada por sua obra, seu convívio com grandes nomes da literatura argentina e latino-americana – Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Octavio Paz –, assim como a sua obra também possui rastros de sua vida – a começar

---

<sup>50</sup> É importante destacar que, nesse trecho, também se revela uma outra questão da obra pizarnikiana: a busca incessante por um interlocutor de seus escritos. Para além da necessidade de ter leitores de seus poemas, a busca por um interlocutor – um *tu* – em seus versos também é muito presente e marcante, sobretudo, quando se discute a questão da ausência, uma vez que essa interlocução é sempre vazia, o *tu* está sempre ausente. Essa questão é discutida no prefácio de *Os trabalhos e as noites* (1965), escrito por Ana Martins Marques: “Em *Os trabalhos e as noites*, essas figurações autobiográficas dividem a cena da escrita com um ‘tu’ insistente a que muitos poemas do livro se dirijam. 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).

<sup>51</sup> Como será evidenciado no decorrer do capítulo, todos os trechos dos diários aqui destacados foram escritos entre os anos de 1960 e 1962, o que coincide com a escrita e o lançamento de *Árbol de Diana* (1962), o livro lido no primeiro capítulo.

<sup>52</sup> Apesar de nunca ter escrito um romance – questão incômoda à poeta, como será lido em seus escritos diarísticos –, *La condesa sangrienta* (1966), texto narrativo-descritivo curto, é a sua obra em prosa mais famosa e também misteriosa, na qual é relatada a lenda de Erzsébet Báthor, condessa medieval que cometeu tortura e vários assassinatos.

por o tema da morte ser uma constante em seus versos. Todavia, é imprescindível que, em uma leitura crítica como esta, que aproxima a poesia e os diários, vida e obra sejam diferenciadas, mesmo que uma seja atravessada pela outra. Nesse sentido, é preciso estabelecer, para usar as palavras de Philippe Lejeune, um outro *pacto autobiográfico*.

Ao contrário do que propõe Lejeune, a leitura dos diários de Pizarnik, assim como a de seus poemas, não busca equivalências entre a obra literária e a vida, como se existisse um princípio de verdade entre a autora e a leitora<sup>53</sup>. Na verdade, a proposta deste estudo crítico é desmistificar essa ilusória correspondência e, conseqüentemente, essa ideia de verdade presente na autobiografia – afinal, como escreve Pizarnik: “Este diario no expresa la verdad.” (PIZARNIK, 2010, p. 270). Assim, os diários serão lidos como parte de sua obra ficcional, que traz vestígios de verossimilhança e de aproximação a seu tempo – questão cara a esta leitura –, mas não por um viés documental, que buscaria entender questões de sua poética com base em fatos narrados nessas páginas, por exemplo. Tal distanciamento proposto, porém, torna-se um desafio.

Como escreve Jorge Luis Peralta, em sua dissertação dedicada a uma leitura dos diários, *Los cuerpos de Alejandra Pizarnik: una lectura de sus diarios* (2009), defendida na Universidade Autônoma de Barcelona, qualquer estudo que se debruça sobre a obra pizarnikiana corre o perigo de cair nas suas armadilhas: o mito que existe em torno da poeta e que foi construído por ela mesma. Ou ainda: corre o risco de se deslumbrar por essas falsas pistas que dariam um outro sentido a seus poemas ou a sua vida e a sua morte. A morte é, em seus versos e diários, uma temática repetitiva e circular, que se remete tanto à morte do eu poético – “a pequena viajante/morria explicando a sua morte” (PIZARNIK, 2018a, p. 83) – quanto à da linguagem – “disse que a morte é medo é amor” (PIZARNIK, 2018a, p. 55) –, o que contribui para essa possível correspondência instantânea ao suicídio da poeta. Retomando a crítica feita por Aira (2004), é preciso ir além das metáforas autobiográficas, que a fragilizam como pequena naufraga e criança perdida, às quais são reduzidas a poética pizarnikiana, igualmente na leitura dos diários. As perguntas que surgem, então, são: por que os diários são material de interesse para os

---

<sup>53</sup> Uma vez que a discussão acerca da relação entre poesia e verdade é extensa, para ler os diários pizarnikianos, torna-se interessante retomar os versos de Fernando Pessoa, poeta moderno que, com seus heterônimos, coloca em xeque essa possível correspondência: “O poeta é um fingidor./Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente” (PESSOA, 1965, p. 164). Nesse sentido, assim como nos versos e na poesia, o princípio de verdade também está em suspenso nos diários, obra que faz parte de seu projeto poético e literário, sendo, assim, possível pensar nesses escritos não só como textos autobiográficos, mas também como textos ficcionais.

Estudios Literários?<sup>54</sup> E mais: por que os diários de Alejandra Pizarnik despertam o interesse dos críticos que se dedicam à sua obra?

Para traçar possíveis respostas a essas perguntas, é preciso recorrer à crítica autobiográfica, como uma das questões literárias da modernidade, sobretudo, do século XX: como propõe Leonor Arfuch, a busca pelo espaço biográfico torna-se um dos horizontes da modernidade. Isso porque, em tempos de ascensão do capitalismo e da burguesia, em que se consolida a subjetividade moderna, acontece a canonização de uma constelação de escritas de si, isto é, textos escritos na primeira pessoa,<sup>55</sup> que transitam entre o limiar de realidade e ficção, expandindo, assim, as fronteiras do campo literário. As escritas de si talvez sejam “uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito” (KLINGER, 2008, p. 18), na qual os sujeitos, para compreender o próprio tempo, voltam os olhares para a própria subjetividade. Assim, se esses textos de caráter autobiográfico, em que há uma dramatização do sujeito, do autor que transborda na própria escrita, podem ser lidos, como aponta Klinger, como “sintoma da época atual” (KLINGER, 2008, p. 11), a importância da leitura dos diários pizarnikianos se revela: os rastros da modernidade, da Argentina do século XX, assim como nos poemas, imprimem-se também na escrita diarística.

Diferentemente da autoficção, da autobiografia ou até mesmo das memórias, em que há a construção de uma narrativa, na qual o narrador em primeira pessoa coincide com o autor – o

---

<sup>54</sup> Quando se pensa na crítica argentina que se dedica ao estudo das escritas de si, alguns nomes são incontornáveis. Beatriz Sarlo, com obras como *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (2012), discute a importância da (re)construção da memória para a compreensão do presente, sobretudo, na Argentina, após períodos de ditadura militar, o que acontece, muitas vezes, por meio das escritas de si: “Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que ‘lo personal’ ha adquirido como lugar no simple mente de intimidad sino de manifestación pública.” (SARLO, 2012, p. 25). Leonor Arfuch, em *El espacio autobiográfico* (2007), destaca como os limites entre público e privado são frágeis: “esa ‘extrapolación’ de lo privado en lo público, que conlleva el imaginario de una separación nítida, posible, entre las incumbencias respectivas, no hace sino poner en evidencia la inextricable articulación entre lo individual y lo social, en tanto las vidas privadas, como lo advirtiera Arendt, exceden la “pertenencia” de los sujetos para aparecer como terrenos de manifestación de modelos y valores colectivos, conductos que solicitan estructuras de personalidad comunes” (ARFUCH, 2007, p. 73). É, portanto, interessante perceber como essas vozes críticas indicam caminhos convergentes: o íntimo, o privado se esbarram na dimensão social e histórica, argumento central deste capítulo, que irá rastrear, nos diários pizarnikianos, a relação entre a escrita de si e questões relativas à modernidade.

<sup>55</sup> Essa questão é estudada por Leonor Arfuch, na obra *El espacio autobiográfico* (2007): “En tanto las formas que pueden incluirse en el espacio biográfico ofrecen, según mi hipótesis, una posibilidad articulatoria no sólo sincrónica sino también diacrónica; se impone una búsqueda genealógica que – sin pretensión de “esencia” o de verdad – haga inteligible su devenir actual. Tal búsqueda conduce, de modo inequívoco, al horizonte de la modernidad. En efecto, es en el siglo XVIII, con el afianzamiento del capitalismo y el orden burgués, cuando comienza a afirmarse la subjetividad moderna, a través de una constelación de formas de escritura autógrafa que son las que establecen precisamente el canon (confesiones, autobiografías, diarios íntimos, memorias, correspondencias), y del surgimiento de la novela “realista” definida justamente como ficción.” (p. 26).

que contribui para o que o leitor se pergunte quais são os limites da ficção –, os diários propõem uma outra lógica: uma escrita diária – quando não é, pressupõe um ritmo e uma constância de escrita –, datada – a marca temporal e, muitas vezes, espacial, está presente –, composta não só por breves narrativas e relatos, mas também por anotações, lembretes, listas. Em outras palavras, a escrita diarística, quando não se coloca em dúvida a veracidade de suas informações, pode revelar, além de eventos e acontecimentos cotidianos do autor, o convívio social, as ideias, os desejos a serem realizados e, até mesmo, a lista de leituras. O diário, dessa forma, pode ser lido como *uma série de vestígios*<sup>56</sup> sobre a vida de quem o escreve.<sup>57</sup>

Dentre esses vestígios, como propõe Lejeune (2008), encontram-se, além do desabafo, do autoconhecimento, dos sonhos, a conservação da memória e o pensar. Ou seja, a escrita íntima, nas páginas dos diários, contempla a expressão de sentimentos como a melancolia, quando se pensa na escrita pizarnikiana; a reflexão sobre a construção do próprio sujeito, o planejamento de sonhos e projetos futuros e, sobretudo, o registro de um tempo, de uma história; bem como o processo criativo, no caso de Pizarnik, de uma obra poética. Quando o autor do diário é, na vida pública, um escritor, o diário deixa de ser apenas íntimo e passa a ser também o diário de um escritor, enquanto gênero que interessa não só aos leitores que acompanham a obra, mas também à crítica literária.

Se o diário de escritor é um “gênero por excelência da mesma modernidade” (ÁVILA, 2016, p. 12), a escrita de si apresenta também atravessamentos dessa modernidade e da crise que acomete o sujeito e a poesia modernos. Ou seja, esses textos podem ser lidos, pensando na crítica literária, como um paratexto: uma leitura que, se lida junto com a obra poética, como no caso Pizarnik, se torna interessante e, como propõe Myriam Ávila (2016), fascinante aos olhos do crítico:

A historicidade do diário de escritor, seu desenvolvimento como gênero paralelamente ao desenvolvimento do campo literário, sua impossibilidade

---

<sup>56</sup> Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), ao definir o diário, escreve: “O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências.” (p. 260).

<sup>57</sup> Em um breve panorama dos diários não só de escritores, mas também de importantes personagens sociais na Argentina, vale destacar alguns nomes que contribuem para a construção dessa tradição no século XX. Além de Che Guevara, importante figura política na história argentina, com *Notas de viaje* (“Diários de motocicleta”) (1953), que inspira, até mesmo, uma produção cinematográfica; outros escritores, pertencentes ao cânone da literatura moderna, além da escrita poética ou em prosa, também incluem, em sua obra, o gênero diarístico, como Bioy Casares, Rodolfo Walsh e Ricardo Piglia. Sobre esses exemplos, é importante destacar dois pontos: o primeiro é ausência de publicações de escritoras diaristas, além de Pizarnik – questão que poderia ser investigada em um outro estudo –; e o segundo é o fato de esses escritos se diferenciarem do pizarnikiano quando se pensa na intenção de publicação da escrita de si.

sem o estabelecimento do escritor como personagem social, tudo isso justifica a atenção que esse tipo de texto – mais: esse tipo de livro – vem atraindo na teoria da literatura e na historiografia. Além de seus protocolos de escrita e publicação, sua importância como depoimento sobre a circulação social do escritor, as alianças, as disputas, os avanços e perdas no interior do mundo literário fazem do diário do escritor um objeto fascinante para o estudioso. (ÁVILA, 2016, p. 32).

O diário, dessa forma, é lido como um paratexto, um complemento da obra, em vez de um manual de correspondências biográficas. Isso que amplia a visão do crítico ao colocar em cena o escritor, como personagem social, e os bastidores do processo de escrita, aos quais só é possível ter acesso pela leitura dessas páginas, como os de Alejandra Pizarnik.

Editados sob a responsabilidade de Ana Becciu, os diários pizarnikianos, como escreve a própria editora, compõem um livro a mais na obra da poeta. Isso porque eles indicam um caminho diferente do desenhado pela maioria dos diários de escritores, que são publicados postumamente, muitas vezes, extrapolando a esfera pública do autor, invadindo a vida privada. O caso Pizarnik é outro: foram publicados a pedido da própria poeta, que desejava que seus escritos pessoais e diarísticos fossem organizados e publicados como um diário de escritora. Como explica Becciu (2016), a quem foi confessado o pedido, diferentemente da maioria dos diários de escritores publicados, como os de Franz Kafka ou de Virginia Woolf, os diários de Pizarnik são um caso bastante específico: foram planejados e estruturados por ela mesma, que realizou, no material que tinha escrito, a tarefa do editor: selecionou fragmentos, reescreveu trechos, trocou nomes pessoais pelas iniciais. Há, nesse sentido, um projeto literário por trás da escrita, da preparação e da publicação deles, que fazem de Alejandra Pizarnik a primeira escritora latino-americana a escrever os diários como parte de sua obra literária.<sup>58</sup> Portanto, uma vez que foram dedicados tempo e trabalho à escrita deles, assim como à dos textos poéticos e em prosa, podem-se encontrar, nessas páginas, sobretudo, reflexões a respeito do processo e da escrita desse projeto literário, o que faz deles obras fascinantes aos olhos da crítica.

Sabendo que a escrita diarística pizarnikiana, portanto, consiste em um caso específico, uma vez que a intenção de publicação esteve presente, os limites entre público e privado, assim como os entre ficção e realidade, tornam-se cada vez mais difusos. A tentativa de ler os diários por uma perspectiva documental, na qual as vivências e os acontecimentos ali narrados

---

<sup>58</sup> Como escreve Becciu (2016), na apresentação da nova edição dos *Diários* (2016): “Alejandra Pizarnik es, em este sentido, la primera escritora latino-americana que escribe un diario concibiéndole como parte de su proyecto de obra literaria.” (BECCIU, 2016, p. 10).

correspondem à vida pessoal da poeta, torna-se perigosa, já que foram editados e modificados pela própria autora. Por outro lado, apesar de uma tarefa arduosa, nessas páginas, encontram-se fragmentos de pensamentos, de experiências, selecionados por ela, que contribuem para a construção da imagem não só da poeta e de sua obra, mas também do mito que surgiria em torno de Pizarnik: uma poeta suicida e, ao mesmo tempo, *pop* na literatura argentina.<sup>59</sup>

Isso acontece, pois, apesar de não haver uma correspondência entre as escritas de si e o princípio de verdade, a repetição de temáticas, como a morte, e de sentimentos, como a melancolia, contribui para que leitores vejam os diários como um documento, um retrato do que aconteceu, de fato. Entretanto, distante da maioria dos diários, nos quais a relação entre quem escreve e o que é escrito – ou, no caso do diário de escritor, entre autor e obra – é intrínseca, por ser uma escrita íntima, o interlocutor, no caso pizarnikiano, não é a própria consciência ou o próprio caderno, mas sim os leitores de sua obra poética. Ou melhor, ao contrário da maioria dos diários, marcados pela escrita do dia a dia, por um relato de vida, a escrita diarística de Pizarnik está, na verdade, intimamente ligada a uma reflexão, ao pensamento acerca da obra já escrita – ou ainda por vir – e dos processos, das práticas, das tentativas, dos desejos e das angústias da tarefa de poeta.

Dos cadernos e das folhas que compõem a nova edição dos *Diários* (2016), reunidos pela editora Lumen, serão lidas as entradas com base em um recorte temporal, de 1960 até 1962, que corresponde a diversos dados biográficos que aqui interessam e contribuirão para um diálogo mais consistente com a sua obra poética: além de ser o período em que viveu em Paris, são os anos que correspondem à escrita e à publicação de *Árbol de Diana* (1962). Dessa forma, serão rastreados atravessamentos entre o discurso poético pizarnikiano, pela leitura do livro de 1962, e as escritas de si, buscando perceber neles vestígios do projeto literário da autora, construído ao longo de toda a sua trajetória.

---

<sup>59</sup> Se os poetas malditos “são frutos de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar” (PAZ, 2012, p. 238), como propõe Octavio Paz, Pizarnik, muitas vezes, não é só reduzida a essa categoria romântica, uma vez que tirou a própria vida, mas também contribui para essa construção da própria imagem. Isso porque, em sua obra, faz uma dramatização dessa personagem ao recorrer à temática da morte em seus versos – como demonstrado no terceiro capítulo –, bem como à do suicídio, sobretudo nos diários, em entradas como “Dentro de muy poco me suicidaré.” (PIZARNIK, 2016, p. 187). Esse discurso melancólico e o fato de ele coincidir, em certa medida, com dados biográficos fazem com que Alejandra Pizarnik, na literatura argentina, seja, além de uma poeta suicida, um ícone *pop*, atraindo a curiosidade e o fascínio de muitos leitores por sua vida e, conseqüentemente, por sua obra.

Ao rastrear questões relativas à obra poética, esbarra-se, conseqüentemente, em questões sobre o próprio tempo histórico. Como propõe Nora Catelli:

Lo íntimo es imaginario en el sentido en que Roland Barthes define este concepto parafraseando a Jacques Lacan, como efecto sospechoso del “desconocimiento que el sujeto tiene de sí mismo en el momento en que se decide a asumir y actuar como su yo”. (2007, p. 10).

Retomando o problema que se coloca entre a autobiografia e a verdade, considera-se, assim como Barthes, o íntimo presente nos diários como imaginário, construído por meio da dramatização do eu. Ainda que esses escritos tenham sido editados, e a publicação planejada, ao fazer uma reflexão sobre a própria subjetividade, Pizarnik lança luz a questões relativas ao próprio tempo: a modernidade, o exílio, a crise da poesia moderna.

Como em um caleidoscópio, fragmentos poéticos, cotidianos e históricos formam uma constelação de imagens que dizem da poeta, da poesia, do tempo. Os diários, portanto, serão lidos para que se possa aproximar da obra pizarnikiana e olhá-la por diferentes perspectivas, bem como estabelecer uma relação entre essa obra e o seu tempo. Na última entrada do seu diário de 1961, no dia 7 de dezembro, Pizarnik escreve: “Aprender a tocar los objetos, acariciarlos como quien conoce largamente sus misterios” (PIZARNIK, 2016, p. 211). Esta é a proposta desta leitura: aprender, com cuidado, a olhar esses escritos, esses versos, esses vestígios, sabendo de seus mistérios e, ao mesmo tempo, tentando conhecê-los.

#### **4.1 *en mí hay una ausencia hecha de lenguaje: fragmentos poéticos***

*Um poema pode ser colocado no tubo de ensaio?*  
Marília Garcia

Os diários pizarnikianos são como um poema no tubo de ensaio. Ao contrário da maioria dos escritos desse gênero, marcados por uma escrita cotidiana, que narra fatos e acontecimentos do dia a dia de quem escreve, os diários de Pizarnik apontam para um outro propósito: refletir sobre a própria escrita. Ainda que essa reflexão seja atravessada por narrativas que parecem ser corriqueiras, elas nunca cairão na banalidade, uma vez que, por trás delas, como pano de fundo, existe a construção de um pensamento acerca da própria linguagem. Nesse sentido, as páginas

dos diários tornam-se espaço para experimentações, como um laboratório poético,<sup>60</sup> criado por Pizarnik, estabelecendo, assim, interseções com sua obra.

Talvez, uma outra forma de colocar esses escritos seria dizer que, mais do que interseções, eles são uma expansão da obra pizarnikiana. Isso porque, neles, percebem-se os bastidores da produção poética, por meio de um relato intimamente ligado à reflexão, ao pensamento acerca da obra já escrita e dos processos, das práticas, das tentativas, dos desejos e das angústias da tarefa de poeta. Ou ainda: os diários são como um tubo de ensaio, no qual são realizadas experimentações, rascunhos e esboços do que pode vir a aparecer em sua obra poética. Dessa forma, a fim de rastrear essas questões, serão lidas as entradas, em ordem cronológica, dos anos de 1960 até 1962, buscando também perceber como há, nesses escritos, uma alternância entre um pensamento crítico sobre a própria obra e fragmentos poéticos, que poderiam ser encontrados em um de seus livros, como *Árbol de Diana* (1962).

Isso já é percebido em uma das primeiras entradas do ano de 1961, em que Pizarnik, às vésperas de ir a Paris, escreve: “A veces creo comprender por qué Rimbaud abandonó la poesía. Pero yo no soy Rimbaud. Y el quehacer poético no tiene que justificar mi mala fe (o mi enfermedad)” (PIZARNIK, 2016, p. 164). O pensamento sobre ser poeta na modernidade, muitas vezes, será construído pela intertextualidade com outros autores caros à poeta: ao se comparar com o poeta francês – figura recorrente nos diários, nas listas de leituras –, abandonar a poesia e o labor poético, escolha feita por Rimbaud, não é uma alternativa, apesar de ser considerada. Essa anotação, em realidade, aponta para outra questão que se desenhará nos escritos das próximas páginas: a poesia é o único caminho a ser seguido, mesmo que acompanhado da má sorte ou da enfermidade. Em outras palavras: a escrita poética e a melancolia caminham juntas na poética pizarnikiana – “Yo sé que la angustia suele engendrar poemas” (PIZARNIK, 2016, p. 265), escreve já na França.

Tal comparação com Rimbaud, poeta maldito por excelência, juntamente com a consciência de que os poemas são construídos por meio da angústia contribuem para uma dramatização do sujeito que enuncia. Isto é, Pizarnik vale-se da escrita de si para construir uma imagem de si mesma, por meio de uma dramatização da crise da modernidade e, conseqüentemente, da poesia moderna. Isso porque trazer como objeto de comparação a decadência rimbaudiana é também

---

<sup>60</sup> Quando se pensa nos diários como um laboratório poético, é inevitável os aproximar da metáfora da árvore de Diana, que dá título à obra de 1962: assim como ela, como um resultado de uma reação química feita em laboratório, os fragmentos dos diários são experimentações do que seria a obra poética pizarnikiana.

constatar a decadência da própria poesia moderna: assim como o poeta traça uma trajetória decadente, à margem, autodestrutiva, essa marginalidade transborda na poesia produzida na modernidade. Como escreve o crítico espanhol José María Pozuelo Yvancos:

El yo autobiográfico no remite a una categoría hecha, conocida. [...] Las corrientes que analizaremos ahora no plantean la textualidad como un simple resultado del sujeto, sino al contrario: es el yo quien resulta construido por el texto. De ahí que el principal énfasis se ponga en el modo en que el discurso autobiográfico refigura, retoriza, el proceso de la identidad que será entonces figurado o, como dirá De Man, retórico. (YVANCOS, 2006. p. 31).

Há, portanto, nos diários pizarnikianos – os quais, vale destacar novamente, foram planejados, reescritos e corrigidos pela própria poeta – não a correspondência entre a voz enunciativa e o sujeito que escreve, mas sim a construção de um eu autobiográfico por meio da própria linguagem proposta.

Nesse “espaço autobiográfico”,<sup>61</sup> para usar o termo de Nora Catelli, criado pelos diários, a construção do eu também se dá pelos fragmentos de discurso poético, que aparecem nas páginas. Se os diários em geral têm como característica a escrita do dia a dia, do cotidiano, em Pizarnik, essas narrativas se aproximam da poesia:

El cielo ausente, sin nombre. Hubo árboles junto al río. El verde duro de las hojas erguidas. Ramas seguras y para siempre en los troncos mudos. Hubo un agua en bloque, posible de dividir en pequeños ríos sin sentido. Sólo los barcos avanzaban y flotaron. Y ello porque no existían sino en mi memoria. (PIZARNIK, 2016, p. 166).

Próxima de um poema em prosa, que poderia ser deslocado para um de seus livros de poesia, essa entrada de 31 de outubro de 1960 evidencia como um simples trecho descritivo de uma paisagem revela a potência poética do discurso pizarnikiano. Mesmo que seja, como os seus poemas, um trecho abstrato – o uso da prosopopeia dá sentimentos ao céu, que é ausente; e aos troncos das árvores, que são mudos, em uma ambientação onírica –, por meio da linguagem, cria-se uma imagem poética.

Acerca disso, Ruy Belo escreve: “Quando o poeta, no seio de um poema, profere a palavra árvore [...] é como se utilizasse uma verdadeira árvore, com os seus pássaros, as suas folhas, a

---

<sup>61</sup> Nora Catelli, além de uma crítica argentina importante para os estudos das escritas de si, dedica-se, na obra *En la era de la intimidad* (2007), ao estudo de diários de escritores, inclusive, em um texto sobre os diários pizarnikianos, “La veta autobiográfica: de Norah Lange a Alejandra Pizarnik”. Nele, a autora discute quatro linhas visíveis nas escritas de si de Alejandra Pizarnik: origem e família, língua e educação, identidades, práticas sexuais e posição subjetiva.

sua sombra, a sua tristeza ou alegria.” (BELO, 1969, p. 113 *apud* MARTELO, 2012, p. 35) – trecho que reforça a potência imagética percebida no fragmento de Pizarnik, em que a imagem da árvore<sup>62</sup> está presente. O poeta português continua a reflexão sobre as imagens poéticas, questionando como é possível criar, por meio de linguagem, uma árvore tão viva. A resposta que surge é: “pegando na palavra em si, rompendo talvez as suas relações habituais com outras palavras, dando-lhes outras novas, que, através do choque, da surpresa, do inaudito a cerquem e iluminem de determinada maneira e a rodeiem do silêncio.” (BELO, 1969, p. 113 *apud* MARTELO, 2012, p. 35).

Em outras palavras, Ruy Belo retoma uma questão fundamental na poesia pizarnikiana: a depuração da palavra. Retomando a metáfora do tubo de ensaio e a ideia de que os diários são espaço de experimentação, *depurar* surge como um procedimento de mesmo campo semântico, relativo ao laboratório poético que, nessas páginas, se cria. Há uma busca pela pureza da palavra, como lido nos versos de *Árbol de Diana* (1962), ao levar o seu significado ao extremo, ao limite da linguagem, que, muitas vezes, acaba chegando na própria ausência de sentido, no silêncio, na abstração, rondando, assim, a escrita de mistério e de hermetismo.

Um outro fragmento que deixa vestígios de poesia é o do dia seguinte, 1º de novembro de 1960, que surge, assim como anterior, como um poema em prosa:

Un rostro. Un rostro que no recuerdo, ya no está en mi memoria. Ahora es el combate con la sombra, nubes difusas y confusas. Le he dado todo. Lo hice y lo puse en mí. Le di lo que los años me quitaron, lo que no tengo, lo que no tuve. Ahora falta mi vida, falta a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, que no recuerdo. (PIZARNIK, 2016, p. 166).

Aqui, o silêncio decorrente da depuração da linguagem é posto pela interlocução vazia: um rosto que não é lembrado ou encontrado. O *tu* é uma fantasmagoria, que se faz presente por meio da própria ausência, da própria falta, tanto pelo sentido da narrativa construída, em que se procura esse rosto – tenta-se, sem sucesso, dar detalhes, características, fisionomia a ele –, quanto pela própria linguagem, cuja função não se completa, já que o receptor da mensagem não aparece. Essa lacuna vem acompanhada da frustração, da angústia consequentes da comunicação que, nesses escritos, é falha.

---

<sup>62</sup> Vale lembrar que a imagem da árvore também está presente no título da obra de 1962, *Árbol de Diana* (1962), na tradução para o português, *Árvore de Diana* (1962), o que reforça o fato de existirem pontos de encontro entre os diários e a obra poética.

O pacto entre poesia e melancolia, já dito e percebido nos trechos aqui lidos, é questionado por Pizarnik na entrada seguinte dos diários, no dia 6 de novembro do mesmo ano:

Despierto alegre. Tal vez a causa de ello, imposibilidad de escribir un poema. Entonces, ¿alianza definitiva entre la angustia y la poesía? No. Hay un plano que está más allá del estado anímico del poeta. Ese plano es habitado por los poetas adultos, los enamorados de la forma, los que creen, y hacen y se hacen en y por la poesía a causa de ella misma: no como sustitución sino como creación. (PIZARNIK, 2016, p. 166).

É como se alegria e poesia não combinassem, pensamento que remete, novamente, aos ideais românticos de poeta maldito, de que, para produzir bons poemas, o poeta precisa estar em um estado de completo desassossego. Entretanto, apesar de a poeta flertar, em um primeiro momento, com essa ideia, ela se contradiz: essa associação só acontece com poetas imaturos, já que, de acordo com ela, os poetas adultos, ao contrário, acreditam na criação no lugar da inspiração. Assim, ao se incluir nesse último grupo coloca em questão a ideia do projeto literário, o qual é construído e criado pela autora, ao longo de sua obra, inclusive nos diários, o que, porém, não o desvincula da melancolia da modernidade presente em seu discurso.

A reflexão sobre a própria escrita continua, dias depois, marcada pela crise moderna, na descrença do mundo, na forma como ele se coloca: no conhecimento, na cultura, no comunismo e, até mesmo, na própria poesia, a qual é reduzida a convenções poéticas e literárias – “Las luchas o contiendas poéticas de Bs As me hacen reír, ahora que estoy lejos. Arte de vanguardia, sonetos dominicales. Todo esto es tan imbécil. Minúsculas, puntuación y rima” (PIZARNIK, 2016, p. 171). Ao julgar os movimentos literários do próprio país – como, pode-se inferir, a poesia engajada politicamente e a polêmica entre os grupos Boedo e Florida, das quais ela, em certa maneira, se distancia –, Pizarnik, na verdade, está constatando o fracasso da linguagem e, conseqüentemente, das manifestações artísticas decorrentes dele, como a poesia: “Como si alguno se hubiera despertado, una mañana, con ganas de bañarse en alcohol y prenderse fuego porque las palabras no dicen, y el lenguaje está podrido, está impotente y seco” (PIZARNIK, 2016, p. 171). Tal crítica vem marcada pelo sarcasmo e pela suposta intenção de desistir da tarefa de poeta, que, obviamente, não é concretizada.

Tanto não se concretiza que questões e imagens relativas à própria poética continuam sendo evocadas e experimentadas nos diários: “Noche crucial, noche en su noche. Mi noche. Mi importancia. Mí misma. La asfixiada ama la ausencia del aire. Memorias de una naufraga. Sueños de naufraga. Qué puede soñar una naufraga sino que acaricia las arenas de la orilla” (PIZARNIK, 2016, p. 177). Esse fragmento, apesar de breve, traz pontos centrais da poética

pizarnikiana, já lidos em *Árbol de Diana* (1962): a noite, o sonho e as personagens. Palavra e imagem recorrente em seus poemas, a noite torna-se uma paisagem constante, que contribui para a construção de uma aura de mistério e de hermetismo. Como escreve Depetris (2004): “La noche es el espacio absoluto, total, y a la vez vacío, el espacio de las privaciones. Curiosamente, repleta de incertidumbres, la noche es para Pizarnik el lugar de la poesía [...]” (DEPETRIS, 2004, p. 60). Se a noite é o lugar da poesia, a tarefa de escrita se dá pela negatividade, pela ausência, pelo recolhimento, assim como nas personagens evocadas: a asfixiada e a naufraga. Ambas têm a existência marcada pela falta – de ar – e pelo fracasso – da própria embarcação.

Essa falta e esse fracasso, presentes na poética pizarnikiana, podem ser expandidos para a crise da poesia moderna, que constata a falência da própria linguagem. Essa consciência da ruína que acomete o discurso poético aparece, seja pela ausência de sentido na função da escrita, seja no domínio das palavras, como matéria de poesia. No mesmo dia do trecho lido acima, Pizarnik questiona o objetivo da tarefa de escrever, se isso apenas aumenta o número de folhas e, conseqüentemente, a desordem – “Hoy me levanté con ganas de escribir y no lo hice porque: ¿en dónde vas a poner tantos papeles? La pieza es pequeña. ¿Por qué llenarías hojas y hojas si después el desorden crece, el número de papeles crece?” (PIZARNIK, 2016, p. 177). Há, nesse sentido, um esvaziamento da função da arte, da literatura que, para a poeta, se resume a uma questão prática de organização da casa. Esse esvaziamento da linguagem também é percebido na entrada seguinte: “Qué sé yo de las palabras. Esto que digo no es un juego, no es una imagen.” (PIZARNIK, 2016, p. 178). A palavra, o discurso poético, o projeto literário são negados ainda que sejam insistentes nas páginas do próprio diário.

Os escritos do ano de 1961 jogam luz, especialmente, a um pensamento crítico sobre a própria obra, ofuscando, de certa forma, os fragmentos poéticos semelhantes aos destacados nos diários do ano anterior. Percebe-se, em 1961, ano que precede a publicação de *Árbol de Diana* (1962), uma busca e uma investigação, quase obsessivas e circulares, pela *palavra*. Além de ser um termo recorrente na obra poética – “dançando com palavras na boca de um mudo”, “essas palavras como pedras preciosas”, “explicar com palavras deste mundo”, “dias em que uma palavra estranha se apodera de mim”, “[...] e teciam palavras com o tormento da ausência”, “até

que palavras esquecidas soem magicamente” –,<sup>63</sup> existe um certo fascínio em torno do seu significado e da sua função na construção de um poema.

Há, tanto nos versos quanto nos diários, uma busca pela palavra exata, precisa, que, ao mesmo tempo, é inalcançável, idealizada:

La palabra deseada, la que se hará dulcemente entrar en el viento. Y yo, filóloga inerte, miro izarse a la deseada, virgen innombrablemente mágica en mi cerebro primitivo. Tal vez quise decir “no”, tal vez quise decir “sí”, tal vez dije “no” porque el “sí” se acopló al viento. (Si el no amanece sí, *tant pis pour moi*). (PIZARNIK, 2016, p. 189).

Ao se considerar filóloga, não só aquela que se dedica ao estudo das línguas, mas também aquela que ama as palavras, quando se pensa na etimologia de “filologia” – em grego, “amor”, *philos*, à “palavra”, *logus* –, a palavra, aqui, desejada por ela é doce, inominável, mágica. Nesse fragmento, que também poderia ser um de seus poemas metalinguísticos, a abstração costura o desejo pela palavra ao vento, já que ela entra ou se acopla a ele. É interessante pensar que, tanto em português quanto em espanhol, existem expressões e provérbios relacionados a essa questão – “palavras ao vento” e “la palabra se las lleva el viento” – que têm significados similares – promessas feitas, mas que não são cumpridas. Nesse sentido, assim como a aporia do dizer sim e não, ao mesmo tempo, a linguagem aponta para o silêncio, não cumprindo com a sua promessa.

Sobre o silêncio na poética pizarnikiana,<sup>64</sup> Depetris (2004) afirma como a palavra, sobretudo “silêncio”, aponta para uma linguagem escorregadia nos poemas de Pizarnik, o que pode ser estendido a toda a sua obra:<sup>65</sup> como pode existir uma poética do silêncio quando se está falando da escrita, feita de palavras, de linguagem? É colocada, então, uma aporia: não deveria existir silêncio onde existem palavras e vice-versa, mas, na escrita pizarnikiana, a impossibilidade se

<sup>63</sup> Esses versos foram retirados, respectivamente, dos poemas 5, 9, 13, 17, 29 e 31, em *Árbol de Diana* (1962).

<sup>64</sup> Essas questões apresentadas por Depetris (2004) sobre o discurso poético pizarnikiano também podem ser estendidas aos escritos diarísticos, uma vez que esses são marcados também pelo silêncio, seja pela fragmentação do discurso e pela temática que aponta para a falência da linguagem, seja pelos trechos cujo sentido é marcado pelo hermetismo, pelo ensimesmamento, e, sobretudo, pelo fato de esses escritos serem mais próximos da poesia do que da prosa.

<sup>65</sup> Sobre o caráter escorregadio, deslizante da poética do silêncio, Depetris (2004) escreve: “¿Cómo es, entonces, la palabra ‘silencio’? Es una palabra *glissant*, ‘deslizante’ (BATAILLE, 2000, p. 28), como lo son el deseo y la perfección; es una palabra que se deshace en su intensidad paradójica: es un oxímoron vuelto sobre sí mismo porque es palabra en no ser silencio y es silencio en no ser palabra, y en este rebote es ‘la plus pervers, ou le plus poétique: est lui-même gage de sa mort’ (BATAILLE, 2000, p. 28). El silencio, en su ser palabra, lucha contra sí mismo porque al decirse se disipa, y es esta capacidad deslizante de condensar la posibilidad de toda imposibilidad y la imposibilidad de toda posibilidad lo que despierta la incertidumbre en la poeta.” (p. 65).

torna possível. Ou ainda, como a própria poeta escreve, há uma dificuldade de acessar o cerne das palavras, que são duras, maciças, enquanto, no discurso poético, deveriam se desdobrar em múltiplos sentidos: “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” (PIZARNIK, 2016, p. 189). Dessa forma, apesar de não se unirem à boca da poeta, as palavras de ferro, de madeira – ou as palavras impossíveis – são as desejadas, com as quais, pela impossibilidade, se faz matéria de poesia.

É diante da impossibilidade que se constrói o projeto literário pizarnikiano ou o a existência de um pensamento e uma linguagem alexandrinos.<sup>66</sup> Ao não controlar o fracasso da linguagem, a potência das palavras, o inevitável silêncio, Pizarnik cria os seus poemas e, nos diários, os fragmentos poéticos: “Si siento algo suavemente benigno cuando escribo estos silencios o cuando surgen las imágenes de mis poemas no es el placer de crear sino el asombro ante las palabras.” (PIZARNIK, 2016, p. 198). O espanto diante da imensidão de cada palavra e de seus possíveis significados fascina a poeta em um trabalho exaustivo de encontrar o sentido exato para cada um de seus poemas – a busca pela pureza da linguagem e das palavras, como uma herança surrealista –, bem como a combinação precisa entre cada termo dos versos. O trabalho pizarnikiano, nesse sentido, é o de uma colecionadora de palavras, que as observa, guarda e transforma em poesia: “coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo, dejarlas en mi inconsciente, como quien no quiere la cosa, y despertar, en la mañana espantosa, para encontrar a mi lado un poema ya hecho” (PIZARNIK, 2016, p. 198).<sup>67</sup>

Além de uma consciência do próprio movimento de criação e elaboração de sua poética, que é construída nessas páginas – pelos fragmentos de pensamentos e reflexões acerca da própria

---

<sup>66</sup> Expressão retirada de uma das entradas dos diários pizarnikianos, na qual a poeta se refere à própria obra: “la existencia de un pensamiento y un lenguaje alexandrinos” (PIZARNIK, 2016, p. 195). Nesse trecho, merece ser destacada uma ambiguidade no sentido do adjetivo alexandrino, que pode apontar tanto para o nome da poeta, Alejandra, quanto para o verso alexandrino, ou “cuaderna vía”, que, em espanhol, tem 14 sílabas poéticas. Essa versificação, entretanto, caracteriza uma escrita, complexa e refinada, da qual Pizarnik se distancia: “La literatura española clásica me produce «vergüenza» de la literatura, de amarla, de vivir —de alguna manera tengo que llamar a mi ser sentado que lee — para la literatura o por la literatura” (PIZARNIK, 2016, p. 248).

<sup>67</sup> Na continuação dessa entrada, há também um ponto interessante de frisar, apesar de já discutido, que é a presença das personagens que reafirmam a poética do silêncio: “Y no soy más que una silenciosa, una estatua corazónmente enferma, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae.” (PIZARNIK, 2016, p. 198). A silenciosa, a estátua e a surda-muda são, nesse sentido, imagens que reforçam a impossibilidade dizer, tratada na poesia pizarnikiana.

escrita –, há, nessas entradas, uma satisfação com a própria obra. É interessante pensar como, em um discurso marcado pela melancolia, pela autodepreciação, pela vontade de escapar da vida, em 1961, existem entradas nas quais a poeta se orgulha da própria obra: “Mi asombro ante mis poemas es enorme.” (PIZARNIK, 2016, p. 198). Ela demonstra surpresa quando percebe o resultado de seu trabalho – “Ésta es mi proeza, éste es mi heroísmo.” (PIZARNIK, 2016, p. 198). E, além do orgulho, existe o desejo de continuar com a sua tarefa de poeta – “Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé – qué extraño – que seré la más grande poeta en lengua castellana.” (PIZARNIK, 2016, p. 199).

Enquanto nesse ano são percebidas, em seus diários, anotações voltadas para uma reflexão crítica sobre a própria obra, em 1962, ano de publicação de *Árbol de Diana* (1962), o caminho que se desenha é outro: há, sobretudo, fragmentos poéticos, que poderiam ser um dos poemas desse livro. É interessante frisar como muitos dos trechos que serão aqui lidos foram encontrados, como aponta Becciu (2016), em um caderno no qual Pizarnik havia preparado uma versão resumida e corrigida para publicação. Esse trabalho de reescrita evidencia tanto a construção de um projeto poético que envolve os diários quanto a ideia de que esses fragmentos são uma expansão de sua obra. Logo nas primeiras entradas, já é anunciada a preocupação com a própria escrita e com a poesia, que apareceria nas próximas páginas, diante da vontade de escrever, do espanto pelo abstrato da linguagem – “Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida [...] El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto” (PIZARNIK, 2016, p. 218) – e da inquietação pela forma poética – “Inquieta y preocupada por la forma de la poesía sabiendo sin embargo que no es eso lo que me inquieta y preocupa.” (PIZARNIK, 2016, p. 218).

Ao ler os fragmentos poéticos,<sup>68</sup> é interessante voltar o olhar para os pontos de encontro com os poemas que seriam publicados naquele ano, na obra de 1962, e até mesmo com outros poemas que viriam. Pela proximidade das datas de publicação e pelo fato de ambos terem sido escritos no período em que a poeta vive em Paris, serão destacados também alguns pontos de interseção com versos de *Los trabajos y las noches* (1965), ainda que esse não tenha sido um objeto central deste estudo. Uma questão fundamental em sua obra, muitas vezes destacada, é o mistério que ronda os versos, assim como o hermetismo da linguagem, como se o sentido dos

---

<sup>68</sup> Devido à circularidade e à repetição de certos temas já analisados aqui, foram escolhidos trechos dos diários de 1962 que trazem novas questões sobre a poética pizarnikiana ou que estabelecem uma relação mais próxima com algum poema das obras produzidas durante o período em que Pizarnik viveu em Paris: *Árbol de Diana* (1962) e *Los trabajos y las noches* (1965).

poemas, os significados ali evocados se fechassem em si mesmos, criando um universo próprio, que seria o projeto poético pizarnikiano.

Essa aura misteriosa pode ser lida em uma anotação de 27 de junho: “Un viejo muro, un perro, un niño, te dicen lo mismo. Puedes sonreír al niño y aun al perro. ¿Y al muro? También al muro” (PIZARNIK, 2016, p. 225). Essas quatro frases, que também poderiam ser chamadas de versos, trazem personagens – um velho muro, um cachorro e uma criança – cujas afinidades não são imediatas, mas para os quais o *tu*, com o qual a voz poética estabelece uma interlocução, ao vê-los, pode sorrir. Eles também falam a esse interlocutor “o mesmo”, fala essa que não é revelada ao leitor, o que contribui para uma linguagem hermética, já que existe uma lacuna na construção do sentido do poema. Além disso, essa breve entrada evidencia, como destaca Ana Martins Marques, um elemento importante na poética pizarnikiana: o muro, que, ao mesmo tempo em que se assemelha a uma página em branco, a uma superfície de escrita, abrindo possibilidades às palavras, à comunicação, também pode ser interpretado como uma barreira, um obstáculo ao acontecimento poético. Esse paradoxo entre presença e ausência, entre linguagem e silêncio é, na verdade, o fio condutor do jogo que se estabelece na poética de Pizarnik.

Essa dualidade continua em entradas como a do dia 10 de julho: “Otra vez el amor. No debatirse más, hacerse una con la que renunció desde siempre. Lo que tú quieres no tiene nombre. Lo que no tiene nombre no existe.” (PIZARNIK, 2016, p. 228). Nesses versos, é interessante perceber a relação desenhada entre existência e linguagem: só existe aqui que se pode nomear. Assim como no trecho anterior, existe uma interrupção na construção de sentido, uma vez que o que se quer nomear não revelado, logo, torna-se uma tarefa impossível nomear aquilo que falta. No lugar do nome, então, surge o silêncio. Esse fragmento dialoga com um poema, da obra de 1965, *Los trabajos y las noches*, que se chama “Nomear-te”:<sup>69</sup>

Não o poema de tua ausência,  
só um risco, uma greta em um muro,  
algo no vento, um sabor amargo.  
(PIZARNIK, 2018b, p. 47).

O poema é espaço de ausência. A linguagem, ao perceber o seu fracasso diante da impossibilidade de nomear e, conseqüentemente, de exercer a sua função de recriar o mundo,

---

<sup>69</sup> No original, “Nombrarte: No el poema de tu ausencia,/ sólo un dibujo, una grieta em un muro,/ algo em el viento, un sabor amargo” (PIZARNIK, 2018b, p. 46).

silência. Porém, mesmo diante dos obstáculos – o muro, o sabor amargo –, ela se arrisca pela brecha, pela fissura. Essa é a questão da crise da poesia moderna: ela se dá pelo fragmento, pela ruptura da própria linguagem.

O salto dado ao risco da linguagem<sup>70</sup> já é anunciado no primeiro poema da obra *Árbol de Diana* (1962) – “Eu dei o salto de mim à alba” (PIZARNIK, 2018a, p. 17), verso que se torna uma fantasmagoria na poética pizarnikiana, em que se reafirma inúmeras vezes a necessidade de trazer para a poesia a própria ranhura. Ao tomar o risco para si, a linguagem aceita seu lugar de experimentação, como é visto nos diários:

Es el alba. Todo lo que tiene nombre se evade de mi mirada. Estoy en mi cuarto y estoy a la intemperie. Una melodía escuchada me colma del presentimiento de la perfecta belleza. ¿Por qué ahora este reencuentro dichoso con el instante o con nada? Esperar algo —aun si es sólo una carta— en el lado de aquí, debiera llevarme a rehusar este renacimiento en el olvido de la noche. Y si no he sabido hablarle, si no supe ejecutar por el lenguaje un simple gesto de enamorada, ¿por qué me embriago ahora con palabras indefensas y trágicas que evocan canciones demasiado bellas? (PIZARNIK, 2016, p. 230).

Esse fragmento poético, que se parece com um poema em prosa, traz imagens centrais da poesia de Pizarnik, além da interlocução com o primeiro poema da obra de 1962: *nome, nada, noite, linguagem, palavras*. O jogo de combinatória, discutido por Aira, no qual se percebe uma limitação vocabular que, retomando a imagem do caleidoscópio, a cada poema, se recombina, formando uma nova imagem poética, é também percebido nos diários – o que afirma, mais uma vez, o argumento de que eles seriam uma expansão da poesia, parte do projeto literário pizarnikiano. A fragilidade da linguagem é, novamente, desenhada nos versos: a evasão dos nomes, o desconhecimento da linguagem e a tragicidade das palavras apontam para o silêncio. A poética do silêncio, então, como indica Depetris, é a expressão extrema da impossibilidade da linguagem que não se realiza, e essa é a armadilha sobre a qual se constrói a poesia de Pizarnik.

Nesse sentido, sabendo da armadilha posta pela linguagem, sobre a qual se arma o projeto literário de Alejandra Pizarnik, os diários pizarnikianos tecem um pensamento constelar sobre a própria obra – seus procedimentos e suas angústias, seus êxitos e suas falhas – com fragmentos potencialmente poéticos. Em outras palavras, os diários, com a seleção desses fragmentos,

---

<sup>70</sup> Sobre esse risco, escreve Marília Garcia, no prefácio da obra de 1962: “*Árvore de Diana* começa com um salto, um pulo: ‘Eu dei o salto de mim à alba’ – é o que diz o primeiro verso e esse movimento na direção da alvorada – da aurora – da alvura do papel – não deixa de me conduzir à linguagem: um salto dado na direção do risco da escrita, o pulo de quem escreve para o dentro/fora do vazio, do experimento, do porvir.” (GARCIA, 2018, p. 7).

muitas vezes, reescritos e corrigidos pela própria poeta, também podem ser lidos como parte de sua obra poética. Na última entrada de 1962, resumindo essa questão, Pizarnik escreve – como se se referisse a seus poemas e a seus diários – a função da sua tarefa de poeta: “Y yo pensé que tal vez la poesía sirve para esto, para que en una noche lluviosa y helada alguien vea escrito en unas líneas su confusión inenarrable y su dolor.” (PIZARNIK, 2016, p. 302).

#### **4.2 *La palabra y el exilio: o exílio da linguagem***

*No exílio, a única casa é a escrita*  
Theodor Adorno

“Minha pátria é a língua portuguesa”, frase de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego* (1982), parafraseada, por Caetano Veloso, no verso “Minha pátria é minha língua”, torna-se ponto de partida para compreender o conflito com a linguagem existente na poética pizarnikiana. Isso porque, se a terra natal é também o idioma, o desterro, questão que atravessa não só a biografia da poeta, mas sua escrita, torna-se também um exílio da língua materna. Nesse sentido, o exílio, na obra de Alejandra Pizarnik, amplia-se em duas esferas: a do corpo – o estar fora de lugar, distante das suas origens fisicamente – e a da linguagem – esse distanciamento físico que transborda para domínio da língua. Tal questão se torna interessante de rastrear, considerando que se trata, sobretudo, de uma escritora cujo ofício tem como matéria-prima essa linguagem que escapa.

A literatura de exílio é essencialmente moderna, apesar de ser uma temática que vem desde escritas da Antiguidade, como em Ovídio, poeta que foi exilado de Roma, no ano 8 d.C., ou em Homero, com *Odisseia*, que retrata a trajetória de Ulisses, um herói que é atravessado pelo desterro. Entretanto, é a partir de experiências modernas e traumáticas, sobretudo no século XX – como a Shoah na Europa e os períodos ditatoriais na América Latina, que forçam, em muitos casos, a saída do país natal –, que essa questão aparece de forma cada vez mais latente nas produções literárias. Mesmo que a obra pizarnikiana não seja um exemplo clássico desse gênero, no qual há uma narrativa que tenta remontar, de certa forma, o tempo passado e o trauma vivido, ela é atravessada por sentimentos dessa experiência: o estar fora de lugar e seus desdobramentos, como a solidão, a incomunicação e o isolamento.

Esse estar fora, no caso Pizarnik, é desenhado em duas dimensões: o exílio na Argentina, o autoexílio em Paris e exílio da linguagem, para o qual os dois primeiros se que se expandem e sobre o qual se debruça este estudo ao perceber seus transbordamentos na poética pizarnikiana, que se constrói diante do silêncio. Em primeiro lugar, é preciso revisitar vivências

autobiográficas para entender a construção da experiência exilada: a infância da poeta é marcada pela imigração dos pais, que, vindos do Leste Europeu, chegam a Buenos Aires, sem trabalho, sem dinheiro e sem conhecer o idioma, como escrevem Piña e Venti, em *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito* (2021).<sup>71</sup> Ainda que os problemas econômicos tenham se resolvido de forma rápida, e a família tenha conseguido uma estabilidade, o viver entre línguas<sup>72</sup> – ídich, russo e espanhol – é uma realidade que tem efeitos na relação entre Pizarnik e a linguagem. Já no início da vida adulta, o desterro se dá pela escolha de deixar a Argentina e viver em Paris, um autoexílio, que parece ser mais acolhedor do que a sua própria terra natal, mas que evidencia a constância de certos problemas, principalmente, com a própria língua.

Os diários de 1960 até 1962, período em que residiu em Paris, serão lidos a fim de perceber como os vestígios da “existência exilada”, para usar o termo de Jean Luc-Nancy,<sup>73</sup> afrouxam os limites autobiográficos, estando presentes em uma questão central da obra pizarnikiana, a poética do silêncio, bem como são intrínsecos à construção tanto da personagem alexandrina quanto do projeto literário por ela proposto. Uma vez que essa existência, segundo o filósofo francês, impõe o movimento de estar fora, que sempre se renova e não se encerra, a condição de desterro e de deslocamento torna-se constante e permanente:

La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca. [...] Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general. (NANCY, 2001, p. 1).

---

<sup>71</sup> No primeiro capítulo da biografia, no qual se abrange a infância, da poeta, é relatada a chegada dos pais de Pizarnik, dois anos antes de seu nascimento: “Porque esa pareja de jóvenes que llegó sin trabajo, sin dinero y sin conocer el idioma cuando ese mismo año de 1934 nació Myriam, hubo que llevar un intérprete al Hospital Fiorito para que tradujera las indicaciones del médico y las inquietudes de Rosa – a los pocos años había alcanzado una posición bastante sólida.” (PIÑA; VENTI, 2021, p. 37).

<sup>72</sup> Esse viver entre línguas, além de discutido por Sylvia Molloy, no livro que dá nome a essa expressão, é também apresentado por Julieta Lerman, em seu artigo “La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik: notas sobre los diarios” (2014), que relaciona a experiência do exílio à linguagem na escrita diarística: “Podríamos decir que Pizarnik también se encuentra desterritorializada en el sentido de que ni el español le pertenece totalmente, porque no es su lengua materna; y el ídich y el ruso tampoco, porque solamente los habla dentro de su círculo familiar. El desconocimiento del español, la falta de dominio de la lengua, la obsesión por estudiar gramática, son conflictos que aparecen a menudo a lo largo de todos los años que llevó sus *Diarios*” (LERMAN, 2014, p. 60-61).

<sup>73</sup> A fim de discutir o exílio não só enquanto um *topos* da literatura ocidental, mas uma condição intrínseca à modernidade, Jean-Luc Nancy, escreve o artigo “La existencia exilada” (2001).

Ao retomar o significado dicionarizado da palavra exílio – movimento de saída, de banimento de estar no lugar natal –, Nancy evidencia como o estar fora fisicamente esbarra em um estar fora do conhecido, do próprio, do familiar. Como escreve Pizarnik, em uma das entradas do ano de 1961:

He soñado que volvía a Buenos Aires, que quería volver, pero al llegar a Montevideo regresaba, arrepentida. Descubro que no existe adónde ir y que la disyuntiva París-Buenos Aires no existe. Yo me impongo problemas, yo me acuso de actuar sin lucidez, cuando en verdad ningún problema me alcanza, ninguna acción es cometida con mi consentimiento debido a que soy una enemiga de la acción, y todo lo que hago por mí es absurdo: yo no me agradezco lo que me regalo, yo estoy muy lejos, del otro lado, y en verdad nada me importa sino este miedo de no comprenderlo. (PIZARNIK, 2016, p. 206).

Já em Paris, ao sonhar que estava no país onde nasceu, o sentimento de pertencimento não se realiza – a separação entre Paris e Buenos Aires não existe, uma vez que o desterro é perene tanto em sua cidade natal quanto em outro continente, onde se autoexila –, e o sentimento de distanciamento e de estar à parte se evidencia. Essa questão é percebida no termo alemão *unheimlich*, que pode ter múltiplos significados, como “o estranho”, “o infamiliar”, “o estrangeiro”, “o inquietante”, os quais se aplicam à poética pizarnikiana, quando se pensa a relação estabelecida com a linguagem. Por se sentir estrangeira, no próprio país natal, e não se familiarizar com a própria cultura, a própria língua, a própria existência na Argentina, o estranhamento torna-se, para Pizarnik, um sentimento constante – diante, por exemplo, da comunicação, da linguagem – e inquietante, que conduz à construção de uma obra poética, como a da autora.

Em uma leitura atenta dos diários, a desterritorialização da linguagem aparece enquanto uma questão latente em seus escritos: o exílio da língua materna dos pais, o russo e o iídish, combinado à não identificação com a língua do país em que nasce, o espanhol, geram uma relação conflituosa com a linguagem e, ao mesmo tempo, com o idioma no qual escreve. Isso porque “essa mistura, o ir e vir, o *switching* pertence ao domínio do *unheimliche*, que é justamente, o que abala a fundação da casa” (MOLLOY, 2018, p. 12). Dessa forma, um dos primeiros atritos que se desenham nos diários – e na infância da poeta – é a impossibilidade de falar, que se desdobra na impossibilidade de se comunicar: “Hablar yo ya no puedo. Esta condena a un único alimento mágico” (PIZARNIK, 2016, p. 255).

Desde a gaguez, uma fala interrompida, claudicante – “Ayer se celebró en mi cuarto una reunión de tartamudos, presidida por mí. Yo me había olvidado casi de mis dificultades. Anoche las

reviví cuando vinieron Jean T., Roland G. y su mujer.” (PIZARNIK, 2016, p. 174) – até a dificuldade de falar pelo conhecimento precário do idioma – “Cualquier intento de explicación es inútil. No sé hablar. No puedo hablar. He dicho que la lluvia me da miedo. Arbitrariedad. Yo me doy miedo. Mi vida es demasiado grande e importante para que yo — alguien como yo — la lleve” (PIZARNIK, 2016, p. 228) –, a comunicação aparece como uma angústia, um lamento que impacta não só relação com a literatura, mas também o autorreconhecimento enquanto poeta. O questionamento que surge para ela, então, é: como alguém que vive em conflito com a própria língua pode viver da literatura? Afinal, como propõe Lerman, escrever sem ter uma língua, ser estrangeira no próprio idioma, torna-se um desafio.<sup>74</sup> Essa questão fica evidente nos escritos do dia 11 de abril de 1961:

La imposibilidad de reproducir mis monólogos callejeros, los bellos delirios que me acosan en la calle, me hacen desesperar del lenguaje y me dan deseos de buscar otra manera de expresión.

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, 2016, p. 200).

A impossibilidade de reproduzir os pensamentos cotidianos leva ao desejo de se comunicar de outra forma que não pela linguagem verbal – que é falha – e à incerteza em relação à literatura, à qual se dedica, mas sente-se fracassada. Nesse sentido, o não domínio do idioma e da linguagem revela, em seus diários, um outro desejo diante dessa impossibilidade de se comunicar: escrever em prosa.

Esse desejo se repete, ao longo dos anos, com certa circularidade e até mesmo obsessão, como se o conhecimento do idioma espanhol só fosse suficiente, quando ela pudesse, de fato, escrever em prosa: um romance ou um conto. É interessante pensar o espaço que os diários ocupam nessa questão: a escrita em prosa existe a partir do momento em que eles fazem parte do seu projeto literário, ainda que fragmentária e próxima de uma linguagem poética. No entanto, a escrita diarística parece ser colocada em diferença pela própria poeta, assemelhando-se apenas no sentimento de fracasso: “Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un

---

<sup>74</sup> É interessante como Lerman propõe um outro tipo de exílio nesse trecho, o exílio dentro da própria literatura argentina: “Escribir sin poseer una lengua, volverse extranjera en su idioma, acaso constituya la estrategia para cumplir la promesa de ser la mejor poeta en español y la alternativa pizarnikiana para legitimarse como escritora en un contexto en que ser argentino, em términos literarios, estaba fuertemente asociado al compromiso político” (LERMAN, 2014, p. 61-62). Ao não se vincular a uma corrente engajada politicamente, ou, para usar os termos de Damián Tabarovsky, uma literatura de esquerda, nem fazer parte do *boom* latino-americano, Pizarnik se firma, na literatura argentina, como uma voz dissonante.

libro o una morada en donde guarecerme. Corregí unas prosas. Releí mi diario 1961-62. No está mal pero tampoco hay razón alguna para publicarlo”. (PIZARNIK, 2016, p. 275). Retomando a questão do desterro, é como se, para Pizarnik, escrever em prosa e consequentemente dominar o idioma, desse a ela o sentimento de pertencimento: nutrindo o valor de casa, de lar.

Ao citar Adorno – “No exílio, a única casa é a escrita” (ADORNO *apud* RAMOS, 2008, p. 288) –, Julio Ramos<sup>75</sup> discute como a escrita se torna casa para o exilado, que está fora de seu país, de sua língua, distante, assim, do familiar. Apesar de todas as condições que o exílio impõe, como o medo, a angústia, a solidão, o escrever passa a ser a construção do próprio, da segurança, ainda que atravessado por ausências inerentes à existência do desterrado. Em Pizarnik, entretanto, nem a escrita parece se fazer lar, familiar, a não ser pela impossibilidade de dominar a linguagem e, então, conseguir escrever em prosa. Em outras palavras, é como se a casa da escrita,<sup>76</sup> para a poeta, fosse justamente a inquietação causada pelo desejo impossível de escrever um romance, por exemplo, que não se realiza. Esse desejo que se repete inúmeras vezes ao longo das entradas dos diários revela também uma ideia do que seria conhecer e ser fluente em um idioma: saber narrar fatos e acontecimentos e descrever situações, como escreve Pizarnik, em 1962:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. No sé. Es como el lápiz mágico con el que soñaba de niña: que supiera, solo, multiplicar y dividir. Así ahora, me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé por qué me parece que

---

<sup>75</sup> Julio Ramos, em “Migratórias”, capítulo da obra *Desencontros da modernidade na América Latina* (2008), discute como, para o sujeito que se encontra no exílio, a escrita torna-se um espaço de familiaridade, de conforto: “A casa construída pela escrita parecia assim fundar um lugar compensatório, construído precisamente a contrapelo de pressões externas, incluída a do ‘perigo’ de um maior ou menor contato com uma língua alheia. A casa da escrita é um signo transplantado que constitui o sujeito num espaço descentrado, entre dois mundos, num complexo jogo de presenças e ausências, no ir e vir de suas cartas, de suas lembranças, de suas ficções de origem.” (RAMOS, 2008, p. 288).

<sup>76</sup> Como escreve Roberto Bolaño: “A única pátria do escritor de verdade é sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória.” (BOLAÑO, [s.d.], p. 3). Em Pizarnik, nesse sentido, percebe-se no lugar de casa de escrita, uma casa de leitura, na qual se encontra a familiaridade, a permanência, a segurança que faltam na condição de exilada. Isso pode ser visto, nas páginas de seus diários, em que é estabelecido um contraste entre a angústia da escrita, a impossibilidade da prosa enquanto parte de sua produção literária e citações breves das leituras que estavam rondando o imaginário naquele espaço-tempo. Essa biblioteca imaginária é construída tanto pela citação de obras, como *Ulisses*, de Homero; *Dom Quixote*, de Cervantes; *A divina comédia*, de Dante; bem como na menção a nomes que compõem o seu repertório cultural, como Franz Kafka, Lewis Carrol, Octavio Paz e Jorge Luis Borges.

una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe. (PIZARNIK, 2016, p. 225).

A diferença entre poesia e prosa é posta: enquanto a primeira canta, a segunda conta. A construção de uma narrativa, em um conto e em uma novela – nas palavras da poeta, um verdadeiro ato de criação –, torna-se uma tarefa impossível e angustiante. A prosa, nesse fragmento, é reduzida a uma escrita realista, que narra, com verossimilhança, as vivências de uma pessoa, a qual a poeta não pode alcançar por meio da linguagem. Em contrapartida, a poesia é dispersa, fragmentária, como se, para escrever poemas, versos, não fosse necessário o domínio da língua. É como se, nas palavras de Pizarnik, a poesia se escrevesse sozinha, assim como ela afirma, dizendo que a poesia não é ela quem a escreve. Existe, nesse sentido, uma alienação do processo de escrita, que não a satisfaz nem traz o sentimento de refúgio perante a condição de exílio.

A ausência de uma obra em prosa torna-se uma reafirmação da condição de infamiliaridade com o idioma e, assim, com a linguagem. O caráter obsessivo com o qual busca, a qualquer custo, produzir uma obra que não seja em versos evidencia a insegurança que se estabelece não só com o espanhol, mas também com a própria comunicação:

Quiero escribir en prosa, cuentos o novelas. Pero pensar en que tengo que relatar o describir algo me enferma. No sé cómo se hace y, principalmente, no tengo deseos de hacerlo. Pero me gustaría hacer cuentos y novelas en vez de poemas. Por eso, tal vez, mi admiración por los que pueden hacerlo, aunque no sean demasiado buenos. Según A., todo ser humano normal, con alguna cultura e inteligencia, puede construir una novela. Pero antes debe quererlo. Yo quisiera escribir una novela pero al decir yo no pienso en mí sino en la que quisiera ser, la que sería capaz de escribir una novela. También me considero incapaz de escribir en prosa. Pero decirlo es también prosa, decir de mi incapacidad también es escribir. (PIZARNIK, 2016, p. 226).

A aspiração de escrever contos ou romances, nas palavras dela, relaciona-se diretamente não só à admiração que sente pelos que os escrevem, mas, sobretudo, à capacidade de escrever. Nesse trecho, evidencia-se como o ato de escrever se resume a um texto em prosa e não em versos, o que reforça, mais uma vez, como a escrita de poesia se distancia de um labor, de um conhecimento do idioma. Nos fragmentos dos diários, Pizarnik reforça como os poemas, assim, como escreve Lerman (2014), escrevem-se sozinhos, por meio dela, de forma espontânea, sem que existisse, nos bastidores, um cuidado com a língua ou uma dedicação com o processo de composição.

Sobre essa dicotomia imposta entre prosa e poesia, um questionamento, então, surge: por que a poesia pode ser escrita, enquanto a prosa precisa de um conhecimento maior do espanhol? Talvez, um caminho de resposta seja pensar tanto no projeto poético pizarnikiano, desenhado nos versos de *Árbol de Diana* (1962) por exemplo, quanto nas páginas dos diários. Há, nos versos de Pizarnik, uma busca pela palavra desejada, exata e pura, que constrói poemas e versos breves, sem excessos, próximos do silêncio, em uma circularidade de temas reduzidos, que, em um jogo de combinatória, formam diversas imagens poéticas. Quando se trata de uma obra em prosa, as estratégias e os métodos de composição usados para a criação da obra poética não seriam suficientes, justamente, por apontarem para o silêncio, para a repetição de imagens e de temáticas, para a brevidade.

A discursividade desejada por ela não se realiza, uma vez que os traços fundamentais da obra apontam para o caminho inverso: de ensimesmamento, de contenção. O espaço de escrita, portanto, é, em Pizarnik, um espaço de silêncio, o qual não é passível de contenção: “Escribir es mi mayor ingenuidad, es querer contener lo que se desborda... Pero si lo mío es el sueño, es el silencio. Dominio acechado. Entonces, escribir para defenderlo, para merecer mi espacio silencioso.” (PIZARNIK, 2016, p. 268).

Nesse espaço silencioso, então, existe também um espaço de reflexão sobre os limites da linguagem, da língua, da comunicação que pode ser construída por Pizarnik, por meio de seus diários e de sua obra poética. Esses limites, em todos os seus sentidos, são marcados pela impossibilidade de conclusão, pela ausência de comunicação, seja na escrita de um texto em prosa, seja na incapacidade de um estudo criterioso do espanhol ou na insatisfação com a própria escrita: “Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme.” (PIZARNIK, 2016, p. 274); “Nunca hablo con nadie pues ignoro el idioma de mis vecinos.” (PIZARNIK, 2016, p. 268); “Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino técnica” (PIZARNIK, 2016, p. 274). Ainda que a linguagem seja um obstáculo para poeta, escrever parece ser a única possibilidade de inscrição na realidade, da própria existência, mesmo que ela seja fragmentária, próxima do silêncio: “Pero el silencio es algo cierto, verdadero. Por eso escribo. Estoy sola y escribo” (PIZARNIK, 2016, p. 235).

Percebe-se, com a leitura dos diários, que a aporia entre ausência e presença, silêncio e ruído, página em branco e palavras que se colocam no discurso poético é também uma constante nas escritas de si. Como aponta Depetris (2004):

Al caer en las aporías que ella misma gesta, Pizarnik no repite los gestos victoriosos de los héroes sino los otros, los que señalan el dramático deseo de una búsqueda siempre insatisfecha. Pizarnik, en su errancia persistente, es extranjera tanto de lo propio como de lo ajeno, y este exilio de la identidad y de la alteridad de momento parece no tener fin. En lo que sigue, debemos analizar si efectivamente el exilio aleja a Pizarnik de una identidad imposible o si, en esta condición de perpetua extranjería se funda, en definitiva, una identidad. (DEPETRIS, 2004, p. 69).

A estrangeiridade e seus desdobramentos – o estar à parte, o viver entre línguas, a solidão, que são colocados pela poeta como problemas a serem resolvidos, superados para, assim, conseguir ser a escritora desejada –, na verdade, voltam-se para a construção da própria identidade. Isto é, os desafios que são colocados diante da condição de exilada transformam-se em pilares da construção do projeto poético pizarnikiano.

Nesse sentido, a impossibilidade diante da escrita lamentada nos diários – “Los años pasan y aún no sabes escribir. No sólo torpezas gramaticales sino imposibilidad de construir frases plenas, que tengan sentido.” (PIZARNIK, 2016, p. 273-274) – desdobra-se, na obra poética, no ritmo fragmentado, “al mismo desequilibrio (o carencia de ritmo) que no me deja hablar correctamente” (PIZARNIK, 2016, p. 274); nos versos breves, “De allí tu estilo – después de todo lo es – fragmentario e impreciso” (PIZARNIK, 2016, p. 274); no discurso metalinguístico, “Di mejor que sólo puedes escribir sobre lo que no tienes, y ello jamás se presenta de una manera neta y precisa” (PIZARNIK, 2016, p. 274); no caráter abstrato e de ensimesmamento, “Una ausencia no es un piano. Un amor imposible no es un idilio campestre” (PIZARNIK, 2016, p. 274); e na circularidade de imagens, “Mi fantasía está detenida en una sola imagen, siempre la misma” (PIZARNIK, 2016, p. 274).

Por fim, todas essas questões, presentes tanto no discurso poético pizarnikiano quanto em seus diários, levam ao traço incontornável desse projeto literário ou, nas palavras da poeta, à imagem de sempre: o silêncio e a ausência de palavras – “La imagen de siempre. Barco fantasma con una única pasajera desolada. ¿Soltar amarras? Lo haría... si el barco existiese, si tuviera amarras” (PIZARNIK, 2016, p. 274) – que, como nos versos do poema “13” de *Árbol de Diana* (1962), são deixados pela imagem fantasmagórica do barco que surge, levando, com ele, a

linguagem: “explicar com palavras desse mundo/ que partiu de mim um barco levando-me” (PIZARNIK, 2018a, p. 41).

Sobre essa linguagem que escapa, é possível traçar uma outra imagem, presente em um de seus poemas mais conhecidos, publicado postumamente, “En esta noche, en este mundo”: a língua que castra. Nesse poema longo, quatro versos resumem o problema que se coloca com a própria língua, o próprio idioma, que silencia, que falta, evidenciando, assim, o fracasso da linguagem e também do próprio discurso poético: “la lengua natal castra/ la lengua es un órgano de conocimiento/ del fracaso de todo poema/ castrado por su propia lengua” (PIZARNIK, 2016, p. 398). Essa questão é posta por Tamara Kamenszain (2015), que, ao discutir o desterro de Pizarnik, aborda não só a condição de estrangeira que a autora herda dos pais, mas também como isso é atravessado pelo judaísmo, religião da família: “a condição judaica de toda morte: ser sem ressurreição” (KAMENSZAIN, 2015, p. 30). A morte, então, que aparece, nesses versos e nos diários de forma insistente, enquanto temática e imagem, é um vestígio da morte da própria língua, da linguagem. Se perder uma língua é ficar deslinguado, como escreve Sylvia Molloy (2018), essa ausência de idioma, de comunicação desdobra-se em um fazer poético por meio da falta de palavras, de domínio do espanhol, de possibilidade de escrever em prosa:

Com morte, ou seja, sem língua – com câncer na língua, para Freud, ou sem apostar na imortalidade da obra, para Kafka – é como Pizarnik pode escrever vida diariamente sob a forma de poesia. (Também pode escrever prosa à maneira dos diários que, como ela mesma diz, “se parecem com o que chamam de prosa normal. Por que quando escrevo não tento recorrer a ela? [...]”). (KAMENSZAIN, 2015, p. 31).

A escrita poética, dessa forma, é construída diante da morte, da falta de uma língua, da inviabilidade da prosa, como se a ausência se tornasse material, palpável e visível, seja pelo silêncio, seja pelo branco da página em seus poemas: “Pero la ausencia viva, el cuerpo de la ausencia, tocarla ahora, respirarla.” (PIZARNIK, 2016, p. 208).

O exílio da linguagem, portanto, é vivido, bem como transformado em um projeto literário, por meio da resistência: “Una vez más el lenguaje se me resiste.” (PIZARNIK, 2016, p. 240). Isto é, ele se realiza apesar da ausência da linguagem, da falta da língua, da falência da comunicação: seja pela escrita de poemas, que são marcados pelo silêncio, seja pela escrita fragmentária dos diários, que se localizam no limiar entre o discurso poético e em prosa – “Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria.” (PIZARNIK, 2016, p. 275).

A linguagem se impõe como uma barreira, um desafio a ser superado – “El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera.” (PIZARNIK, 2016, p. 286) – com o domínio do espanhol – “Nunca he pensado con frases. Apenas unas pocas palabras que zumban desde mi infancia” (PIZARNIK, 2016, p. 286) –; do conhecimento sobre o significado das palavras – “Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero” (PIZARNIK, 2016, p. 286) –; e do controle da linguagem – “A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje me es ajeno.” (PIZARNIK, 2016, p. 286). Uma vez que é impossível ultrapassar esse desafio, Pizarnik, assim como uma criança que inventa seu idioma secreto – “Cuando era niña la completaba con palabras inventadas, con un idioma imaginario” (PIZARNIK, 2016, p. 286) –, escreve em seu próprio ritmo, cria uma voz única, ainda que as palavras sejam evasivas.

### **4.3 *Silencio hecho de huellas de pájaros azules: a melancolia e o sujeito moderno***

*Os habitantes de Saturno tomam o ar ao cair da noite*  
Walter Benjamin

Em sua celebrada obra em prosa<sup>77</sup> *La condesa sangrienta* (1966), Alejandra Pizarnik reflete sobre este humor que perpassa sua poética: “Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado” (PIZARNIK, 2003, p. 290). Esse ritmo dissonante, fora do compasso, do humor melancólico, que marca a existência e a poesia modernas, atravessa tanto os versos de *Árbol de Diana* (1962) quanto os escritos presentes nos diários. A metáfora da dissonância, usada pela poeta nesse trecho, pode ser expandida para outras questões de sua poética: a existência exilada, pensando em textos autobiográficos, a dicção fragmentária, presente nos poemas – e também nas entradas dos diários –, e o estar à parte do mundo dos poetas malditos, que são resultado de uma sociedade que os expulsa, retomando as palavras de Octavio Paz (2013). Cabe, nesse sentido, uma leitura dos fragmentos diarísticos a fim de perceber os vestígios da condição moderna, marcada pela melancolia, e da consequente crise da poesia moderna, acometida pelo humor saturnino.

Na primeira entrada do ano de 1961, no dia primeiro desse mesmo ano, Pizarnik escreve:

Que este año me sea dado vivir en mí y no fantasear ni ser otras, que me sea dado ponerme buena y no buscar lo imposible sino la magia y extrañeza de

---

<sup>77</sup> Ainda na discussão sobre a angústia e o desejo em torno da escrita em prosa, Pizarnik escreve esse ensaio e tantos outros, bem como relatos, reunidos pela editora Lumen, como *Prosa Completa* (2016), entretanto, esses fragmentos e artigos voltados a uma escrita próxima da acadêmica não dão conta da busca por uma escrita em prosa ficcional.

este mundo que habito. Que me sean dados los deseos de vivir y conocer el mundo. Que me sea dado el interesarme por este mundo. (PIZARNIK, 2016, p. 163).

Esse trecho, que parece uma lista de realizações para o ano que se inicia, carrega um tom que se distancia do experienciado na maior parte dos escritos pizarnikianos, marcados por um discurso que vai na contramão dessa esperança, desse desejo de viver e conhecer o mundo. Na entrada seguinte, esse desejo de vida dá lugar ao de morte, que se repetirá diversas vezes nos fragmentos que seguem: “Siempre he sentido que yo estaba designada o señalada para una vida excepcional. No sé cómo saldré de todo esto, si llegaré a salvarme o si lo mejor será suicidarme ahora mismo” (PIZARNIK, 2016, p. 163-164).

A morte, imagem recorrente não só nos versos de Pizarnik, mas também em traços autobiográficos, pelo suicídio, será entendida, aqui, como uma consciência da finitude, da ausência, que são intrínsecas à experiência moderna. Isto é, por mais que coincidam com questões relativas à vida da poeta, as referências ao desejo de morte, nos diários, serão compreendidas não como um prenúncio do que viria a acontecer – no caso, o suicídio aos 36 anos, em 1972 –, mas sim como uma dramatização da crise tanto do sujeito moderno quanto da poesia moderna: a morte da linguagem. Quando se voltam os olhares para a obra poética *Árbol de Diana* (1962), é perceptível como esse tema atravessa os versos – “Morre de morte estranha/ a que ama o vento” (PIZARNIK, 2018a, p. 29), “[...] me choro em meus numerosos funerais” (PIZARNIK, 2018a, p. 49), “um espelho para a pequena morta” ” (PIZARNIK, 2018a, p. 59) – assim como os diários – “Dentro de muy poco me suicidaré” (PIZARNIK, 2016, p. 185), “El más grande misterio de mi vida es éste: ¿por qué no me suicido?” (PIZARNIK, 2016, p. 196), “Tensión. Duda. La muerte se acerca.” (PIZARNIK, 2016, p. 225). As palavras, nesse sentido metalinguístico, não dão conta da recriação do mundo moderno, sempre apontando, assim, para o vazio, para a ausência.

Retomando a questão do exílio herdado dos pais pela filha, uma vez que Pizarnik, na verdade, vive na infância os desdobramentos do desterro vivido por eles, é interessante pensar como, em muitas entradas dos diários, a experiência de morte é associada à infância ou ao passado:

Mi memoria vela el cadáver de la que fui. Voz de la violada alzándose en la medianoche. A pesar de mis cualidades de humorista digo que una infancia ultrajada merece el más grave silencio. Un nuevo sufrimiento te retorna una vez más a la vieja morada. (PIZARNIK, 2016, p. 284).

É criada, nesse trecho, uma mistura entre os tempos passado e presente que coincidem no momento da morte – “a memória vela o cadáver da que fui” – revisitando a infância, que merece o silêncio, ou a velha morada, que impõe um novo sofrimento. Em outras palavras, é como se a morte fosse a costura entre esses tempos pretérito e futuro, fazendo com que ela fosse, então, o presente, a ausência constante, que marca o tempo moderno. A falta e a ausência que marcam a existência exilada de seus pais são passadas para a poeta, que as vive por meio de uma linguagem, por exemplo, que é falha, de um idioma que não se pode dominar. Como aponta Depetris (2004),<sup>78</sup> referindo-se a uma reflexão feita também por Derrida, se a morte é um signo decisivo e intransferível na construção do eu, cada reafirmação dessa morte, circular em sua obra, é fundamental para a construção tanto da identidade quanto da poética pizarnikiana.

Essa temática, pensando ainda a fusão dos tempos, deixa vestígios ao se relacionar com a infância, outra imagem recorrente nos versos e nos diários: “Otra mañana perdida en dar tributo a la infancia que no tuve. Obligarme a amar sombras como si al no haber sombras se cortara inexplicablemente mi leve conexión con la susodicha realidad.” (PIZARNIK, 2016, p. 211). Essa infância, nesses fragmentos, foi perdida, não existiu, como se o próprio passado fosse ausente, um tempo em suspenso, cuja conexão com o presente fora rompida. A imagem evocada para explicar esse rompimento entre tempo passado e o tempo vigente, não por acaso, é a sombra:<sup>79</sup> a fantasmagoria dessa infância, que está no limiar entre a ausência e a presença.

Ainda nessa fronteira, a escrita, no tempo presente da enunciação – que muitas vezes é feita de um espaço de rememoração do passado ou de reconstituição da infância, na obra pizarnikiana –, torna-se vazia. Se, como aponta Sarlo (2012), ao falar do passado, fala-se sem suspender o presente e, em muitos casos, projetando o futuro, uma vez que essa escrita marca o silêncio, a falência da própria linguagem, ela se refere também à própria crise do mundo moderno, marcado pela descrença nele mesmo. Como escreve em uma das entradas de 1961:

---

<sup>78</sup> Nas palavras de Depetris (2014), “La muerte, sostiene Jacques Derrida en *Dar la muerte* (2000, 41 y ss.), es lo que funda el carácter, lo que hace al Mismo ser en su impenetrable unidad, lo que es irremplazable porque sólo se puede morir en sí mismo, por sí mismo. No se puede dar la muerte por otro; se puede tal vez aplazar la muerte de otro por el sacrificio de uno mismo, pero no se puede morir por otro: la muerte es el signo inapelable de yo, es la marca de singularidad intransferible. Podría ser, entonces, que cada vez que Pizarnik muere, cada caída de muerte en muerte, fuera una afirmación del rasgo propio, el afianzamiento, la recuperación de una identidad” (DEPETRIS, 2014, p. 81).

<sup>79</sup> É interessante frisar que a imagem da sombra também aparece na análise feita por Kamenszain (2015), acerca do exílio de Pizarnik, herdado pelo pai, chamado, por ela, de segredo judaico: “Se as palavras de Pizarnik cozinhavam à sombra, as palavras do pai morto tiveram que atravessar uma dupla sombra de silêncio para chegar aos ouvidos da filha.” (KAMENSZAIN, 2015, p. 27).

Si trato de escribir de mí es para conjurarme. Siento que me acerco al final. No sé si vendrá la locura o la muerte. Hace tiempo que estas palabras se vaciaron para mí. El pasado me invade. Cae en su maldad más pura; lo que sufrí está aquí. (Imposibilidad de describir concretamente lo que me atormenta.) Y debo escribir de mí, debo tratar de hallar palabras para explicar. Tengo miedo. (PIZARNIK, 2016, p. 188).

Mesmo que exista uma busca por conseguir reelaborar os sentimentos e a própria condição melancólica por meio da escrita, as palavras se esvaem, apontam para o fim. A escrita poética – ou diarística – na modernidade não consegue abarcar a complexidade e a fragmentação do mundo moderno, apontando para o fim da transcendência da linguagem literária. A morte, dessa forma, é também uma metáfora metalinguística, que evidencia a falência da poesia e, no caso de Pizarnik, da linguagem em seus mais diversos aspectos: desde a aquisição da língua materna até a inescapável escrita fragmentária.

A angústia advinda da impossibilidade de escrever é, muitas vezes, associada à solidão. Isso porque a incapacidade de comunicação leva a um discurso ensimesmado, não tendo, então, interlocutores. Isso é retratado, repetindo a imagem da sombra, recorrente na escrita pizarnikiana, no seguinte trecho:

Historia de una confabulación de sombras para expulsar de la noche a la pequeña sonámbula. Sensación del precio del silencio y de la soledad. Trabajar para ganarlos. Como si te prestan la vida, o te la alquilan, y tú la pagas en lentas y dolorosas cuotas. Vocabulario comercial. No otra cosa se espera de una “histérica muchacha judía”. (PIZARNIK, 2016, p. 192).

Nele, o preço do silêncio e da solidão é pago em parcelas da própria vida, enquanto a sombra, aqui, aparece como uma imagem fantasmagórica da morte. Esse ensimesmamento do discurso se anuncia na primeira frase – “História de uma confabulação de sombras para expulsar da noite a pequena sonâmbula” –, cuja abstração faz com que o sentido não seja compreendido de imediato: o que seria uma confabulação de sombras? Ou por que a pequena sonâmbula precisa ser expulsa da noite? Apesar do hermetismo, esse trecho, que também poderia ser um verso, indica imagens cruciais não só na poética pizarnikiana, mas também na compreensão do mundo moderno: além da morte e da sombra, personagens são colocadas em cena, revelando uma tensão biográfica.

Essas personagens, muitas vezes, confundidas com metáforas autobiográficas, na verdade, revelam a condição melancólica do sujeito moderno: além de pequena sonâmbula e da histérica judia, que ainda será discutida, aparecem também a enferma do coração e a enamorada do ar:

Estoy enferma del corazón. Me dan sedantes. Al fin me he enfermado concretamente. Algo serio, algo con nombre, para mi espera inútil, para mi sin sentido congénito. Por fin bautizaron mi vacío, mi silencio, mi además de idiota enamorada del aire. (PIZARNIK, 2016, p. 195).

Mesmo que sejam atravessadas por questões da vida da poeta, como as crises psicológicas por ela sofridas, essas figuras que surgem evidenciam o vazio e a solidão, isto é, o mal-estar da modernidade, seja pela doença do coração, que dramatiza a condição de fracasso e de angústia, seja pela paixão que aponta para o vazio, para o nada, que dramatiza a perda da transcendência da modernidade. Como escreve Siscar (2010), a profecia do fim do mundo, anunciada por Baudelaire, o poeta moderno por excelência, é também uma forma irônica de constatar o desastre do tempo em que se vive, do tempo presente.

Ainda pensando na construção de uma personagem alexandrina, que é uma poeta moderna, vale retomar outra personagem ambígua, que aparece na entrada do dia 17 de janeiro de 1961: a histórica menina judia. O paradoxo se dá pelo fato de essa garota judia, que pode ser lida como uma figura autobiográfica, que vive no limar de duas línguas e à beira do silêncio, ser histórica. Para Kamenszain (2015), a boca de Pizarnik é aquela que testemunha, sem língua, a estrangeiridade em nome do pai. Ao se voltar ao tempo da infância, marcada pela condição de exílio, de uma existência fora de lugar, constata-se também um tempo marcado por uma ruína da linguagem, da língua, que é impossível de ser apreendida. Nesse sentido, tanto em seus poemas quanto nos diários “o silêncio da estrangeiridade somado ao silêncio da morte fizeram ruído suficiente para que essa ‘extensão silenciosa’ que se faz presente no eu lírico se transformasse nas ‘palavras que escrevo’.” (KAMENSZAIN, 2015, p. 27).

É interessante pensar como, na modernidade, a poesia existe apesar do fim dos tempos, isto é, apesar do “presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da falta de poesia ou da poesia que falta.” (SISCAR, 2010, p. 42). No caso de Pizarnik, o discurso poético existe, apesar da língua que falta, da existência exilada, da não comunicação, em um tempo que não é propício para a palavra poética, que aponta para o que não está, para a ausência. A poesia e os diários se fragmentam, são breves e lacunares ao terem consciência da negação à palavra poética e da negatividade do mundo moderno: “Cuando me dicen no es no. Yo sé lo que significa no. No es preciso repetírmelo.” (PIZARNIK, 2016, p. 225). Essa é a aporia da modernidade: a poesia resiste e existe, mesmo que não haja tempo, palavras suficientes, para que ela seja escrita. É, então, a consciência da precariedade, da crise, que marca a poética moderna e pizarnikiana: “Después de una noche de revelaciones, de retorno al silencio original

¿cómo sobrellevar el yo precario, el miserable orden del día? Venir de este ‘entierro’ es conocer la desgracia sin mezcla de consuelo.” (PIZARNIK, 2016, p. 227).<sup>80</sup> A constatação da crise leva ao questionamento: como dar conta da subjetividade precária e do silêncio miserável do dia? A resposta está, justamente, na própria consciência do colapso do tempo e da poesia do tempo presente.

A aporia é um dos fios condutores da existência e do discurso poético modernos: “Ni como luz ni como sombra. Una inocencia total.” (PIZARNIK, 2016, p. 229). Esse entrelugar, que pode ser percebido em diversas questões da obra pizarnikiana, coloca a linguagem nem na luz nem na sombra, mas sim em um tempo-espaco suspenso, que evidencia não só a ruína da modernidade, mas também o conseqüente tom melancólico. Esse humor saturnino, assim como a existência moderna, é ambíguo. Relacionado, muitas vezes, à atividade artística e filosófica, sobretudo pela visão aristotélica, esse humor da negatividade e da recusa é, paradoxalmente, também da contemplação:

[...] igualmente a Saturno e à melancolia que o filósofo, o poeta, o intelectual devem os seus dons contemplativos. O temperamento melancólico comporta uma profunda ambigüidade: gênio e doença podem igualmente decorrer dele. Ter nascido sob o signo de Saturno, como Ficino, implica a um só tempo de privilégios soberanos e riscos consideráveis. (STAROBINSKI, 2016, p. 96).

Tal ambigüidade faz com que o melancólico seja ao mesmo tempo atravessado pelo ensimesmamento e pela contemplação, pela apatia e pela reflexão, pela acedia e pela inspiração. A melancolia, para além do abatimento e da prostração, é também um convite à reflexão, ao pensamento – é um estar à margem de um abismo de comportamentos ambivalentes. Nesse sentido, com base nessa ambigüidade que envolve a ideia de melancolia, torna-se possível pensar que, na poética de Pizarnik, atravessada por um característico *pathos* melancólico, existe a construção de um pensamento acerca da modernidade e, conseqüentemente, do sujeito moderno.

Essa questão se revela nos diários em várias entradas, nas quais a morte, imagem por si só melancólica, é associada à ideia de contemplação: “Se acabó la espera, la esperanza, se borró el menor indicio de sus ojos. Silencio y luz enferma [...]”, “Vértigos. Sensaciones de muerte,

---

<sup>80</sup> Nesse trecho, o diálogo com a obra poética merece ser destacado por duas imagens presentes, o enterro, que também aparece no poema “17”, de *Árbol de Diana* (1962), no fragmento “[...] me choro em meus numerosos funerais” (PIZARNIK, 2018a, p. 49), e as revelações, que dão nome ao segundo poema de *Los trabajos y las noches* (1965), em que um dos versos revela, mais uma vez, a insistência da morte, “O desejo de morrer é rei” (PIZARNIK, 2018b, p. 21).

imminente. ¿Culpa de B.? ¿Culpa de mi educación? ‘La culpa está en la lila que no florece.’” (PIZARNIK, 2016, p. 256). Essas duas entradas seguidas, em agosto de 1962, que esboçam uma dicção poética, evidenciam como o discurso melancólico se aproxima da espera, da esperança, que se esgotam; e da morte, que na modernidade, é sempre iminente. Em outras palavras, como essa morte está sempre por vir, prestes a se realizar, a espera torna-se uma aliada diante da expectativa.

De acordo com Depetris (2004),<sup>81</sup> a ruptura entre literatura e vida – ou entre ser e palavra – só existe frente ao pressuposto da morte como fim, como ponto final tanto do ser quanto da palavra poética. Essa voz poética, que só se realiza na poesia, ou nos diários, faz com que ser e palavra tracem um caminho progressivo de separação, que propõe uma linha vetorial até a morte. No fragmento de setembro de 1961, que aparece versificado nos diários, reforçando o diálogo com a escrita poética, essa questão fica evidente:

No quise ir a Pompeya. En vez de una ciudad fantasma preferí los amores fantasmas. Regreso al lugar de la espera. La turbia sensación de estar de más a la espera.  
La horrible visión de la puerta cerrada; algo más denso, sin embargo, que cualquier cosa parecida a la espera  
y no obstante eso,  
nada más que eso:  
la turbia sensación de estar de más en el lugar en que todos esperan.  
(PIZARNIK, 2016, p. 209).

Nesse trecho, o signo da morte surge de maneira fantasmagórica e, ao mesmo tempo, incontornável, na imagem de Pompeia, sítio arqueológico de uma cidade romana, marcada pela prosperidade, soterrada pela erupção de um vulcão. A ruína da cidade fantasma, além do tom melancólico presente nessas palavras podem ser estendidos para a ruína da modernidade e do seu discurso falho. Isto é, se a morte é certa, resta a espera, que, de tanto ser repetida – nessa entrada breve, é repetida quatro vezes –, se presentifica em uma imagem, em um lugar, em um espaço-tempo. Desse modo, diante do oxímoro saturnino, no qual a contemplação revela também uma elaboração sobre o próprio presente, diante do fim dos tempos – ou do fim de

---

<sup>81</sup> Depetris discute essa questão acerca da poesia pizarnikiana, mas que também pode ser estendida para a escrita diarística, no capítulo “Aporética do tempo: memória e morte”: “Pero si efectivamente existe una separación categórica entre ser y palabra, entre literatura y vida, es porque preexiste el supuesto de la muerte como fin. Si la muerte es el punto último del ser y de la palabra poética (en su forma de silencio definitivo), y si el ser de la poeta se sostiene en decir poesía porque es allí el lugar de realización de su ser poeta, es evidente que ser y palabra van hacia una progresiva separación. Esta separación propone una tácita línea temporal, vectorial en su discurrir, pautada por un ir hacia la muerte.” (DEPETRIS, 2014, p. 70).

Pompeia –, a modernidade é, paradoxalmente, esse tempo de consciência da crise, da finitude, em que a espera parece ser a única ação possível para o sujeito moderno.

Tal espera, que se evidencia pela contemplação no tempo moderno, aproxima-se também do indivíduo moderno por excelência, o *flâneur*, personagem que resiste ao acelerar da metrópole moderna. Essa figura que observa a si mesmo e o mundo e que faz dessa observação matéria poética, quando se pensa em Baudelaire, tem como espera a essência da *flânerie*: como aponta Benjamin, “por volta de 1840, era de bom tom passear tartarugas nas passagens. O *flâneur* deixava de bom grado que elas lhe ditassem o ritmo das passadas.” (BENJAMIN, 2017, p. 56). Esse posicionamento, que vai na contramão da vida moderna e do sistema capitalista, que impõe um compasso lento, a passos de tartaruga, literalmente, também coloca em xeque uma outra aporia: o estar sozinho em meio à multidão. Pizarnik, em vários fragmentos dos diários, que coincidem com sua estadia em Paris, ilustra a metrópole moderna:

Luego hay árboles. No sé si los hay, creo que debe de haberlos. Pero he aquí que yo camino, poeta poetizante en medio de luces verdes y rojas. Miedo. Miedo de esta calle de la Pépinière. Y no obstante ayer vi algo: en el último piso de un edificio de oficinas había la ventana de una mansarda y yo me dije: es el dios de la lluvia, o el dios de los paraguas, o el de las flores que enloquecen como Ofelia porque el viento triste no las acaricia. Pero era un toldo contra el sol, contra el viento, contra no sé qué cosa pero contra algo. Pero qué importa el toldo si yo me voy a morir, si tengo miedo. Hay gente. Pasan cuerpos. Si pudiera verlos como los veo, es que no puedo explicar cómo los veo, no puedo decirlo con palabras que expliquen. Un fuego, pies, paraguas, libros, bombonerías, alimentos para perros, todo gira, todo gira como en la noche cuando hace frío en mi cuartito de un quinto piso de Saint-Michel, y yo me cubro, yo me envuelvo, me mezo en mi nostalgia preferida, me abrazo a la almohada y lloro, me avergüenzo de mi edad (la de mis papeles) y no comprendo por qué, tan de repente, ya no soy una niña. (PIZARNIK, 2016, p. 186-187).

Esse trecho, que tem uma potência imagética, é como um passeio por uma rua, na qual a poeta, em *flanêrie*, observa o que passa pelos seus olhos, registrando tudo isso nos diários. Nesse caminhar, algumas imagens merecem ser destacadas: além da lista de objetos do cotidiano que são vistos pelo caminho – fogo, guarda-chuvas, livros e pés –; a solidão – há gente, mas sem identidade, são apenas corpos de transeuntes –; e a consciência do fim da vida – de que importa um toldo diante da iminência da morte – e da infância – novamente o passado irrompe.

Essa constatação da finitude revela a melancolia que arrebatava o sujeito moderno, como constata Benjamin, o humor melancólico ou “o *spleen*, é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (BENJAMIN, 2017, p. 156). A imposição da ruína enquanto único caminho

possível reforça a dramatização da crise como traço fundante dessa existência moderna. Pizarnik reforça esse conhecimento do fim e da morte a todo tempo na escrita de seus poemas e de seus diários, por meio da reafirmação constante da negatividade e da morte: “Pequeños suicidios silenciosos. Extraño haber caído tan al fondo después de tantas precauciones.” (PIZARNIK, 2016, p. 230). A morte é validada diversas vezes por esse sujeito atravessado pela experiência moderna, por mais que sejam feitas precauções, o colapso é inescapável e silencioso. Se o mal-estar, dessa forma, anuncia o fim dos tempos, o que inclui os tempos da poesia, a imagem que fica é a da melancolia, canonizada pela gravura *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer, uma mulher com asas, sentada, apoiando o queixo nas mãos, com um olhar baixo, contemplativo.

O fim, nesse sentido, que também pode ser compreendido como a morte, o silêncio, o colapso da modernidade, expande-se até à função da escrita, nesse tempo presente: no caso pizarnikiano, ao discurso poético e dos diários:

El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad. Claro que la hay pero negativamente. En el plano del sufrimiento hay una progresión lenta y extremadamente fiel. Cuanto a la expresión de ese sufrimiento, últimamente es menos trágica. Pero el movimiento es siempre el mismo: a causa de mi sentimiento de abandono me encierro en mí, alentada por cierta literatura que me dice de la imposibilidad del amor y también de la vida. (PIZARNIK, 2016, p. 232)

A polissemia do fim, que é tanto finitude quanto propósito, confunde-se nesse fragmento dos diários, no qual o objetivo é encontrar uma continuidade, ao mesmo tempo em que o fim, a ruína, pode ser a ilusão de achar essa mesma continuidade. Independentemente dessa confusão semântica, que revela, mais uma vez, a ambiguidade presente na existência moderna, a linguagem, seja ela poética ou não, não consegue mais recriar e compreender o mundo moderno, a não ser por sua crise: reafirmando o que escreve Pizarnik, a literatura diz da impossibilidade do amor e da vida. Entretanto, apesar dessa fragilidade, ainda é dado o salto em direção ao risco da escrita, da poesia, do poema, mesmo na iminência da crise: “M. me dice que sólo quedará lo que se escribe. Me dio miedo porque pensé que hasta la lluvia puede borrar un poema.” (PIZARNIK, 2016, p. 286).

## 5 A MODO DE CONCLUSÃO: as palavras são claves, são chaves

*Para penetrar no poema (para ressuscitá-lo  
no túmulo da escrita), é preciso tomar posse dele [...]*  
Silviano Santiago

Diante da leitura de *Árbol de Diana* (1962) e de fragmentos dos diários de Pizarnik, obra poética na qual se concentram certa potência e conseqüente maturidade poética, que transbordam para a escrita diarística, é possível chegar a questões centrais e fundantes que rondam toda a poética pizarnikiana. Tomando os versos do poema “Revelaciones”, ainda que esteja presente em *Los trabajos y las noches* (1965), observa-se a síntese da poética do silêncio: as revelações seriam, talvez, a pulsão das palavras, que são claves, são chaves e, portanto, revelam, como signos, a mensagem de que a linguagem mesma aponta para a morte – “o desejo de morrer é rei” (PIZARNIK, 2018b, p. 21). Esta pesquisa, nesse sentido, buscou traçar o caminho do silêncio nos versos de Pizarnik, como uma tentativa de entender o projeto literário pizarnikiano, ao qual se refere Aira em suas palestras; bem como a indissociabilidade entre a poesia e a história, à qual se refere Adorno. Em outras palavras, parti de dois nomes ou de duas obras essenciais, *Alejandra Pizarnik* (2004), de Cesar Aira, e “Palestra sobre lírica e sociedade”, de Theodor Adorno, seja para ler a obra da poeta argentina, seja para entender questões da poesia moderna, a fim de encontrar minha própria voz e decantar outras vozes da leitura feita ao longo dos capítulos.

O silêncio, desse modo, enquanto uma constante na obra pizarnikiana – tanto nas palavras que escapam quanto na presença da própria página em branco ao longo da obra de 1962 –, projeta outros pontos dessa costura entre o discurso poético e o próprio tempo. Se, nessa leitura, o tempo é a modernidade, essa poesia silenciosa, breve, sucinta e fragmentária diz também sobre a fragmentação do sujeito moderno, sobre a crise presente na poesia moderna, sobre o contexto periférico, no qual se vive na Argentina, sobretudo, na Buenos Aires do século XX, marcada pela imigração, pelo exílio, pelo viver entre línguas. Como em um caleidoscópio, cujas imagens se destroem para, depois, formarem uma outra por meio da catástrofe – “O curso da história como se apresenta sob o conceito de catástrofe não pode dar ao pensador mais ocupação que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para a qual, a cada giro, toda ordenação sucumbe ante uma nova ordem. [...] – O caleidoscópio deve ser destruído.” (BENJAMIN, 2017, p. 156) – os poemas, em uma combinatória de imagens, como noite, silêncio e morte, tecem o conflito existente entre a poeta e a linguagem, diante da consciência do seu fracasso, da sua decadência.

Assim, para revisitar a leitura feita ao longo desta dissertação, mas também para perceber de que maneira as questões trazidas como fundamentais no projeto de Pizarnik transbordam, de fato, em poemas seguintes, dando continuidade e coerência a essa voz, será lido um de seus poemas mais conhecidos, “Em esta noche, em este mundo”, publicado postumamente no livro *Textos de sombra y últimos poemas*:

en esta noche en este mundo  
 las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
 nunca es eso lo que uno quiere decir  
 la lengua natal castra  
 la lengua es un órgano de conocimiento  
 del fracaso de todo poema  
 castrado por su propia lengua  
 que es el órgano de la re-creación  
 del re-conocimiento  
 pero no el de la resurrección  
 de algo a modo de negación  
 de mi horizonte de maldoror con su perro  
 y nada es promesa  
 entre lo decible  
 que equivale a mentir  
 (todo lo que se puede decir es mentira)  
 el resto es silencio  
 sólo que el silencio no existe

no  
 las palabras  
 no hacen el amor  
 hacen la ausencia  
 si digo agua ¿beberé?  
 Si digo pan ¿comeré?  
 En esta noche en este mundo  
 extraordinario silencio el de esta noche  
 lo que pasa con el alma es que no se ve  
 lo que pasa con la mente es que no se ve  
 lo que pasa con el espíritu es que no se ve

¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?  
 Ninguna palabra es visible  
 (PIZARNIK, [1960] 2016, p. 398).

Ainda que não faça parte de *Árbol de Diana* (1962), esses versos mostram a consolidação de certos procedimentos, ao apresentar um teor metalinguístico, uma reflexão acerca da linguagem e suas limitações, revelando também o humor melancólico, a negatividade, a consciência do fracasso. A repetição de palavras, como “palabras”, “lengua”, “poema”, reforça a construção de um pensamento e de uma reflexão sobre a própria linguagem que, entretanto, é falha – repetição

essa que, vale frisar, também acontece nos poemas da obra de 1962.<sup>82</sup> Como discute a crítica argentina Cristina Piña: “se concibe al lenguaje [...] como mero instrumento de falso conocimiento y de repetición, pues sólo es capaz de nombrar la ausencia, por lo cual nos termina separando del mundo y de nosotros mismos, conduciéndonos a la alienación” (PIÑA, 2012, p. 70). As palavras não fazem amor, mas sim ausência, negação, o próprio silêncio. Isso porque existe uma consciência do fracasso do poema, da linguagem, diante da impossibilidade de dominar a língua – o espanhol, idioma de uma existência exilada, de escrever em prosa e restar a escrita em versos. No lugar da recriação, do reconhecimento, da ressurreição, tem-se o fragmento, a negação, o indizível.

Nesse sentido, o exílio de Pizarnik dentro da própria língua, uma das faces da desterritorialização, torna-se uma questão latente em sua poética. Ao crescer entre línguas, no limiar entre vários idiomas, a possibilidade que resta, então, a Pizarnik, é criar com a linguagem e com a língua uma nova relação, que está ancorada em uma poética marcada pela negatividade, pelo silêncio, pela impossibilidade de dizer. Foi possível, portanto, ler na poesia de Pizarnik, em *Árbol de Diana* (1962) e nos diários, um projeto literário, uma voz ímpar e discordante, que se expande, como lido, em sua obra completa, apoiado em uma reflexão sobre o próprio fazer poético, o poema, a própria obra e a linguagem, que é falha, não consegue abarcar a complexidade do mundo – ou da modernidade –, a não ser reproduzindo a falta, a ausência, o silêncio.

Mesmo após 50 anos de sua morte, no dia 25 de setembro de 1972, sua obra segue reverberando em homenagens ao aniversário de sua partida, em promessas de novas publicações traduzidas para o português, em, até mesmo, em páginas de redes sociais, com postagens de seus poemas. Mesmo depois de quase seis décadas da publicação de *Árbol de Diana* (1962), em um cenário em que o mercado editorial brasileiro, bem como as prateleiras das livrarias dão boas-vindas à poética pizarnikiana, percebe-se uma boa recepção desses poemas, recém-traduzidos pelos leitores brasileiros. Nesse sentido, a pergunta que surge, ao chegar ao fim da escrita desta dissertação, é: diante da potência poética presente na escrita de Pizarnik, seria possível estabelecer pontos de encontro entre a sua obra e as obras de poetisas brasileiras? Como possibilidades de resposta, serão lidas aqui algumas poetisas brasileiras contemporâneas, em uma

---

<sup>82</sup> Como nos versos, respectivamente dos poemas “5”, “9”, “14”, “31”, “38”: “danzando como palabras en la boca de un mudo”, “estas palabras como piedras preciosas”, “El poema que no digo”, “palabras olvidadas suenan mágicamente.”, “Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas”.

tentativa de rastrear uma constelação de nomes que dialogam com a poeta argentina, além de expandir a leitura feita neste estudo, abrindo possibilidades para outras aproximações.

Se a poética do silêncio é uma questão central na obra pizarnikiana, o primeiro nome que surge, interseção já feita em estudos de Graciela Ravetti,<sup>83</sup> é o de Ana Cristina Cesar. Também poeta suicida, motivo de fascínio de muitos, Ana C. divide com Pizarnik algumas décadas em vida e distancia-se dela não só por uma fronteira geográfica, mas também por um engajamento político exercido pela brasileira, que não aparece na obra da argentina. Entretanto, quando se pensa em um discurso poético marcado pelo silêncio e pelo hermetismo da linguagem, mesmo que tal poética não se reduza a esses traços, que se aproximam de Pizarnik, alguns poemas de *Cenas de Abril* (1979) e de *A teus pés* (1982), de Ana C., são incontornáveis no contexto brasileiro:

Recuperação da adolescência

É sempre mais difícil  
Ancorar um navio no espaço  
(CESAR, 2014, p. 17).

Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios  
(CESAR, 2014, p. 88).

Nesses poemas, o silêncio se dá, assim como na maioria dos poemas de *Árbol de Diana* (1962), pela brevidade dos versos e pela fragmentação do sentido, que não é compreendido por completo, uma vez que faltam referências para que se infira o contexto. Entretanto, apesar desse ensimesmamento, imagens centrais da poesia moderna, em crise, que também aparecem na poética pizarnikiana, destacam-se: o naufrágio e o ausente. O navio que tenta se ancorar no espaço está mais próximo do naufrágio, da ruína da embarcação, do que do porto – como poderia um navio fazer do espaço, da suspensão, ancoradouro? –, enquanto a falta precisar ser vista, revista e atestada – é preciso voltar e olhar uma vez mais que a ausência se faz presente nesses poemas de Ana C. e em tantos outros de Pizarnik, nos quais se tem como horizonte a crise do discurso poético moderno.

Seguindo a costura do silêncio, o segundo nome que aparece é o de Orides Fontela, com a obra *Alba* ([1983] 2006), em que o branco da página, a ausência de palavras – ou até mesmo o *blanco*, em espanhol, como alvo – já são colocados pelo próprio título. Com “sua escrita reflexiva e

---

<sup>83</sup> Essa discussão pode ser lida nos textos “Genealogias poéticas femininas contemporâneas: Pizarnik, César, Prado”, publicado em 2001, na revista *Caligrama*, e “Entre a vidência e a mão artesã: Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik”, publicado em 2015, na revista *Aletria*.

atormentada” (SISCAR, 2011, p. 150), o silêncio torna-se potência poética e, ao mesmo tempo, metalinguística:

Poema  
 Saber de cor o silêncio  
 diamante e/ou espelho  
 o silêncio além  
 do branco.  
 Saber seu peso  
 seu signo  
 – habitar sua estrela  
 impiedosa.  
 Saber seu centro: vazio  
 esplendor além  
 da vida  
 e vida além  
 da memória.  
 Saber de cor o silêncio  
 – e profaná-lo, dissolvê-lo  
 em palavras.  
 (FONTELA, 2006, p. 149).

O poema é, para Orides e para Pizarnik, espaço de silêncio, o qual, retomando a metáfora química presente em um dos títulos da poeta argentina, se torna também dissolvido em palavras. É preciso entendê-lo, para além do branco do papel, enquanto signo inquietante do vazio, diante da impossibilidade de a linguagem traduzir o mundo em palavras. Isto é, o silêncio é a tensão dessas poéticas que oscilam entre presença e ausência, buscando a palavra desejada e potente, que não chega. Essa negatividade, nesse sentido, seria um dos traços fundantes da poesia moderna: é o discurso que busca sua própria negação, são as palavras que buscam sua ausência, é o poema que aponta para o silêncio enquanto imagem poética inescapável.

A partir dos anos 2000, o fio dessa costura entre a poeta argentina e outras poetisas brasileiras será percebido de uma outra forma: em vez de poéticas marcadas por esse silêncio, pela brevidade, pela fragmentação, Pizarnik surge como possibilidade de diálogo, de endereçamento, de uma interlocução atravessada por leituras de sua obra, admiração e homenagens. Sobre isso, Leone (2014) escreve que a poesia contemporânea já não é feita em um sentido clássico, mas sim por trajetos de escrita afetados pelos encontros propostos. Assim, serão lidas algumas vozes poéticas que propõem esse encontro de afeto com Alejandra Pizarnik: além de Ana Martins Marques, como seu poema-jardim, já lida neste estudo, Laura Erber, Angélica Freitas e Fernanda Marra.

Em 2005, em uma instalação chamada *História Antiga*, Laura Erber, poeta e artista plástica, tensiona os limites entre artes plásticas e poesia, bem como as fronteiras de certas imagens pizarnikianas. Em um livro em branco, no qual são projetados alguns poemas de Alejandra Pizarnik, como o que dá nome à obra, “Historia Antigua” e “La Máscara y el poema”,<sup>84</sup> uma mão coloca um peixe debatendo-se contra a morte. A agonia e o desespero de estar à beira da morte, assim como as palavras nos poemas pizarnikianos, estendem-se ao longo de quatro minutos, até que, finalmente, o peixe é colocado na água, e o poema inundado, esbanjando vida em vez de morte. Nessa obra, a interlocução aparece em evidência e em forma de incorporação da palavra poética, projetada, por meio da instalação, que reflete sobre questões centrais da obra de Pizarnik, a morte iminente, a inquietação diante das palavras, ao mesmo tempo em que revela o alívio da possibilidade de escrita. Acerca disso, se Leoni escreve que “Sempre será difícil segurar um peixe vivo com imagens, com palavras, ou com as próprias mãos.” (LEONE, 2014), vale acrescentar que as palavras na poética da escritora argentina são escorregadias e evasivas, escapolem da mão da poeta – assim como o peixe se debate –, até o momento em que são inundadas e submersas pelo silêncio.

Retomando o fio que costura essas poéticas, que agora é também atravessado por escolhas afetivas, Pizarnik aparece, na poesia de Angélica Freitas, não só como uma citação, mas como uma figura fantasmagórica. Em um de seus poemas mais celebrados, “Um útero é do tamanho de um punho”, com a visceralidade da imagem que aproxima o órgão a uma mão fechada e os procedimentos negativos da poeta, que reforçam a decadência da poesia moderna, surgem estes versos, carregados de humor:

úteros famosos:  
 o útero de frida kahlo  
 o útero de golda meir  
 o útero de maria quitéria  
 o útero de alejandra pizarnik  
 o útero de hiliary clinton  
 [o útero de diadorim]

kahlo na sala de espera  
 meir dos óvulos de ouro  
 quitéria de modess na guerra  
 pizarnik decerto tampax

<sup>84</sup> Em original, os poemas “Historia Antigua”: “En la medianoche/vienen los vigías infantiles/y vienen las sombras que ya tienen nombre/y vienen los perdonadores/de lo que cometieron mil rostros míos/en la ínfima desgarradura de cada jornada.” (PIZARNIK, 2016, p. 195); e “La Máscara y el poema”: “El espléndido palacio de papel de los peregrinajes in-fantiles./A la puesta del sol pondrán a la volatinera en una jaula, la llevarán a un templo ruinoso y la dejarán allí sola.” (PIZARNIK, 2016, p. 287).

clinton não tem medo  
de espéculos na maca fria  
[mas diadorim nunca foi  
ao ginecologista]  
(FREITAS, 2012, p. 60).

Em meio ao universo ginecológico, a poeta argentina aparece acompanhada de outras figuras femininas marcantes em contextos diversos, que vão desde a política até o meio artístico, cujos úteros, nos versos do poema, são considerados famosos. O tom de irreverência junto com a perda da transcendência da poesia moderna, diante da temática que pouco se aproxima do universo poético ou de temas nobres da literatura ocidental, põem Pizarnik, em letras minúsculas, junto a um *tampax* em um mesmo verso, deslocando a figura da escritora, muitas vezes vista como sublime, para um consultório de ginecologia ou uma prateleira de absorventes.

Dando lugar ao tom humorístico do endereçamento, como última poeta dessa breve, mas potente constelação de poéticas enviesadas pela voz pizarnikiana, aparece Fernanda Marra, também pesquisadora da obra da escritora argentina, com a tese *A mulher-árvore que uiva, arde e erra*: uma escuta da poética de Alejandra Pizarnik, defendida na Universidade de Brasília. No livro publicado em 2019, o diálogo entre as duas fica evidente:

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 epitáfios  
que ajudassem a não pedir guarida  
(MARRA, 2020, epígrafe).

Com a mescla de palavras em espanhol, *orilla*, que, dentre tantos significados, pode ser margem de um rio, de uma costa, no contexto pizarnikiano, adquire significados outros: é um estar à margem do silêncio? É um estar à beira da morte? O limiar, nessa poética, entre presença e ausência, vida e morte é uma constante nos versos de *Árbol de Diana*. Já *ancantarilla*, que significa, literalmente, “sarjeta”, revela também o estado de crise, de decadência da poesia moderna, estabelece um diálogo, para além da dedicatória, com o poema “23”, da obra de 1962: “um espreitar a partir da sarjeta/pode ser uma visão do mundo/a rebelião consiste em olhar uma

rosa/ até pulverizar os olhos” (PIZARNIK, 2018a, p. 61). É como se a rebelião, a potência poética, acontecesse a partir das margens, das bordas, até chegar ao centro do poema.

Esses encontros – marcados seja por uma poética do silêncio como um possível traço da poesia moderna, como em Ana C. e Orides Fontela; seja por uma poética do afeto, na qual são estabelecidos diálogos diretos com a poeta e sua respectiva obra, como fazem Laura Erber, Angélica Freitas, Fernanda Marra e Ana Martins Marques – reforçam como a obra poética de Alejandra Pizarnik é inesgotável. Diante de aproximações diversas, não só se revelam questões sobre o fazer poético na modernidade, que, apesar de discutidas nesta dissertação, podem ser expandidas – quais seriam as interseções de poéticas do silêncio no Brasil e na Argentina, na segunda metade do século XX? –, mas também se põe em evidência como Alejandra Pizarnik está cruzando fronteiras, no imaginário literário e afetivo de tantas escritoras brasileiras. Esta dissertação, que também é atravessada tanto pelo caráter crítico de buscar compreender a poesia da modernidade quanto pelo afeto por essa obra, busca, de alguma maneira, contribuir para que a poética pizarnikiana seja lida, difundida e expandida.

Por fim, a título de celebração e de entusiasmo, movida por esse desejo de aprofundar uma leitura da poética pizarnikiana, bem como pelo afeto nutrido por essa obra, completo este estudo, abrindo novas possibilidades de leituras e de descobertas sobre a obra de Pizarnik, com um manuscrito encontrado entre as pastas e os documentos do *Fondo Alejandra Pizarnik*, da Biblioteca Nacional Mariano Moreno em Buenos Aires, em julho de 2022. Dentre as várias carpetas do arquivo – com anotações, rascunhos de resenhas, matérias de jornal sobre a própria obra –, em uma página, à caneta, com rabiscos e modificações, está esse poema longo e sem título, que evidencia a voz única e dissonante da poeta argentina:

En el silencio de la noche oscura  
yo recordaré la mano de azufre  
yo recordaré juegos hombres  
yo recordaré como una muerta feliz

yo recordaré y caminaré  
y por mí memoria,  
y me caeré en mi nombre  
y me mataré detrás de mi nombre

y lo recordaré todo  
la infancia, el viento feroz  
la espera, la madrugadora  
sentada a la orilla de su sueño,  
apuñalad por la ausencia  
por una espera sin origen,

y recordaré todo,  
pero nunca lo que fue,  
pero nunca lo que fue.

Llevarme en el recuerdo,  
izarme en el recuerdo  
y ser un grito  
en el silencio de la noche oscura  
ser mi fiebre, mi herida,  
mi puñal, mi dolor,  
pero no yo,  
pero no yo.

Todo esto desde muy lejos  
y, de ser posible, saludando

Para além do privilégio de poder conhecer sua caligrafia de perto, assim como suas notas, seus recortes e suas observações sobre a própria obra, esse poema, dessa forma, chega às minhas mãos como uma validação da leitura e do estudo dedicados à obra de Pizarnik, com a repetição de imagens fundamentais, como o silêncio, a infância, o nome, a espera, a morte, com a escrita diante da negatividade, como nos versos “pero nunca lo que fue”, “pero no yo”. Ainda que de forma fantasmagórica, a escrita desta dissertação é, de certa forma, um diálogo não só com o seu discurso poético, mas também com a própria poeta, quem foi companhia nos últimos anos e também responsável pela escrita desses versos que me fascinaram em 2018 e continuam despertando o desejo de, cada vez mais, compreender o projeto poético pizarnikiano.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade (1957). In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.
- AIRA, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: ABRE, 2016.
- BARRENTO, João. O astro baço – a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. In: *A palavra transversal – poesia e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- BECCIU, Ana. Introducción. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2016.
- BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: União Gráfica, 1969.
- BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado. In: *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOLAÑO, Roberto. Literatura e Exílio. *Cadernos de Leitura*, Chão de Feira, Belo Horizonte, v. 22, [s.d.].
- CAMPOS, Augusto de. *Diário Popular*. 22 dez. 1956.
- CAMPOS, Augusto de. Mallarmé – Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (1987). 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CESAR, Ana Cristina Cesar. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- DEPETRIS, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM ediciones, 2004.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- ERBER, Laura. *Alejandra Pizarnik: as palavras a ausência este mundo*. Trabalho inédito, originalmente apresentado para a disciplina Poesia moderna e contemporânea, Mestrado em Letras, Puc- Rio. 2008. Disponível em: [https://www.academia.edu/21585843/Alejandra\\_Pizarnik\\_a\\_s\\_palavras\\_a\\_aus%C3%Aancia\\_este\\_mundo](https://www.academia.edu/21585843/Alejandra_Pizarnik_a_s_palavras_a_aus%C3%Aancia_este_mundo). Acesso em: 24 out. 2022.

- ERBER, Laura. Infernos de Alejandra, onde o silêncio engendra o fogo. *In: O inferno musical*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- FONTELA, Orides. *Poesia Reunida*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARCIA, Marília. O poema ensina a cair. *In: Árvore de Diana*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- GIORDANO, Alberto. *La contraseña de los solitarios: diários de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2012.
- GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- HAMBURGER, Michel. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HAYDU, Susan. *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. *Interamer*, n. 52, 1996. Disponível em: [http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_52/index.aspx](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/index.aspx). Acesso em: 19. Out. 2022.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- KAMENSZAIN, Tamara. Testemunhar sem língua (o caso de Alejandra Pizarnik). *In: Fala, poesia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.
- LASARTE, Francisco. Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. *Revista Iberoamericana*, Madrid, v. XLIX, n. 125, p. 867-877, out./dez., 1983.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LERMAN, Julieta. La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik: notas sobre los Diários. *Zama*, Buenos Aires, n. 6, p. 59-65, 2014.

- LOPES, Ellen Cristina Nascimento. *Poesia-tradução à beira do silêncio*: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik. 2018. 662f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2018.
- LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. *In: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARQUES, Ana Martins. A cerimônia: os trabalhos e as noites, de Alejandra Pizarnik. *In: Os trabalhos e as noites*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro dos jardins*. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.
- MARRA, Fernanda Ribeiro. *A mulher-árvore que uiva, arde e erra*: uma escuta da poética de Alejandra Pizarnik. 2020. 262 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MOLINA, Enrique. Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana. *Cuadernos*, Paris, n. 90, p. 89-90, nov., 1984.
- MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales* [En línea], 08 01/01/2001, Publicado el 07 diciembre 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>. Acesso em: 31 out. 2022.
- NEGRONI, María. El testigo lúcido. Buenos Aires: Entropía, 2017.
- PAULS, Alan. La herencia Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 29, 2010.
- PAZ, O.; CAMPOS, H. de. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1982). São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro* (1974). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. Prefácio a “Árbol de Diana”. *In: PIZARNIK, Alejandra. Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, 2016.
- PERALTA, Jorge Luis. *Los cuerpos de Alejandra Pizarnik*: una lectura de sus diarios. 2009. Dissertação (Mestrado). Universidad Autónoma de Barcelona. Máster em Literatura Comparada. Estudios Literarios y culturales, Barcelona, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 2. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.
- PIÑA, Cristina. *Alejandra Pizarnik*: una biografía. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- PIÑA, Cristina. *Limites, diálogos, confrontaciones*: leer a Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. *Alejandra Pizarnik*: biografía de un mito. Buenos Aires: Lumen, 2021.

- PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana* [*Árbol de Diana*]. Edição bilingue. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018a.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. 2. ed. Barcelona: Lumen, 2016.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2010.
- PIZARNIK, Alejandra. *Nueva Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- PIZARNIK, Alejandra. *Os trabalhos e as noites* [*Los trabajos y las noches*]. Edição bilingue. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018b.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2016.
- PIZARNIK, Alejandra. *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen, 2003.
- PRIETO, Adolfo. Boedo e Florida. *Tempo Social* – revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 21, n. 2, 2009.
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar; Altea; Taurus; Alfaguara, 2011.
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*. Literatura e política no século 19. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- RAVETTI, Graciela. Entre a vidência e a mão artesã: Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 17, n. 1, p. 83-104, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.17.1.83-104>. Acesso em: 31 out. 2022.
- RAVETTI, Graciela. Genealogias poéticas femininas contemporâneas: Pizarnik, César, Prado. *Revista Caligrama*, v. 6, 2001.
- RAVETTI, Graciela. Os difíceis caminho da enunciação: Alejandra Pizarnik. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*; v. 15, n. 19, 1995.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica autobiográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

YVANCOS, José María Pozuelo. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006.