



**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ERLÂNDIA RIBEIRO DA SILVA

**AS CONFLUÊNCIAS DO EU FEMININO NAS ESCRITAS POÉTICAS E
DIARÍSTICAS DE ALEJANDRA PIZARNIK**

PORTO VELHO – RO

2020

ERLÂNDIA RIBEIRO DA SILVA

**AS CONFLUÊNCIAS DO EU FEMININO NAS ESCRITAS POÉTICAS E
DIARÍSTICAS DE ALEJANDRA PIZARNIK**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – MEL, da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, outros Saberes e outras Artes – LSA.

Orientadora: Profa. Dra. Gracielle Marques

Bolsa: CAPES

PORTO VELHO – RO

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Fundação Universidade Federal de Rondônia
Gerada automaticamente mediante informações fornecidas pelo(a) autor(a)

S586c Silva, Erlândia Ribeiro da .

As confluências do eu feminino nas escritas poéticas e diarísticas de
Alejandra Pizamik / Erlândia Ribeiro da Silva. -- Porto Velho, RO, 2020.

106 f.

Orientador(a): Prof.^a Dra. Gracielle Marques

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Fundação
Universidade Federal de Rondônia

1.Alejandra Pizamik. 2.Diário. 3.Poesia. 4.Eu feminino. 5.Eu
fragmentado. I. Marques, Gracielle. II. Título.

CDU 82-1

Bibliotecário(a) Luã Silva Mendonça

CRB 11/905



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LISTA DE VERIFICAÇÃO

Erlândia Ribeiro da Silva

AS CONFLUÊNCIAS DO EU FEMININO NAS ESCRITAS POÉTICAS E DIARÍSTICAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

Dissertação apresentada aos vinte e três dias de novembro de dois mil e vinte ao Programa de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários/PPGMEL, da Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR, como um dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pela banca examinadora constituída pelos docentes:

Prof^ª. Dr^ª. GRACIELLE MARQUES
(Presidente - PPGMEL/UNIR)

Prof^ª. Dr^ª. JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO
(Membro Externo – PPGLA/UEA)

Prof. Dr. FERNANDO SIMPLÍCIO DOS SANTOS
(Membro Interno – PPGMEL/UNIR)

Prof^ª. Dr^ª. ANDRÉA MORAES DA COSTA
(Examinador Suplente - PPGMEL/UNIR)



Documento assinado eletronicamente por **GRACIELLE MARQUES, Docente**, em 09/12/2020, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANDREA MORAES DA COSTA, Docente**, em 09/12/2020, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juciane dos Santos Cavalheiro, Usuário Externo**, em 11/12/2020, às 07:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **FERNANDO SIMPLICIO DOS SANTOS, Docente**, em 11/12/2020, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unir.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0552607** e o código CRC **E6C4D822**.

Referência: Processo nº 23118.002761/2020-36

SEI nº 0552607

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à Literatura, que me fez encontrar o meu próprio caminho e chegar até aqui.

À autora Alejandra Pizarnik, por ter deixado obras tão potentes e visionárias, que me colocaram em estado de fascinação desde a primeira leitura.

À Profa. Dra. Ana Paula Cantarelli (*in memoriam*), que me auxiliou no processo de início da pesquisa e inesperadamente partiu. Obrigada por ter me ensinado muito mais do que a investigação acadêmica.

À Profa. Dra. Gracielle Marques, orientadora e amiga, que foi imprescindível para que esse trabalho acontecesse, me apoiando desde as mínimas ideias já na graduação e me incentivando a chegar até aqui. Obrigada por ser um exemplo de professora, que me inspirou a continuar pelos caminhos da literatura e pela confiança a mim destinada.

Aos professores da Universidade Federal de Rondônia, que fazem parte do PPG-MEL, por ser parte fundamental da minha formação acadêmica, em especial aos professores: Prof. Dr. Vitor Cei, Profa. Dra. Fátima Molina e Profa. Dra. Mara Centeno.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos em todo o período da pesquisa.

Agradeço à Banca Examinadora, Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavaleiro, Prof. Dr. Fernando Simplício dos Santos e Profa. Dra. Maria Alice Sabaini pela atenção destinada, pelas ótimas referências e pela disposição em ler e comentar criticamente a minha dissertação.

Agradeço a minha família, em especial a minha mãe e irmãs, Maria do Rosário Silva, Jakeline Ribeiro da Silva, Ana Paula da Silva Oliveira, e meus queridos sobrinhos: Teodoro e Mariana, que me arrancaram inúmeros sorrisos nos momentos de tensão da escrita do trabalho.

Agradeço aos amigos do Mestrado, Rosivan e Ana Yanca, que além das obrigações acadêmicas aceitaram colocar um sonho adiante, a criação do Clube das Escritoras de Rondônia. Agradeço aos demais amigos que me acompanharam nessa jornada. Obrigada por toda amabilidade e amizade.

Agradeço à Ramon, pelas inúmeras conversas sobre a minha pesquisa, pelo incentivo nesse período de escrita e por todo cuidado, carinho e atenção.

Sensación fuertísima y premonitoria.
Algo está por venir:
un gran dolor o una tremenda alegría.

Alejandra Pizarnik

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as obras *Diarios* (1955, 1956, 1957) e *La última inocencia* (1956), ambas da fase inicial da produção da autora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), tendo como foco a construção identitária do sujeito feminino através da confluência dos elementos presentes no discurso diarístico e poético, como a fragmentação do eu lírico e do eu ficcional, a presença de uma prosa poética destacada nos diários, além de outros aspectos. A pesquisa parte da hipótese interpretativa segundo a qual a leitura conjunta do *corpus* de análise permite evidenciar que a construção formal fragmentada é ressaltada pelos discursos que atravessam o “eu”, dando conta de uma multiplicidade vinculada à subjetivação do sujeito feminino. Dessa forma, pretende-se demonstrar, nessa etapa da escrita de Pizarnik, a força literária dos diários em consonância com a poesia, os enfrentamentos manifestos nas relações com a criação literária, com o gênero (textual e sexual), com a identidade – centrada no desdobramento do eu/outro e do não pertencimento – e com os imaginários sociais, que se materializam por meio do uso subversivo da linguagem e contra o discurso patriarcal. Para tanto, esta pesquisa recorre aos estudos críticos que refletem as estratégias empregadas por Alejandra Pizarnik para romper os limites entre texto ficcional e não ficcional (PINA, 2006, 2012; VENTI, 2007; BECCIU, 2016). Além disso, baseia-se em estudos teóricos (LEJEUNE, 2014; MACIEL, 1996; GIORDANO, 2016) que discutem sobre a configuração da autobiografia; da fragmentação do eu lírico da poesia moderna (CAMPOS, 1997; MILLER, 2010; CARA, 1985) e do sujeito feminino na literatura (CATELLI, 1996; RUSSOTTO, 1994).

Palavras-chave: Alejandra Pizarnik. Diário. Poesia. Eu feminino. Eu fragmentado.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar las obras *Diarios* (1955, 1956, 1957) y *La última inocencia* (1956), ambas de la fase inicial de la producción de la autora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), teniendo como focalización la construcción identitaria del sujeto femenino mediante la confluencia de los elementos presentes en el discurso diarístico y poético, como la fragmentación del yo lírico y del yo ficcional, la presencia de una prosa poética destacada en sus diarios, allá de otros aspectos. La investigación parte de la hipótesis interpretativa según cual la lectura conjunta del corpus de análisis permite evidenciar que la construcción formal fragmentada es resaltada por los discursos que cruzan el "yo", dando cuenta de una multiplicidad vinculada a la subjetivación del sujeto femenino. De esta forma, hay la intención de demostrar, en esta etapa de la escrita de Pizarnik, la fuerza literaria de los diarios en consonancia con la poesía, los enfrentamientos manifiestos en las relaciones con la creación literaria, con el género (textual y sexual), con la identidad - centrada en el desdoblamiento del yo/otro y de la no pertenencia - y con los imaginarios sociales, que se materializan por medio del uso subversivo del lenguaje y contra el discurso patriarcal. Por lo tanto, esta investigación recurre a los estudios críticos que reflexionen las estrategias empleadas por Alejandra Pizarnik para romper los límites entre texto ficcional y no ficcional (PIÑA, 2006, 2012; VENTI, 2007; BECCIU, 2016). Además, basamos en estudios teóricos (LEJEUNE, 2014; MACIEL, 1996; GIORDANO, 2016) que discuten sobre la configuración de la autobiografía; de la fragmentación del yo lírico de la poesía moderna (CAMPOS, 1997; MILLER, 2010; CARA, 1985) y del sujeto femenino en la literatura (CATELLI, 1996; RUSSOTTO, 1994).

Palabras-clave: Alejandra Pizarnik. Diario. Poesía. Yo femenino. Yo fragmentado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. SEÇÃO I – ESPAÇOS TEXTUAIS E A CONSTRUÇÃO DO EU FEMININO	15
1.1 Alejandra Pizarnik: traços da vida e da escrita	15
1.2 O eu feminino	25
1.3 A fragmentação do eu lírico na poesia moderna.....	29
1.4 Notação e vida: os caminhos da escrita diarística	33
2. SEÇÃO II – LEITURAS E APROXIMAÇÕES ENTRE <i>LA ÚLTIMA INOCENCIA</i> (1956) E <i>DIARIOS</i> (1955, 1956, 1957)	41
2.1 O eu lírico fragmentado em <i>La última inocencia</i> (1956).....	41
2.2 O eu ficcional nos <i>Diarios</i> (1955, 1956, 1957).....	52
2.3 Vestígios da interação: dos diários aos poemas	62
3. SEÇÃO III – O EU QUE SE DESDOBRA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NAS OBRAS	71
3.1 “Tiemblo por mi subjetividad”	71
3.2 “Mi lugar no está acá”	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Mesmo depois de mais de quatro décadas da morte da poeta argentina Alejandra Pizarnik, sua obra, embora pouco conhecida no Brasil, ainda é lida pela sua faceta sedutora, transgressiva e excepcional, dado que seus textos tem sido lidos e estudados por diferentes leitores e pesquisadores, de diversos lugares e áreas do conhecimento. A transgressão e a excepcionalidade de seus escritos se encontram na voz hermética da autora e ao mesmo tempo em sua postura, tão à frente de seu tempo, seja por não participar de nenhuma escola literária vigente de sua época, seja por tratar em sua escrita de questões como a condição de ser uma escritora mulher, entre outros aspectos, o que evidencia a singularidade de sua obra.

Nascida como Flora Alejandra Pizarnik¹ no dia 29 de abril de 1936, em Avellaneda, na província de Buenos Aires, a autora era filha de imigrantes judeus de origem russa, que haviam chegado três anos antes à Argentina, fugindo do extermínio nazista. O falecimento da autora ocorreu na mesma cidade natal em 25 de setembro de 1972 por sua própria decisão.

O trânsito familiar também marcou a trajetória literária de Pizarnik. Ela viveu entre Buenos Aires e Paris durante 1960 e 1964, o que lhe possibilitou conhecer vários escritores como Octavio Paz, Olga Orozco, Julio Cortázar e outros mais. Nesse período, alcançou êxito em seus escritos, o que lhe rendeu importantes prêmios nos anos decorrentes, como o *Prêmio Municipal de Poesia de Buenos Aires* em 1965, a *Beca Guggenheim em Artes América Latina e Caribe* em 1969 e a *Beca Fulbright* em 1971.

Alejandra Pizarnik possui uma prolífica produção literária, tendo publicado variados gêneros literários desde poemas, peça teatral, ensaios e traduções de grandes autores tais como Marguerite Duras e Antonin Artaud. Também escreveu para revistas literárias francesas e argentinas. Devido ao gosto pela literatura, a autora, já aos dezenove anos de idade, publicou seu primeiro livro de poemas, *La tierra más ajena* (1955) com uma linguagem bastante elaborada, embora alguns anos depois ela o tenha rejeitado por considerá-lo menor literariamente. Aos vinte anos de idade, Pizarnik publicou seu segundo livro, objeto desta pesquisa, *La última inocencia* (1956), o que para a crítica literária (PIÑA, 2012, p. 73), apesar da tenra idade da autora, já indicava os caminhos pelos quais ela seguiria em seu trabalho

¹ Nome mais conhecido pelo público, uma vez que a autora usou vários pseudônimos, como Buma, Flora, Blímele, Alejandra e Sasha.

poético. O título *La última inocencia* foi retirado do livro *Uma temporada no inferno* (1873), do escritor francês Arthur Rimbaud, em uma referência à inocência e à timidez abordadas por Rimbaud no quarto fragmento do livro. Assim, a última timidez e a última inocência remetem a um sem-fim de simbolismos e ideias ainda imaturas para, então, inaugurar um achado da própria palavra da autora como poeta, que se afirma desde o título do poemário.

Já, através dos *Diarios* (1955, 1956, 1957), escritos na mesma época do livro de poemas em tela, percebemos que o registro dos fatos de sua vida pessoal se confunde com seu próprio fazer literário. Há uma entrega da autora à literatura, como podemos ler no registro de 19 de janeiro de 1959: “No me interesa nada. Literatura. Toda yo soy un ser literário²” (PIZARNIK, 2016b, p. 262). Vida, arte, obra e corpo se fundem completamente em um duplo movimento que a pesquisadora e sua biógrafa, Cristina Piña (2012, p.111), aponta como “estetizar a vida y hacer obra con el cuerpo”. Portanto, parece necessário pensar sua trajetória pessoal vinculada à de sua carreira e do mundo literário argentino e internacional, no qual ela se adentrou na busca por uma voz própria.

O marco literário argentino dessa produção se dá em um variado panorama, porém não há consenso por parte dos críticos (PIÑA, 2012, entre outros) em inscrevê-la em um movimento específico dentro de sua geração. Apesar disso, recorreremos à análise de Patricia Venti (2007), segundo a qual os primeiros poemários estariam embebidos de um tom melancólico, da presença de temas voltados para o passado e a infância, de um lirismo existencial orientado para um mundo interior puramente subjetivo característicos da corrente literária neorromântica, que estava em decadência no final dos anos 50 na Argentina.³

No que se refere ao tema dessa pesquisa, isto é, as ressonâncias temáticas e formais entre o livro de poemas *La última inocencia* e a produção diáristica, produzidos concomitantemente nessa etapa inicial examinada por Venti (2007), percebemos que não há estudos críticos que os relacionem e que explorem sua leitura conjunta, o que confere não só um caráter de ineditismo ao trabalho proposto, mas também uma oportunidade de aprofundar os estudos que concernem essas duas obras da autora, ampliando assim as possibilidades de significação dentro dos estudos pizarnikianos.

No Brasil, há alguns trabalhos acadêmicos que abordam a partir de diferentes perspectivas suas obras, dentre os quais destacamos: as dissertações *Poesia-tradução à beira do silêncio*: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik (2018), de Ellen Cristina

² Tradução livre: “Não me interessa nada. Literatura. Eu toda sou um ser literário.” (PIZARNIK, 2012, p. 262).

³ Em que pese os pontos em comuns com essa estética, Venti (2007) supõe que suas leituras foram de poetas românticos europeus, do século XIX, ao invés de neorromânticos argentinos.

Nascimento Lopes, que amparada por uma reflexão crítico-teórica sobre a tradução poética, apresenta a tradução completa dos poemários de Pizarnik, destacando também alguns comentários à respeito da dificuldade da tradução da poesia da autora, pelo hermetismo e sua força imagética. Por esse estudo ser tão aprofundado decidimos por utilizar todas as traduções feitas por Lopes (2018) para os poemas citados nesta dissertação, já que a tradução de poemas exige um olhar atento para as possibilidades semânticas, sonoras e imagéticas da palavra; verificamos que o estudo de Lopes abarca perfeitamente todas essas noções, nos ajudando a compreender ainda mais o projeto poético de Pizarnik. Ainda nesse viés de abordagem da tradução, também averiguamos a dissertação *Apresentação e tradução das obras La Última inocencia e Las aventuras perdidas, de Alejandra Pizarnik* (2010), de Josiane Maria Bosqueiro.

Na dissertação, *Para além do limite da palavra: vislumbres do silêncio fundador em Alejandra Pizarnik e Ana Cristina César* (2012), a autora Rosângela Maria Soares de Queiroz realiza um estudo comparado entre Pizarnik e Ana Cristina César, autora brasileira que inscreveu seu nome na literatura marginal fazendo parte da geração mimeógrafo nos anos 70. Seu estudo busca mostrar pontos de encontro – especialmente através do signo do silêncio – nas obras das duas autoras. Em *Uma ponte sob a morada do ser: proposta de leitura heideggeriana de Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik* (2002), de Kátia Rose Oliveira de Pinho, a dissertação aborda por meio de um viés filosófico a reflexão sobre a busca por um poema oriundo do falar cotidiano, mas que almeja surpreender em sua essência e tensão, graças ao vislumbre audaz do poeta em prever o que ainda não se cumpriu, estabelecendo, dessa forma, a ponte entre o fazer poético e o pensar heideggeriano. Há também a dissertação *Análise literária e iconográfica do Vampiro em “A condessa sangrenta”, de Alejandra Pizarnik* (2018), defendida por Izavanna Mota de Souza, que trata da figura vampiresca na obra de Pizarnik inspirada na obra de Penrose.

As teses recém defendidas *Multiplidade transcendente: imaginário e arquétipos na lírica feminina* (2019), de Dhandara Capitani – que analisa um conjunto de poemas de escritoras como Ana Cristina César, Adélia Prado e Alejandra Pizarnik, a fim de demonstrar como tais autoras transgridem a enunciação feminina em seus poemas – e *Fulgurações do indomável: literatura e loucura em Alejandra Pizarnik e Maura Lopes Cançado* (2019) de Maíra Fernandes Ribas de Melo e Silva, que trata da questão da loucura e da literatura que permeiam tanto Pizarnik quanto a autora brasileira Maura Lopes Cançado, nos mostram um interesse proeminente e diversificado pela escrita pizarnikiana.

Tendo em vista esse painel de estudos acadêmicos que atestam a proeminência do interesse por sua obra literária nos últimos anos, também ressaltamos que, em 2013, foi feita a

tradução para o português do livro em prosa poética *A condessa sangrenta* pela Editora Tordesilhas. E, em 2018, a Editora Relicário publicou edições bilíngues, espanhol-português, das obras *Los trabajos y las noches* e *Árbol de Diana*. Também, recentemente anunciaram que estão editando a tradução completa da prosa da autora, com lançamento previsto para 2021. Dessa forma, a presença de trabalhos sobre a obra da autora demonstra a relevância de seus escritos e, embora ainda em número reduzido, eles delineiam caminhos de investigação a serem explorados.

Assim, com a amplitude da produção literária de Alejandra Pizarnik, acreditamos que muito ainda pode ser estudado sobre as obras da autora. Por isso, para este estudo, foram escolhidas duas obras, o poemário *La última inocencia* (1956) e os primeiros anos dos diários, *Diarios* (1955, 1956, 1957). Como problemática nos perguntamos como a escrita diarística e poética da autora se relacionam e quais nuances trazem para o seu projeto literário, e de que maneira o eu feminino aparece nessas obras, se ele reduplica a tradição patriarcalista, em que a mulher não tem voz ou se subverte essa noção com uso da autonomia e direito à liberdade de pensamento e expressão de subjetividades. Por meio desta pesquisa, pretendemos identificar a existência de elementos nas duas obras que permitam a aproximação e compreensão da importância da voz do eu feminino nas escritas poéticas e diarísticas da autora, verificando como essas se relacionam, num movimento de ampliação dos processos de construção de significados.

Para tanto, esta pesquisa, no que diz respeito à fundamentação teórica, recorreu aos estudos que refletem as estratégias empregadas por Alejandra Pizarnik para romper os limites entre texto ficcional e não ficcional com Cristina Piña, em *Alejandra Pizarnik: Una biografía* (2006), *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (2012); Patrícia Venti, com *Alejandra Pizarnik en el contexto argentino* (2007) e Anna Becciu, *Prosa, Poesia e Diarios* (2016). Além disso, baseamo-nos em estudos teóricos que discutem sobre a configuração da autobiografia com Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014); Sheila Dias Maciel, com *A literatura e os gêneros confessionais* (1996) e Alberto Giordano, *A senha dos solitários: diários de escritores* (2016). Quanto à fragmentação do eu lírico da poesia moderna utilizamos Haroldo de Campos, em *Poesia e Modernidade* (1997), Henry Miller com seu estudo sobre Rimbaud, *A hora dos assassinos* (2010) e Salette de Almeida Cara com *Poesia Lírica* (1985). Acerca do sujeito feminino na literatura recorremos a Nora Catelli, em *El diario íntimo: una posición femenina* (1996) e Mária Russotto, *A constituição da voz feminina* (1994), entre outros estudos que nos ajudaram a estabelecer conexões fundamentais entre as duas obras de Pizarnik e iluminar seus múltiplos sentidos.

Nesta investigação, propomos como hipótese que a leitura conjunta dos diários e do poemário de Pizarnik possibilitam evidenciar o processo de construção identitária fragmentada e os discursos pelo qual o “eu” se encontra atravessado, dando conta de uma multiplicidade vinculada à subjetivação do sujeito feminino. Assim, nossa pesquisa radica em reconhecer a força literária dos diários em consonância com a poesia, nessa etapa inicial da escrita de Pizarnik, e os enfrentamentos manifestos nas relações com a criação literária e os limites impostos pelo gênero (textual e sexual), que se materializam por meio do uso subversivo da linguagem e do discurso patriarcal.

Desta forma, quando nos voltamos para a composição das obras estamos também traçando um caminho que aprecia seus elementos de composição em sua relação com os elementos externos, isto é, a partir do modelo de análise dialético de Antonio Candido, denominado redução estrutural no prefácio de *O discurso e a cidade* (1993). Sua visão de análise crítica e integradora dos segmentos culturais, históricos, simbólicos e sociais que emanam da organização estrutural é expressa em sua obra *Literatura e sociedade* (1965, p. 13-14):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas (estrutural e histórica); e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Essa maneira de evidenciar o modo pelo qual elementos externos agem no processo criador da obra e como a obra ajuda a interpretar a própria realidade é perseguida por nós no intuito de estabelecermos a análise conjunta das obras, ou seja, relacionando suas especificidades literárias, a partir da materialidade textual para verificar como se dá essa comunicação entre o diário e os poemas de Pizarnik. Assim, verificamos como esses gêneros literários estão entrelaçados (seção II), para depois em um segundo momento (seção III) verificar como o externo (social) se encontra já na estrutura da obra, apresentando um eu lírico feminino transgressor.

Desse modo, tentamos demonstrar no decorrer do trabalho de que maneira as obras dialogam entre si no que se refere à incorporação de elementos externos – questão social da mulher, fragmentação do sujeito moderno, questão da imigração – em sua estrutura interna – desdobramento do eu lírico, escrita fragmentária.

Para tanto, o presente trabalho está dividido em três seções, sendo cada uma delas composta por subseções. Na primeira seção trouxemos aspectos mais teóricos. Na primeira subseção esboçamos algumas considerações sobre a vida da autora (obras publicadas, recepção pela crítica, etc). Na segunda subseção nos preocupamos em demonstrar a questão do eu feminino tanto no contexto social quanto no contexto literário, na terceira e quarta subseção, tecemos algumas teorias que envolvem o eu lírico da poesia moderna e a sua fragmentação, e os caminhos dos diários enquanto gênero literário que abarca notação e vida em sua composição ficcional.

Na segunda seção, discutimos mais profundamente o que foi iniciado no primeiro capítulo a respeito dos gêneros literários, dessa vez com o intuito de fazer leituras e aproximações entre as obras. Na primeira subseção, tratamos a respeito do eu lírico fragmentado da escrita poética, considerando as características e reflexões do poemário de Pizarnik. Na segunda subseção, damos luz ao eu ficcional dos diários, refletindo sobre as características e reflexões da escrita diarística da autora. Na terceira subseção, tratamos dos vestígios e registros da interação dos diferentes gêneros literários nas obras. A partir dessas constatações, optamos por colocar em relevância seus conteúdos, a fim de promovermos um diálogo para expandir as significações dos textos, sempre respeitando as especificidades de cada obra.

Na terceira seção, analisamos um ponto de aproximação entre os dois textos estudados, que nos parece ser o mais relevante, que é a identidade feminina presente nos eus líricos dos poemas e do eu ficcional dos diários. Assim, na primeira subseção, observamos de que maneira essa identidade feminina é concebida e se comporta nas duas obras, através de fragmentos dos diários e versos dos poemas. E, na segunda, verificamos algumas marcas textuais do sentimento de “não-pertencimento” da autora e os símbolos que parecem moldar um mundo imaginário da escrita de Pizarnik, fazendo dele sua pátria.

Na conclusão buscamos trazer os resultados obtidos da pesquisa, podemos destacar antecipadamente que os caminhos da escrita diarística e poética da autora confluem para um mesmo ponto principal: a transgressão. Nesse sentido, aclaramos que essa transgressão se dá no social e simbólico, demonstrando que o projeto literário de Pizarnik mantinha reflexões à frente de seu tempo, indicando novos caminhos para a escrita literária de autoria feminina.

1. SEÇÃO I – ESPAÇOS TEXTUAIS E A CONSTRUÇÃO DO EU FEMININO

Neste primeiro momento, serão feitas considerações sobre a vida da autora, suas obras publicadas e a recepção destas pela crítica. Em seguida, trataremos algumas questões pertinentes ao eu feminino, e na sequência apresentaremos as obras *Diarios* (1955, 1956, 1957) e *La última inocencia* (1956), a fim de trazer algumas reflexões sobre os gêneros literários, suas características e contexto de publicação.

1.1 Alejandra Pizarnik: traços da vida e da escrita

Alejandra Pizarnik, ou Flora Alejandra Pizarnik (nome de batismo da autora), nasceu em Avellaneda, região metropolitana de Buenos Aires, no dia 29 de abril de 1936, e faleceu por sua própria decisão em 25 setembro de 1972. Pertencente a uma família judia de origem russa, seus pais, Elías Pozharnik e Rejzla Bromiker, buscaram refúgio na Argentina, devido ao terror nazista, deixando para trás familiares e amigos. Tal migração marcou a vida da autora, podendo ser apontada como um dos elementos que contribuiu para que se delineassem traços de um certo estrangeirismo e de um sentimento de não pertencimento em seus textos, mais desses aspectos serão aprofundados e retomados na seção III, em que verificaremos esse sentimento de inadequação. Para exemplificar, em uma das cartas destinadas ao seu psicanalista, León Ostrov, com quem a autora se correspondeu durante o período de 1960 a 1964, consta:

Simplemente, no soy de este mundo... Yo habito con frenesí la luna... No tengo miedo de morir; tengo miedo de esta tierra ajena, agresiva... No puedo pensar en las cosas concretas; no me interesan... Yo no sé hablar como todos. Mis palabras suenan extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie... ¿Qué haré cuando me sumerja en mis mundos fantásticos y no pueda ascender? Porque alguna vez va a tener que suceder. Me iré y no sabré volver. Es más, no sabré siquiera que hay un ‘saber volver’. Ni lo querré acaso (PIZARNIK in OSTROV, 2013, p. 25).⁴

⁴Tradução livre: “Simplemente, não sou desse mundo... Eu habito com frenesi a lua... Não tenho medo de morrer; tenho medo dessa terra estrangeira, agressiva... Não posso pensar em coisas concretas; não me interessam... Eu não sei falar como todos. Minhas palavras soam estranhas e vem de longe, de onde não é, dos encontros com ninguém... O que farei quando submergir em meus mundos fantásticos e não possa ascender? Porque alguma vez vai ter que acontecer. Irei e não saberei voltar. E mais, não saberei sequer que há um “saber voltar”. Nem o quereirei por acaso.” (PIZARNIK in OSTROV, 2013, p. 25).

Esse sentimento de não pertencer ao lugar em que vive expresso na carta de Alejandra surge, em muitos de seus textos, atrelado a uma predileção pelo mundo ficcional em detrimento do mundo real, sendo este caracterizado pela autora como um mundo agressivo, estrangeiro, estranho a ela. No documentário argentino *Alejandra* (2013), produzido por Virna Molina e Ernesto Ardito, o depoimento de Myriam Pizarnik, irmã da autora, nos chama atenção pela constante referência ao medo presente na infância das duas, sendo esse, provavelmente, um dos intensificadores (ou mesmo o originador) do sentimento de não pertencimento que marcou a vida e a obra da escritora:

La vida de mis padres fue una lucha, sin idioma, sin trabajo. Cuando comenzó Alejandra a los cuatro años el Colegio Iris, una escuela llamada Progresista, fue muy triste porque yo tenía cinco años y me enteraba de que Hitler estaba invadiendo así diversos países yo hasta tenía tal temor que pensaba que podía venir acá y me tapaba la cabeza por el temor de que eso siguiera avanzando, eso en una criatura de cinco años. Lo peor del día era cuando mi padre recibía todas las tardes el diario enterándose de lo que sucedía en Europa. Cada vez recibíamos menos cartas de la familia. Fueron unos años muy duros, muy difíciles. A mi abuelo lo habían llevado para que construyera caminos, y a mi abuela y mis tías estuvieron en campos de concentración. Mis tíos de Francia pudieron salvarse escondiéndose en las campiñas. Mi papá siempre ponía la música francesa después de eso (ALEJANDRA, 2013).⁵

Assim, com a marca de uma infância aterrorizada pelo nazismo, a preferência de Pizarnik pelo mundo da fantasia pode ser tomada como uma forma de evasão. Ainda a respeito desse sentimento de ser estrangeira, em seu diário publicado, lemos:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. Con las manos tendidas y el pájaro herido balbuceante y sangriento. Con los labios expresamente dibujados para exhalar quejas. Con la frente estrujada por todas las dudas. Con el rostro anhelante y el pelo rodante. Con mi acoplado sin freno. Con la malicia instintiva de la prohibición. Con el hálito negro a fuer de tanto llanto. Heredé el paso vacilante con el objeto de estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo! (PIZARNIK, 2016b, p. 30).⁶

⁵ Tradução livre: “A vida dos meus pais foi uma luta, sem idioma, sem trabalho. Quando Alejandra com quatro anos começou a frequentar o Colégio Iris, uma escola chamada Progressista, foi muito triste porque eu tinha cinco anos e sabia que Hitler estava invadindo diversos países, eu tinha um temor tão grande que pensava que ele poderia vir pra cá e tapava a cabeça pelo medo de que isso seguisse avançando, isso em uma criatura de cinco anos. O pior do dia era quando meu pai recebia todas as tardes o jornal e lia o que acontecia na Europa. Cada vez recebíamos menos cartas da família. Foram anos muito duros, muito difíceis. Meu avô foi levado para construir estradas, e a minha avó e minhas tias estiveram em campos de concentração. Meus tios da França puderam salvar-se se escondendo nas campinas. Meu pai sempre colocava música francesa depois disso” (ALEJANDRA, 2013).

⁶ Tradução livre: “Herdei dos meus antepassados as ânsias de fugir. Dizem que meu sangue é europeu. Eu sinto que cada glóbulo procede de um ponto distinto. De cada nação, de cada província, de cada ilha, golfo, acidente, arquipélago, oásis. De cada pedaço de terra ou de mar usurparam algo e assim me formaram, condenando-me à

Nesse trecho, podemos perceber a angústia de não se perceber tendo um lugar de origem, a busca incessante pela descoberta desse lugar e a decisão, por fim, de nunca fixar raízes em lugar algum, como consequência. Verificamos, também, que Alejandra afirma ser formada por todos os lugares, mas que, por isso mesmo, não pertence a nenhum. A sensação de ser estrangeira está ligada ao mundo real pela vida, que é vista pela autora como violenta e difícil. No início da citação, o emprego do verbo “dizer”, na terceira pessoa (“Dicen”), serve para fazer referência a um discurso que, provavelmente, era ouvido em casa e na comunidade judaica na qual sua família estava inserida. Todavia, a autora discorda desse senso comum, apresentando seu sangue e, por conseguinte, sua identidade como vinculada a diversas partes do mundo, o que lhe confere um caráter de eterna estrangeira. As imagens descritivas criadas, como “os lábios expressamente desenhados para exalar queixas”, “a fronte estruturada por todas as dúvidas”, “a respiração negra de tanto chorar”, reforçam que o não pertencimento é algo doloroso. Ademais, percebemos o tom inegavelmente poético utilizado pela autora em seu diário, proporcionando uma leitura confessional e ao mesmo tempo literária.

A presença da infância se constitui como um dos emblemas da obra de Pizarnik, assim como outros que a distinguem: a morte, a noite. A infância é apresentada muitas vezes com um tom melancólico, retratando seus eu líricos como crianças que, deslocadas temporalmente e espacialmente, viviam sob a égide de um temor quase palpável, impedidos de desfrutar da leveza que essa fase da vida proporciona, como no poema “Tiempo”, pertencente ao livro *Las aventuras perdidas*, publicado em 1958:

Tiempo

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume
a pájaro acariciado (PIZARNIK, 2016a, p. 57).⁷

Na primeira estrofe do poema, o eu lírico diz não saber nada sobre a infância a não ser sobre um medo luminoso que o toma e uma mão que o arrasta para sua outra margem, indicando

eterna busca por um lugar de origem. Com as mãos estendidas e o pássaro ferido, balbuciante e sangrento. Com os lábios expressamente desenhados para exalar queixas. Com a fronte estruturada por todas as dúvidas. Com o rosto ansioso e o cabelo revoando. Com meu eu acoplado e sem freio. Com a malícia instintiva da proibição. Com a respiração negra de tanto chorar. Herdei o passo hesitante com o objetivo de nunca me fixar com firmeza em lugar algum. Em tudo e em nada! Em nada e em tudo!” (PIZARNIK, 2016b, p. 30).

⁷ Tradução por Lopes (2018): “Tempo//Eu não sei da infância/mais que um medo luminoso/e uma mão que me arrasta/à minha outra margem.//Minha infância e seu perfume/de pássaro acariciado” (PIZARNIK, 2016a, p. 57).

talvez esse sair do lugar no qual se vivia e fugir para terras estrangeiras, como aconteceu à própria autora e seus pais. Já, na segunda estrofe, o eu lírico afirma que sua infância tem perfume de pássaro acariciado. A imagem do pássaro é recorrente na escrita da autora, estando presente, também, no trecho do diário anteriormente citado. Tal construção imagética assume, contudo, diferentes matizes. Enquanto, nesse poema, o pássaro surge através de uma sinestesia que funde olfato e toque, ampliando a relação de estranhamento e melancolia delineada com a infância, no trecho do diário o pássaro irrompe ferido, sangrento, remetendo à dor da consciência de sentir-se estrangeira. Essa forma de referir-se à infância literariamente dialoga com a forma como a autora percebia a sua infância, manifesta em cartas e em seu diário, sendo sempre lembrada pelos seus pais da fuga da terra natal; sempre lembrada que o idioma de origem era diferente do espanhol; sempre lembrada da dificuldade de se reerguer em outro lugar. Além disso, ainda rondava o medo que tivessem que se mudar novamente, que a perseguição nazista chegasse até às terras argentinas.

Sua trajetória literária se inicia em 1955, aos dezenove anos de idade, quando a autora publica seu primeiro livro de poesias, *La tierra más ajena*, o qual, algum tempo depois, foi rejeitado por ela. O poemário contava com vinte e dois poemas com temáticas voltadas para a melancolia, compondo um mosaico de imagens do que mais tarde se estabeleceria como símbolos da sua escrita. Nesse mesmo ano, como anotado nos diários, Pizarnik frequentou o Curso de Filosofia e Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA), contrariando a expectativa de sua família que esperava que ela estudasse Medicina ou Direito. Porém, a autora não chegou a terminar, conforme reflete na seguinte passagem de seu diário:

Me doy cuenta que no puedo seguir estudiando en la facultad. La chica de quinto año me enumeró los pensadores que más se estudian: Aristóteles, S. Tomás, Kant, etc. ¿Cómo forzar mi mente hacia ellos? Se me ocurre seguir Letras. ¿Cómo esperar cinco años para analizar a Faulkner? ¿Y por qué analizarlo? ¿Por qué leer a Molière? ¿Por qué leer a Góngora? Me hacen llorar de hastío. Comparemos a Vallejo y a Góngora. Sí. Ya sé que son dos cosas muy distintas. ¡No! ¡No puedo! Recuerdo que cuando comencé a analizar a Baudelaire, traté de leer *Las flores del mal* ¡y no pude! ¿Cómo leer a Hegel si una sola frase suya me hace sentir ratón o tizne arrebatado por el viento de los siglos? (PIZARNIK, 2016b, p. 56).⁸

⁸ Tradução livre: “Me dou conta que não posso seguir estudando na universidade. A garota do quinto ano me enumerou os pensadores que mais se estudam: Aristóteles, S. Tomás, Kant, etc. Como forçar minha mente até eles? Se vou continuar com Letras. Como esperar cinco anos para analisar Faulkner? E por que o analisar? Por que ler Molière? Por que ler Góngora? Fazem-me chorar de desgosto. Comparemos Vallejo e Góngora. Sim. Já sei que são duas coisas muito distintas. Não! Não posso! Recordo que quando comecei a analisar a Baudelaire, tratei de ler *As flores do mal* e não pude! Como ler a Hegel se uma só frase sua me faz sentir a gravidade arrebatada pelo vento dos séculos?” (PIZARNIK, 2016b, p. 56).

Nesse trecho de seu diário, fica evidente a dificuldade da autora em se adequar ao programa do Curso e às leituras que a academia exigia dos alunos, demonstrando em sua insatisfação uma criticidade que a levaria aos caminhos de estudos solitários em seu quarto. Em 1956, ocorreu a publicação de *La última inocencia*, livro que integra o *corpus* deste estudo. Esse poemário é muito importante na carreira literária de Pizarnik, visto que veio após o rechaço de *La tierra más ajena*. Além disso, em seu conteúdo, é possível identificar características e imagens singulares a partir de dicotomias como muerte-vida, noche-día, máscara-espejo, cuerpo-alma, tiempo-miedo, alegría-tristeza, sendo polos opostos e extremos que demonstram que a autora não se ancorava no possível, que não se sentia pertencente ao mundo ou ao seu tempo; tais antíteses, posteriormente, viriam a se repetir, moldando sua escrita até os últimos livros publicados.

Em 1958, chegou ao público o poemário *Las aventuras perdidas*, o qual foi visto pela crítica (SUPERVILLE, 1990) como um indicativo da aproximação à estética surrealista, refletida em textos carregados de imagens e de símbolos. A temática desse poemário diz respeito ao ilógico e irracional. Alejandra traçou uma busca por um novo caminho poético flertando, especialmente, com o Surrealismo e trazendo à tona imagens das mais diversas, apontando para direções novas.

Em 1962, ocorreu a publicação de *Árbol de Diana*, marcando outra trajetória em sua escrita, sendo um de seus livros mais conhecidos. Já no Prólogo, Octavio Paz (2016a, p. 101) explica o que seria a árvore de Diana:

Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras resacas de América. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta (PAZ, 2016a, p.101).⁹

Compreendemos o caráter simbólico da árvore através das afirmações de Paz. Ao adentrarmos o conteúdo dos poemas, notamos, pouco a pouco, sua complexidade. A transcendência é uma das marcas mais presentes, assim como a elevação dos signos utilizados, os quais pedem ao leitor uma entrega maior ao se deparar com essa obra.

Três anos depois, em 1965, ocorreu o lançamento de *Los trabajos y las noches*. Ao contrário de *Árbol de Diana*, nesse poemário, Alejandra tratou de temas como o amor, o qual é

⁹ Tradução livre: “Tem luz própria, cintilante e breve. Nasce nas terras ressecadas da América. A hostilidade do clima, a inclemência dos discursos e a gritaria, a opacidade geral das espécies pensantes, suas vizinhas, por um fenômeno de compensação bem conhecido, estimulam as propriedades luminosas desta planta” (PAZ, 2016a, p.101).

expressado de forma sempre trágica, em processo de despedida, mesclado com a morte e com realidades impossíveis. Há, nessa obra, a presença de símbolos e de outros mundos que, juntos, fazem com que a reflexão seja ponto de encontro entre leitor e texto, como por exemplo, no poema a seguir:

El olvido

en la otra orilla de la noche
el amor es posible

-llévame-

llévame entre las dulces sustancias
que mueren cada día en tu memoria (PIZARNIK, 2016a, p. 166).¹⁰

Nesse poema, que já tem por título “o esquecimento” o amor só é possível do outro lado da noite, nesse lugar impossível, nesse não-lugar. Assim, o amor é escrito diante de uma visão pessimista, que logo tem por fim o esquecimento, que morre a cada dia na memória, que não se concretiza. Diante do estilo hermético que Pizarnik utiliza na escrita do poema, a reflexão do leitor é necessária para uma compreensão mais profunda, já que os versos se estabelecem nesses símbolos trágicos e subjetivos, que flertam constantemente com o vazio e com a negação.

Em *La condessa sangrienta*, publicado em 1966, Pizarnik associou tradução, escrita ensaística e criação literária em uma obra singular. Essa obra apresenta a reescrita ou recriação em língua espanhola do livro *Erzsébet Báthory, la Comtesse sanglante* (1962), da autora e artista francesa Valentine Penrose, que foi a primeira mulher a aderir ao movimento surrealista. Considerada a primeira assassina em série da história, Erzsébet Báthory (1560-1614) teria matado 650 moças em seu castelo medieval onde se comprazia em torturá-las das formas mais requintadas possíveis. Nesse livro, Alejandra nos mostra um relato dividido em onze capítulos, no qual descreve, minuciosamente, as barbaridades cometidas pela condessa, abusando da criação de imagens terríveis e aterradoras. O interesse pelo texto de Penrose, provavelmente, tenha advindo de sua qualidade estética e também pela figura da condessa, a qual encarna o arquétipo da transgressão do feminino.

Em 1968, foi publicado o poemário *Extracción de la piedra de locura*. Essa obra é vista pela crítica de um modo simbólico. O próprio título propõe interpretações acerca do simbolismo que vem da imagem da loucura. O crítico espanhol Guzmán Urrero Peña, a respeito da imagem da pedra da loucura, comenta:

¹⁰ Tradução por Lopes (2018): “O esquecimento/ na outra margem da noite/o amor é possível//me leva//me leva entre as doces substâncias/que morrem a cada dia na tua memória” (PIZARNIK, 2016a, p. 166).

En cualquier caso, se trata de rituales complementarios: la piedra encarna en esta o aquella forma, pero de todas las que componen el lapidario es la que siempre transforma la armonía en delirio. En ella, por tanto, el desvarío es preponderante, como sucede en cualquier objeto mágico cuya eliminación metaforiza el efecto de un demiurgo sobre el barro de la humanidad. Su extracción es un método sensible que requiere tiempo (URRERO PEÑA, 2019, online).¹¹

De forma complexa, esse poemário de Alejandra apresenta um aspecto sensível e profundo na maneira de abordar a natureza humana no seu mais alto grau, chegando, em alguns momentos, a transcendê-la, levando a linguagem poética a ultrapassar os limites da realidade possível. A autora revela questões reflexivas da existência dentro das mais diversas imagens poéticas que representam o silêncio aterrador, a morte e a condição trágica da realidade da vida.

Os próximos três livros da autora foram *Nombres y Figuras*, de 1969, *Los poseídos entre lilás*, de 1969, e *El infierno musical*, de 1971, sua última publicação em vida. *Nombres y figuras* e *El infierno musical* são poemários, enquanto *Los poseídos entre lilas* é uma obra teatral. O conjunto de poemários *Árbol de Diana*, *Los trabajos y las noches*, *Extracción de la piedra de Locura* e *El infierno musical* é considerado pela crítica como sendo composto por obras que alcançam o ápice da escrita poética de Pizarnik. Já o texto em prosa *La condesa sangrienta* e a obra teatral *Los poseídos entre lilas* pertence a uma vertente da escrita de Pizarnik marcada por uma singularidade perturbadora, mas também pelo seu esquecimento pela crítica. Conforme menciona Cristina Piña (2012, p.92), esses textos se apoiam na união sutil, inquietante e insólita entre pares dicotômicos que buscam subverter a ordem opressiva (ordem da língua, ordem do mundo social, ordem dos valores de gênero) ao fazer irromper o prazer na dor, o riso na angústia e a crueldade na inocência.

Grande parte das obras de Pizarnik foram publicadas e reeditadas postumamente. Entre elas destacamos *El deseo de la palabra*, uma seleção de poemas, incluindo alguns inéditos, realizada pela autora pouco antes de sua morte e editada por Antonio Beneyto que a lançou na Espanha em 1975. De modo semelhante, em 1982, foi publicado, pela Universidad Veracruzana, *Zona proibida*, uma seleção de poemas feita pela autora. No entanto, outra parte de sua obra póstuma, composta por antologias, compilações, críticas e edições, sofreu inevitável manipulação. A pedido da mãe de Pizarnik, Olga Orozco e Ana Becció compilaram vários de

¹¹ Tradução livre: “Em qualquer caso, se trata de rituais complementários: a pedra encarna nessa ou naquela forma, mas de todas as que compõe o lapidário é a que sempre transforma a harmonia em delírio. E nela, portanto, o desvario é preponderante, como acontece em qualquer objeto mágico cuja eliminação metaforiza o efeito de um demiurgo sobre o barro da humanidade. Sua extração é um método sensível que requer tempo” (URRERO PEÑA, 2019, online).

seus escritos em *Textos de sombra y últimos poemas* (1982). Esse volume reúne poemas inéditos e fragmentos de textos descartados pela autora. Em 1998, foi publicado *Correspondencia Pizarnik*, contendo cartas de Pizarnik para amigos pessoais, colegas e escritores. Uma edição completa saiu em 2014, contendo correspondências entre Pizarnik e Julio Cortázar, Silvina Ocampo e outros grandes nomes da literatura de então. Tanto a primeira quanto as últimas edições lançadas foram publicadas aos cuidados de Ivonne Bordelois e Cristina Piña, que assumiram a edição do livro. Em 2000, a editora Lumen reuniu os livros de poemas editados em vida pela autora e poemas inéditos compilados a partir de manuscritos em *Poesía Completa*, organizado por Ana Becció.

Quanto ao movimento literário no qual Alejandra estaria situada, não há um consenso entre os críticos. Pizarnik era uma leitora assídua dos poetas modernos, dialogou com os autores franceses, como Arthur Rimbaud, Conde de Lautréamont, Guillaume Apollinaire, etc., o que torna o Surrealismo uma das principais escolas literárias para situar a escrita da autora, porém sua obra se mostra além dessa orientação. Correntes literárias como o Existencialismo estariam também presentes em seus livros. Sobre a dificuldade de situar Pizarnik em uma escola literária, considerando o contexto argentino, quando a autora iniciou suas publicações (anos 1950), a pesquisadora Patrícia Venti, em seu texto *Alejandra Pizarnik en el contexto argentino* (2007), afirma que:

Mientras en el país se cristalizaba una nueva generación literaria que venía proyectándose desde los 50, Pizarnik perdía progresivamente sus adherencias más sólidas con los movimientos poéticos argentinos. En este contexto, resulta claro que la poeta mantenía estrechos vínculos con muchos de sus compañeros generacionales, disfrutaba de su amistad y se beneficiaba del apoyo e influencia de algunos de ellos para apuntalar su carrera literaria. Sin embargo, no existe un consenso por parte de los críticos a la hora de adscribirla a un movimiento determinado dentro de su generación. Pizarnik culminó su carrera significativamente separada del contexto literario argentino - caracterizado a comienzos de los 70 por la militancia de la poesía en el plano político social, deriva a la que ella era reacia -. Entonces, la escritora, siempre en busca de una voz propia, exploró territorios muy novedosos en el campo de la prosa íntima (VENTI, 2007, *online*).¹²

¹² Tradução livre: “Enquanto no país se cristalizava uma nova geração literária que vinha projetando-se desde os anos 50, Pizarnik perdia progressivamente suas aderências mais sólidas com os movimentos poéticos argentinos. Nesse contexto, fica claro que a poeta mantinha estreitos vínculos com muitos de seus companheiros geracionais, disfrutava de sua amizade e se beneficiava do apoio e influência de alguns deles para respaldar sua carreira literária. Contudo, não existe um consenso por parte dos críticos na hora de inscrevê-la em um movimento determinado de sua geração. Pizarnik culminou sua carreira significativamente separada do contexto literário argentino - caracterizado no começo dos anos 70 pela militância da poesia no plano político social, diferente da que ela era reacionária -. Enquanto isso, a escritora, sempre em busca de uma voz própria, explorou territórios muito inovadores no campo da prosa íntima” (VENTI, 2007, *online*).

A partir das considerações de Venti, é possível perceber o quanto a produção literária da autora tinha uma voz própria, um estilo próprio, indo por caminhos diferentes dos adotados por outros escritores na mesma época. Com o passar do tempo, Pizarnik criou bases fortes para uma escrita singular, consolidando sua produção a cada nova publicação.

No que diz respeito ao contexto histórico de publicação e produção, os *Diarios* que aqui analisamos foram escritos entre 1955, 1956 e 1957 e o poemário *La última inocencia* foi escrito e publicado em 1956. De acordo com Patrícia Venti (2007), nesse ano, a Argentina passava por um governo antiperonista tendo como presidente Pedro Eugenio Aramburu:

La autoproclamada “Revolución Libertadora” fue liquidada por un nuevo hombre fuerte, el General Pedro Eugenio Aramburu, quien encabezó un régimen militar cuya bandera sería ahora el desmantelamiento total de las reformas introducidas por Perón. El partido peronista fue disuelto, intervenida la Confederación General del Trabajo (CGT), los líderes políticos y sindicalistas adscritos al régimen peronista fueron encarcelados. Se llegó a prohibir el uso del nombre Perón. En lo económico, Aramburu instauró una política liberal clásica. El país accedió a los organismos internacionales de crédito (FMI y BM) y se intentó poner en la práctica las recetas económicas ortodoxas emanadas de estos organismos. La reacción no se hizo esperar, incluso desde las propias filas del ejército. En 1956 un grupo de civiles y militares liderados por el General Juan José Valle encabezaron una frustrada rebelión contra el régimen militar vigente. El golpista y sus seguidores fueron ejecutados en juicio sumario” (VENTI, 2007, online).¹³

A Revolução Libertadora, comandada pela participação ativa de um grupo da elite cultural composto pelos artistas da época, foi liquidada pelo novo governo militar, o qual adotou um forte controle sobre o material intelectual que era produzido, criando órgãos responsáveis pela censura. Dessa maneira, os intelectuais e artistas que eram opositores, desde 1946, não tinham acesso aos centros universitários, a publicações ou a teatros oficiais, vindo muitos deles a se exilarem para conseguir ganhar a vida em paz.

Os dois primeiros poemários de Pizarnik, por apresentarem um conteúdo apolítico, não sofreram com a censura como muitos autores da época sofreram. Porém, é preciso ressaltar que Pizarnik, embora não tenha sido afetada pela censura da época, sofreu com os preconceitos enraizados de uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres escritoras enfrentavam um duplo

¹³ Tradução livre: “A autoproclamada “Revolução libertadora” foi liquidada por um novo homem forte, o general Pedro Eugenio Aramburu, quem encabeçou um regime militar cuja bandeira seria, agora, o desmantelamento total das reformas introduzidas por Perón. O partido peronista foi desfeito, intervinda a Confederación General del Trabajo (CGT), os líderes políticos e sindicalistas associados ao regime peronista foram encarcerados. Chegou-se a proibir o uso do nome Perón. Na economia, Aramburu instaurou uma política liberal clássica. O país aceitou os órgãos internacionais de crédito (FMI e BM) e tentaram colocar em prática as receitas econômicas ortodoxas vindas desses órgãos. A reação não se fez esperar, inclusive das próprias linhas do exército. Em 1956, um grupo de civis e militares liderados pelo General Juan José Valle encabeçaram uma frustrada rebelião contra o regime militar vigente. O golpista e seus seguidores foram executados em julgamento sumário” (VENTI, 2007, online).

juízo, ainda mais como no caso da autora, que optou por não se casar, não ter filhos e viver sozinha, sendo independente. Assim, a postura dela era política por si só. Lançar livros até o fim de sua vida representava um ato de consciência sobre sua própria arte, sobre sua própria capacidade e uma audácia perante a sociedade que a julgava constantemente. Nesse sentido, podemos pensar aqui na fala de Linda Nochlin, em seu ensaio “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”, no qual ela aponta:

A arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo superdotado, influenciado por artistas anteriores e, mais superficial e vagamente, por “forças sociais”. (...) O desenvolvimento de quem faz a arte e a natureza e a qualidade da obra de arte (ou seja, a situação total da produção artística), ocorrem em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social, e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas (NOCHLIN, 2016, p. 23)

A estrutura social na qual Pizarnik estava inserida nos anos de 1950 (da qual, ainda nos dias atuais, temos fortes resquícios) não era propícia de nenhuma forma para que a autora pudesse escrever e expressar sua arte. Nos moldes desse contexto social, a mulher habitava o espaço da casa, dedicava-se aos afazeres domésticos, estando limitada ao universo privado, como aponta Susan Sontag em seu *Diário* (2016 p. 318), as habilidades intelectuais não eram incentivadas nas meninas, assim no que diz respeito a forças executivas ou administrativas era considerado não feminino, ou seja, não poderia ser feito por mulheres. Assim, a mulher agir com autonomia, independência, tomando decisões é visto por uma definição cultural algo não feminino.

Desse modo, compreendemos que o trabalho de Pizarnik com a escrita, usando da sua criatividade, da sua sensibilidade racional e sensível para com seu projeto poético e de levá-lo adiante com as publicações já aos dezenove anos de idade, com essa convicção e determinação tão certas de ser uma escritora, denotam essa independência que Sontag menciona acima, e ao mesmo tempo denotam que a autora trilhou seus próprios passos na escrita literária desafiando as proibições do contexto social em que vivia.

Assim, apesar de ter vivenciado anos conturbados politicamente na Argentina, devido a processos ditatoriais, Alejandra não se posicionou politicamente em público, talvez pelo trauma vivido por sua família, cuja origem teve motivações políticas. No entanto, é interessante perceber que a postura da autora enquanto mulher e escritora contrariava as normativas sociais estabelecidas. Passar uma temporada na França para estudar, em busca de seus interesses pessoais enquanto escritora, em tempos em que as mulheres constituíam família e não saíam de casa para trabalhar ou estudar, demonstrava justamente esse enfrentamento. Assim, podemos

considerar que o comportamento de Pizarnik e seus pensamentos para a época eram políticos, no sentido de fazer valer seus próprios interesses em busca de liberdade.

Em vista disso, no próximo tópico abordaremos a questão do eu feminino, refletindo sobre a autonomia da identidade feminina frente aos estereótipos tantas vezes associados às escritoras mulheres, para mostrar o quanto Pizarnik os subverteu em sua obra, estabelecendo uma autonomia artística e liberdade desde as suas primeiras publicações.

1.2 O eu feminino

Nesse momento refletiremos a respeito dos conceitos que envolvem o eu feminino, a escrita feminina, e o que nos dias atuais tais conceitos representam. Para iniciarmos, é necessário sabermos que tais conceitos sofreram transformações ao longo do tempo. Assim, hoje o que entendemos por escrita feminina, por exemplo, está longe de ser compreendida como uma literatura que abarca características fixas e imóveis, carregando estereótipos que perpassam pela “sensibilidade”, “delicadeza”, “beleza”, etc. A esse respeito a pesquisadora Rita Terezinha Schmidt destaca:

O resgate do termo “feminino” de um contexto semântico eivado de preconceitos e estereótipos equivale a reescrevê-lo dentro de uma prática libertadora que objetiva tornar visível a expressão do que foi silenciado e colocado em plano secundário em termos culturais, histórico e político. Nesse sentido, o termo não está absolutamente associado ao rótulo “de expressão menor” e, muito menos, embutido dentro de uma hierarquia de dominação que declara que literatura é literatura com L maiúsculo e que toda qualificação denota, por si só, uma produção de segunda ou terceira categoria ou melhor, é sublitteratura. De maneira geral, quando se usa a expressão “escrita feminina” quer-se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da mulher e em função de representação particularizada e especificada no eixo da diferença (SCHMIDT, 1995, p. 189).

Nesse sentido, conseguimos verificar a crítica sobre tais conceitos, fruto de um árduo trabalho em demonstrar que a escrita feminina poderia seguir suas próprias vozes e ecoar longe dos estereótipos tão bem traçados para as mulheres escritoras, apostando na sua própria subjetividade enquanto seres fluidos, dispersos e não fixos como sempre foi sustentado pelo social/simbólico. É interessante notar também os exemplos reiterados pela autora em seu texto, no qual a crítica literária entendia essa literatura produzida por mulheres como “sensibilidade

contemplativa e exacerbada”, “sentimentalismo fantasioso” ou “lampejos de histeria”, tais concepções recaem exatamente no que Héléne Cixous já apontava:

Onde está ela?
 Atividade/passividade,
 Sol/lua,
 Cultura/natureza,
 Dia/noite,
 Pai/mãe,
 Cabeça/coração,
 Inteligível/sensível,
 Homem/mulher (CIXOUS apud Woodward, 1995, p. 90).

Aqui a combinação sempre binária indica os papéis socialmente aceitos para as mulheres: passividade, natureza, coração, sensibilidade. Novamente temos os mesmos elementos ditando a identidade feminina, e que dentro da literatura de autoria feminina aparece na primeira fase segundo Elaine Showalter (1986) que a destaca como sendo a de imitação, em que há internalização dos valores patriarcais vigentes; a segunda fase diferentemente é a feminista, ou seja de protesto, em que há reivindicação do direito da mulher, e a terceira fase é a dita “fêmea” ou “da mulher” em que as escritoras estariam interessadas na busca da sua própria identidade. Nesse sentido, ressaltamos que em uma obra podem aparecer as três fases distintas e ao pensarmos nas obras de Pizarnik, verificamos que a segunda e a terceira fase são as que mais se sobressaem nos textos da autora, reivindicando seu espaço e ao mesmo tempo buscando sua própria identidade enquanto mulher e escritora.

Ainda nesse sentido, as autoras que percorreram esse caminho fora da curva como Pizarnik em seus escritos, ficaram duplamente à margem estando fadadas a um caminho mais duro e cheio de percalços para se estabelecerem enquanto escritoras, enfrentando o mundo para provar que o que escreviam tinha valor literário, diferentemente dos autores homens que independente de sua conduta social, conquistaram seus nomes perante a crítica. A exemplo disso, quando verificamos o “boom” latino-americano, nos deparamos com autores e nenhuma autora, a esse respeito a pesquisadora Márcia Hoppe Navarro ressalta:

É um fato notório que escritores importantes como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos e muitos outros, tornaram-se internacionalmente conhecidos depois do chamado “boom” da década de sessenta. Mas, pergunto, havia escritoras entre os grandes nomes do “boom”? A resposta, como sabemos, é não. A lista do “boom” se distingue pela total ausência de mulheres; nem uma única escritora se beneficiou diretamente com o crescente interesse pela literatura latino-americana (NAVARRO, 1995, p. 13).

Nesse sentido, mostra-se a preocupação de evidenciar a escrita produzida por autoras, Pizarnik, por exemplo, escreveu nessa época, porém a autora não faz parte desse “boom” latino-americano, e nas grades curriculares do curso de Letras Espanhol pouco ou nada se escuta sobre a autora. Ainda nesse sentido, podemos pensar na tradução das obras de Pizarnik que só teve três livros traduzidos para o português, dois poemários de tradução muito recente *Árvore de Diana* (2018) e *Os trabalhos e as noites* (2018) e o romance *A condessa sangrenta* (2011). Os autores do dito “boom” latino-americano tiveram quase cem por cento de suas obras traduzidas para o português e vários outros idiomas, a fim de que tais obras pudessem circular e serem lidas, porém o processo para autoras foi inverso, e nos dias atuais tem-se tentado fazer tal correção. Como nos lembra Lúcia Osana Zolin em seu texto “Literatura de autoria feminina”:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo (ZOLIN, 2009, p. 253).

Assim, fica explícita a importância de se estudar tais escritoras, principalmente latino-americanas, pois são deixadas de lado frequentemente quando o assunto é literatura produzida nos países hispano hablantes. E em nosso trabalho tal resgate é feito justamente para enaltecer e levar a conhecimento obras tão singulares e potentes de uma autora que circulou entre grandes autores, que se fez presente, mas que pouco se conhece. O que outras autoras como Pizarnik que viveram nessa mesma época ou anteriormente tinham a dizer? Qual era a visão dessas autoras? Como chegar até e descobrir tais autoras se não há tradução e circulação desses livros? Tudo isso nos leva a querer pesquisar mais sobre autoras latino-americanas, a fim de ouvir o que essas outras vozes tinham a dizer.

Tais questões giram em torno também da própria identidade feminina que considerada no campo social e simbólico, pairava em concepções fixas, acreditando que havia uma inferioridade na literatura produzida por mulheres. Para compreendermos as esferas sociais e simbólicas recorreremos a Kathryn Woodward em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”:

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por

meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (WOODWARD, 1995, p. 14).

Dessa forma, não é difícil compreender quem é excluído e quem é incluído dentro dos binarismos que apresentamos acima, e se formos além, as pessoas que não se encaixam dentro desses binarismos sofrem uma dupla exclusão nas ditas relações sociais, sendo constantemente delegadas às margens.

Por isso tem se tornado cada vez mais necessário que as identidades sejam apresentadas sob a ótica de novas possibilidades, com novas formas, buscando, assim, um novo espaço no campo do social e do simbólico, a fim de não mais reproduzir comportamentos já esperados e bem delimitados pela sociedade patriarcal. Por meio da repetição que Judith Butler apontava como uma possibilidade de romper com tais comportamentos, Tomaz Tadeu da Silva retoma tal conceito e explica que:

A mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes (SILVA, 1995, p. 95).

Aqui verificamos a eficácia da subversão de padrões comportamentais, nesse caso, os atos performativos, que ao serem repetidos convocam possibilidades infinitas para essa identidade hegemônica e engessada. Compreendemos também que a partir da transgressão da escrita de autoras tal conceito também se aplica, possibilitando que essa literatura de autoria feminina ganhe outros aspectos a serem explorados, e que essa voz ganhe espaço enquanto subjetiva, seja utilizando de elementos como força, violência, atitude, ou em outras características que ultrapassem as dualidades, ou o que se estabelece como valorizado em detrimento do que não é.

No próximo tópico, refletiremos a respeito da fragmentação do eu lírico na poesia moderna, a fim de compreendermos em que movimento se encontra a poética da autora e suas características particulares.

1.3 A fragmentação do eu lírico na poesia moderna

A lírica moderna nasce a partir do século XIX, em meio à revolução industrial, a ascensão da burguesia, e a expansão de variadas áreas do conhecimento. É nesse momento que autores como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud escrevem e deixam marcas inquestionáveis para uma nova literatura que surgirá a partir desses escritos. A esse respeito, Henry Miller em seu estudo sobre a obra de Rimbaud, nos explica tal cenário:

Não é de se estranhar que o século XIX esteja constelado de figuras demoníacas. Basta lembrar Blake, Nerval, Kierkegaard, Lautréamont, Strindberg, Nietzsche, Dostoiévski – todos figuras trágicas, e trágicas em um novo sentido. Todos preocupados com o problema da alma, com a expansão da consciência e a criação de novos valores morais. Todos esses homens, e Rimbaud era um deles, foram inventores, legisladores, guerreiros, profetas. Por acaso, também poetas. A superabundância de seus talentos, combinada com o fato de que o mundo não estava em condições de recebê-los, conspirou para criar um ambiente de derrota e frustração. No sentido amplo do termo, foram usurpadores, e o destino que sofreram lembra o padecimento dos protagonistas das antigas lendas gregas. Foram perseguidos e derrubados pelas fúrias que, em linguagem moderna, são as insanidades. Baudelaire expressou isso das profundezas de sua amarga experiência própria quando disse: “De fato, é proibido ao homem, sob pena de decadência e morte intelectual, alterar as condições primordiais de sua existência e romper o equilíbrio de suas faculdades com os meios onde estão destinadas a se mover, alterar seu destino para nele colocar uma fatalidade de um novo tipo...” (MILLER, 2010, p. 82, 83).

Podemos sentir a atmosfera da poesia moderna a partir não só do contexto desses autores, com o início dos trabalhos nas fábricas, ascensão da burguesia, mas também de seus pensamentos críticos a respeito da época em que estavam vivendo. A poesia moderna é também o que Rimbaud chamava de poesia vidente, que apontava para o futuro, e como prova muitos dos textos produzidos no século XIX ainda cabem para nós hoje, e isso por si só já demonstra a grandiosidade desses escritos.

A lírica moderna em contraponto com a lírica tradicional demonstra uma série de outras características para o poema, tornando-o plural, possibilitando várias vozes, espaços, imagens, etc. Nesse sentido, Haroldo de Campos, em *Poesia e Modernidade*, nos esclarece a respeito da poesia moderna e suas inflexões:

Reconstrução do passado: porém não segundo os sucessivos quadros epocais, que a recapitulação das etapas da consciência estética permitia, da maneira a mais “objetiva” possível, perfilar no eixo diacrônico, mas sim, enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamin), capaz de

recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente (CAMPOS, 1997, p. 249).

Com tal afirmação, percebemos que a poesia moderna tem em seu princípio um reconhecimento do passado, e a partir dele traça uma motivação de ruptura, reinventando-o. Assim, a poesia da “agoridade” tem um conteúdo diverso, e não se restringe apenas a uma forma de expressão, não repetindo o que era feito nas escolas literárias anteriores, em que os autores escreviam de uma determinada forma, com determinados temas e conteúdos e a partir desse grupo era instituída uma nova corrente literária.

Ao falarmos da lírica moderna, apontamos também para o conceito de modernidade, e, tal conceito de acordo com Baudelaire e Rimbaud, evidencia um descontentamento a esse progresso não pensado, a essa vida que sugere e ordena uma repetição diária em trabalhos mecanizados. Esse sentimento é ressaltado por Walter Benjamin em seu tratado sobre a modernidade, em que pontua:

De que serve falar de progresso a um mundo que se afunda numa rigidez de morte? A experiência de um mundo que estava a entrar nesse estado de rigidez encontrou-a Baudelaire fixada por Poe com uma força incomparável. Isto transformou Poe numa referência insubstituível para ele; aquele descrevia o mundo no qual a escrita e a vida de Baudelaire encontravam a sua razão de ser (BENJAMIN, 2006, p.179).

Aqui também fica claro o que Benjamin critica na experiência da modernidade, apontando a ideia de progresso em contraponto a essa rigidez de morte causada pelo trabalho, pela coisificação do homem e pela fragmentação do indivíduo dentro desse outro tempo. Segundo Marshall Berman em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*:

[o indivíduo] Experimenta a vida metropolitana como “uma permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas. [...] Todos se colocam frequentemente em contradição consigo mesmos”, e “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo”. Este é um mundo em que “o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, tem uma existência apenas local e limitada” (BERMAN, 1982, p. 27).

Com esse trecho é possível perceber o indivíduo fragmentado da modernidade, que sobrevive a uma infinidade de atritos, de ordem pessoal ou na vida pública, e acaba perdendo a essência dos cuidados, como a empatia, o altruísmo e toda essa gama de sentimentos, sendo então condicionado a viver entre os absurdos cotidianos.

Ainda nesse sentido, Arthur Rimbaud com *Uma temporada no inferno* publicado pela primeira vez em 1873 e Charles Baudelaire com *As flores do mal* publicado em 1857 escrevem como poetas videntes ao direcionarem suas escritas para o sentimento dessa época que os atingiam. Como aponta Henry Miller:

Quando se sufoca a voz do poeta, a história perde o sentido, e a ameaça escatológica irrompe como nova e terrível aurora nas consciências humanas. Somente agora, à beira do abismo, é possível compreender que “tudo o que nos ensinam é falso”. A prova dessa afirmação devastadora está aí, visível, todo dia em toda parte: no campo de batalha, no laboratório, na fábrica, na imprensa, na escola, na igreja. Vivemos inteiramente no passado, alimentados por crenças estéreis, crenças obsoletas, ciências mortas. E é o passado que nos devora, não o futuro. O futuro sempre foi e sempre será do poeta (MILLER, 2010, p. 08).

Esse romper do poeta que aponta para o futuro é uma característica muito presente nos poemas modernos, que trazem consigo verdades pisadas, essa “terrível aurora” que nos diz Miller, apontando violências, caos, conflitos, aceleração do tempo, fragmentação, e muitos mais desvios dentro do social como verificaremos a seguir. Além disso, para os poetas modernos sobra a incompreensão, dificilmente encontramos escritores dessa época que tenham garantido algum sucesso em vida, pois o que escreviam não era compreendido em sua totalidade, devido ao espírito tão à frente de seu próprio tempo.

Nesse momento, refletiremos a respeito do eu lírico da poesia moderna. O eu lírico ou sujeito lírico, em sua definição é aquele que, segundo a autora Salete de Almeida Cara em *Poesia Lírica* (1985, p. 06), na antiguidade (poesia tradicional), utilizava do canto e do instrumento da lira para expressar emoções, assim também se deu a poesia de entonação pessoal, estritamente ligada à música. É claro que compreendemos que a poesia, enquanto expressão pessoal, já existia antes mesmo de tais registros da poesia lírica, já que como nos mostra Cristovão Tezza (2003, p. 58) citando T.S. Eliot em *A poesia segundo os poetas*: “a poesia começa, ousa dizer, com um selvagem batendo um tambor numa selva, e ela retém essa essência de percussão e ritmo”. Tal reflexão nos permite perceber que os traços da poesia são independentes a uma erudição, sendo anterior à escrita, assim a poesia se encontra mais como estado de espírito, como um *insight* para as coisas valiosas da subjetividade, que todo ser humano carrega em si mesmo. Dessa forma, atestada a antiguidade da poesia enquanto espírito de várias épocas, voltamo-nos para a ideia do eu lírico moderno, que Salete Cara nos esclarece melhor dizendo:

O poeta moderno, jogado na grande cidade cosmopolita percebe, com nitidez cada vez maior, os contornos ilusórios da antiga crença: a crença numa

relação, plena de sentido, entre poeta (o “eu” da poesia) e realidade (objetiva ou subjetiva). Sua atenção se desloca, então, para os modos possíveis dessa relação, valorizando a linguagem, que a realiza. Com essa crise, entra também em crise o conceito de lirismo como “expressão pessoal” (CARA, 1985, p. 07).

Aqui, o efeito da vida na cidade, e o caos instaurado da modernidade levam o poeta a essa outra esfera de percepção e conseqüentemente de escrita. Os valores se modificam e conceitos antes já tão estabelecidos passam a não fazer tanto sentido. A fragmentação do contexto de uma época influi diretamente no interior das obras literárias, e com a poesia tal movimento não é diferente, assim, o eu lírico se modifica, se desdobra. Por isso também, explica-se que ao lermos os poemas de Pizarnik nos deparamos frequentemente com a fragmentação do eu lírico, como veremos mais adiante, ou mesmo nos diários em que essa percepção e troca do eu ficcional se dá em muitos níveis, seja pela angústia dessa “insanidade” moderna, seja pela própria palavra utilizada que expressa fragmentação e a “obscuridade da lírica moderna”.

Há uma ampliação do conceito de eu lírico quando ocorre o que a autora Salete Cara ressalva como a crise da “expressão pessoal” do lirismo. Porque, por exemplo, o sujeito lírico da poesia clássica está diretamente ligado ao ego racionalista, em seguida na linha do tempo, há o uso do subjetivismo na escola romântica e já na poesia moderna, entende-se uma posição de diferença entre o “eu” de quem escreve (próprio autor) e o “eu” que está inscrito no poema que é chamado de eu lírico. Assim, na poesia moderna esse “eu” não se constitui como uma determinada pessoa, é sim um eu que dá voz a outros “eus”, sendo então, universal.

Nesse aspecto, também podemos perceber que as emoções ditas como reais nos poemas, na verdade, são elaboradas e reelaboradas, assim, por mais que determinados poemas encontrem na vida de determinado escritor relações com o mesmo, não é permitido recorrer a sua biografia para explicar a sua poesia, como era permitido em correntes críticas anteriores. A distinção entre o eu lírico e o autor é acentuada na poesia moderna, e se há qualquer encontro entre os dois devemos pensar que a arte se faz através da matéria do que se vive, porém, ao passar para o campo da linguagem, há uma reescrita da vida, que a transforma. Essas nuances que permeiam a poesia moderna, são apontadas neste trecho ressaltado por Salete Cara:

As audácias da poesia lírica moderna ecoam num conceito de poesia como transgressão da lógica e, nesse sentido, podem até ser chamadas “loucuras”. A poesia moderna é, mais claramente do que as anteriores, continente de todas as dispersões possíveis do “eu” e da “alma” em direção ao mundo do desejo e da utopia. Aquela dimensão do “eu” aprisionada pela lógica liberta-se, através do poema. O poema é um espaço possível de liberdade (CARA, 1985, p. 50).

Tal afirmação esclarece muito o eu lírico fragmentado dos poemas de Pizarnik. Sua linguagem, marcada pelo acento moderno, faz do poema um espaço de liberdade, no qual o eu lírico se divide, se desdobra e constitui outras vozes em tensão. Além disso, há audácia e transgressão em seus escritos, assim como Rimbaud ou Baudelaire, Pizarnik entendia a escrita literária enquanto uma “experiência vital”, entregue de corpo, mente e alma, vivia dentro desse estado de poesia e afirmava que ou seria escritora ou não seria nada. Os caminhos percorridos pela autora demonstram muito bem o fervor com que Pizarnik escreveu até o fim de sua vida, acreditando na escrita enquanto o único lugar possível de sobrevivência, carregava em si a esperança no ato poético e ao mesmo tempo era sua maior angústia.

No próximo tópico, buscaremos trazer um aparato teórico que demonstre a importância dos diários enquanto gênero literário, e de que maneira o eu ficcional se apresenta, aproveitando assim para pensar nos diários de Pizarnik que tanto buscou a perfeição em sua escrita diarística.

1.4 Notação e vida: os caminhos da escrita diarística

Nesse momento, refletiremos a respeito do eu ficcional dos diários, para isso delineamos alguns pontos. O “eu” que se apresenta na narrativa moderna está ligado a um eu ficcional, por mais que a obra seja escrita em primeira pessoa e aponte semelhanças com a realidade. Dessa forma, segundo Luis Brandão Santos (2001) em *Sujeitos ficcionais*: “Eu” não corresponde a “si”. “Eu” é tratado como um “ele”, como um “outro”. Nessa afirmação de Santos, podemos compreender que esse “eu” assume uma identidade fragmentada e múltipla, destoante do eu unificado, indivisível, que carrega consigo uma identidade bem estabelecida.

Ainda nesse sentido, para compreendermos as nuances do eu ficcional, a professora e crítica literária Leonor Arfuch (2010) em sua obra *Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* nos diz:

Cabe assinalar a lucidez com que adverte essa unificação imaginária da multiplicidade vivencial que o eu opera como um momento de detenção, um efeito de (auto) reconhecimento, de “permanência da consciência”, assim como o caráter essencialmente narrativo e até testemunhal da identidade, “visão de si” que só o sujeito pode dar sobre si mesmo – independentemente de sua “verdade” referencial. Características que definem precisamente a especificidade, mesmo relativa, do autobiográfico, sua insistência e até sua necessidade: ao assumir o eu como forma de ancoragem na realidade, convoca-se e desdobra-se o jogo da responsividade (ARFUCH, 2010, p. 124).

Nessa afirmação de Arfuch, percebemos que, além da multiplicidade que o eu pode assumir na narrativa moderna, esse processo se constrói através do comportamento subjetivo que ganha voz, essa “insistência” ou “necessidade” pela verdade surge também da vontade de ter uma identidade em meio a um tempo que trata o indivíduo de forma multifacetada, explorando todas as suas possibilidades. Ademais, outra questão que cerca o sujeito ficcional da narrativa moderna é a questão do ficcional em detrimento do real, de que maneira esses processos se entrelaçam na escrita literária e como o “eu” se comporta nesses momentos. Arfuch esclarece bem que essa visão de si só o próprio sujeito pode dar a si mesmo, o que nos lembra as “escrevivências” que a autora brasileira Conceição Evaristo tem trabalhado, enquanto uma escrita que aponta para si, para a vida, e só serve se for contada. Quanto ao valor do real, a pesquisadora Ana Casas em seu texto *Pensar lo real desde la autoficción* (2018) nos mostra que:

Entre los factores que intervienen en la evolución del realismo, o en este cambio de propio paradigma, destaca el llamado “giro subjetivo”, es decir, el valor que se conceda a la experiencia particular, que, en muchos casos refleja o transparenta la del propio autor. (...) sería parte del sentir de nuestra época la preeminencia de lo sentimental, de lo afectivo, por encima de otro tipo de valores, de carácter general o incluso político¹⁴ (CASAS, 2018, p. 21).

Aqui podemos perceber que essa evolução do real dentro das narrativas modernas surge pelo próprio momento em que vivemos, no qual se busca descobrir verdades dos “outros” para encontrar a si mesmo, e na literatura tais traços são reforçados, visto o gosto do público pelas autobiografias, diários e afins, na busca por uma conexão e identificação. Assim, a particularidade dessas escritas é encontrada no momento de produção do autor, e na leitura solitária do leitor, que ao se identificar e se conectar com o autor cria laços quase sempre inquebrantáveis.

Ainda no que diz respeito à problematização desse “eu” dentro dessa evolução do real, Laila Quílez em seu texto *Cuando el documentalista se ríe de sí mismo* (2009) ressalta que:

El yo que se inscribe en los relatos pós-modernos escritos y/o filmados en primera persona – bien sean autobiografías, diarios íntimos o memorias familiares – ha dejado de esconder sus fisuras, su inestabilidad, su hibridación. Presentándose como persona y personaje, como realidad y ficción, como original y copia, la lectura del mundo – y de sí mismo – que lleva a cabo el autor – que es también narrador y personaje – a lo largo de este tipo de obras

¹⁴ Tradução livre: “Entre os fatores que intervêm na evolução do realismo, ou nessa mudança do seu próprio paradigma, se destaca o chamado “giro subjetivo”, quer dizer, o valor que se concede a experiência particular, que, em muitos casos reflete ou transparece a do próprio autor. (...) seria parte do sentir de nossa época a proeminência do sentimental, do afetivo, acima de outros valores, de caráter geral ou inclusive político” (CASAS, 2018, p. 21).

no puede ser más que tentativa y, a menudo [...], autorreflexiva e irónica¹⁵ (QUÍLEZ, 2009, p. 117).

Podemos perceber que essas relações de proximidade entre autor, narrador e personagem tem se tornado cada vez mais frequentes no campo da arte, transformando o que tínhamos até então bem delimitados nas narrativas tradicionais, como personagem, narrador, enredo, tempo, espaço, etc. Essa dissolução do “eu” ficcional se faz como a autora menciona pela autorreflexão ou pelo uso de ironia, porque há consciência desse efeito, chegando assim a novos formatos para o texto. Além disso, é interessante perceber que não há intenção de esconder isso do leitor, dessa forma a instabilidade, a fissura, e a hibridização aparece livremente no texto, assim como veremos nos diários de Pizarnik que utiliza também desse recurso em vários momentos de seu diário. Autora e personagem, realidade e ficção, tudo se confunde, tudo se fragmenta.

Para iniciarmos nossa análise quanto ao sujeito ficcional dos diários da autora e a relação do mesmo no que diz respeito ao real em detrimento do ficcional na narrativa, entenderemos primeiramente a definição de um diário de escritor e sua importância. O diário, então, é parte constituinte da chamada Literatura Confessional que abarca textos como memórias, correspondências e as autobiografias. O gênero diário, por mesclar em sua composição elementos que chamam ao real, foi visto durante muito tempo como um gênero menor dentro da literatura como nos mostra a pesquisadora Sheila Dias Maciel:

A separação entre a Literatura propriamente dita e as obras confessionais é fruto de uma visão simplista que considera estas narrativas como formas de “não-ficção”, devido aos resquícios autobiográficos anunciados. Contudo, não há literatura que não contenha elementos da realidade, assim como a chamada literatura intimista ou confessional não está isenta de desvios da linguagem, posto que é impossível transpor qualquer realidade fielmente retratada para a página escrita. Os gêneros confessionais, portanto, são, como qualquer discurso, uma produção humana entrecortada de ficção (MACIEL, 2004, p. 75, 76).

Assim, podemos compreender que essas distinções feitas entre determinados gêneros literários servem mais como uma forma de reforçar a ideia errônea de que existem gêneros maiores e outros menores do que de fato, analisá-los em sua essencialidade e verificar sua

¹⁵ Tradução livre: “O eu que se inscreve nos relatos pós-modernos escritos ou filmados em primeira pessoa - sejam autobiografias, diários íntimos ou memórias familiares - deixaram de esconder suas fissuras, sua instabilidade, sua hibridização. Apresentando-se como pessoa e personagem, como realidade e ficção, como original e cópia, a leitura do mundo - e de si mesmo - que efetiva o autor - que é também narrador e personagem - ao longo desse tipo de obras não pode ser mais que tentativa e, frequentemente [...], autorreflexiva e irônica” (QUÍLEZ, 2009, p. 117).

importância e contribuição dentro da Literatura como um todo. Ainda a esse respeito a pesquisadora Béatrice Didier aponta em seu texto *¿El diario forma abierta?*:

La jerarquía de los géneros literarios ha desaparecido. El diario es publicado, en general, al mismo título que la novela y el poema. Pero, a su vez, el diario y el poema a qué reglas formales, cabe preguntarse, ¿están ahora sometidos? ¿Y la diferencia entre una página presentada como “relato” y otra definida como “diario” existe realmente todavía?¹⁶ (DIDIER, 1996, p. 45).

Segundo Didier, é possível refletir que essas distinções entre gêneros literários desapareceram e que estamos cada vez mais próximos de uma hibridização dos mesmos, a partir do momento em que é difícil encontrar hoje um livro de poemas nos moldes da poesia tradicional, seguindo rimas e métricas fixas, ou mesmo um livro de romance, que seja linear e conte com narrador, personagens, espaço e tempo bem delineados como era no romance tradicional.

Atualmente o interesse do público e da crítica por diários de escritores vem mudando a concepção de enxergar o diário como gênero menor, contribuindo para ressaltar a importância desses escritos, principalmente no que se refere ao interesse dos leitores que “ao buscarem o conhecimento de um testemunho único, na verdade visam a obter a ligação inevitável entre os seres humanos e a dor que os une” (MACIEL, 2004, p. 80).

Diante disso, os estudos da expressão autobiográfica ou confessional esbarram constantemente nas questões relacionadas ao limite do literário. Desde 1971, o teórico francês Philippe Lejeune pesquisa as fronteiras entre o ficcional e o literário nesses textos, que adquirem cada vez mais novas formas, centrando-se no conceito de “pacto autobiográfico”. Para o teórico se caracteriza texto autobiográfico apenas quando há “uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2014, p.18). Entretanto, a presença desses elementos textuais para estabelecer a distinção entre a ficção e a não-ficção no texto autobiográfico é questionada por outros críticos. Uma das principais oposições se refere ao fato de que a representação do “eu” presente no texto é uma construção discursiva que está subordinada a critérios relacionados ao processo da leitura, ou seja, por mais que exista uma coincidência, isso não impede que a afirmação do “eu”, seja criada pelo discurso, constituída na linguagem e, portanto, retrata uma entidade ficcional e não real.

¹⁶ Tradução livre: “A hierarquia dos gêneros literários desapareceu. O diário é publicado, em geral, com o mesmo status que a novela e o poema. Porém, por sua vez, o diário e o poema a que regras formais, cabe perguntar, estão agora submetidos? E a diferença entre uma página apresentada como “relato” e outra definida como “diário” existe realmente ainda?” (DIDIER, 1996, p. 45).

Embora não consideremos as especificidades exigidas pelo “pacto autobiográfico”, defendidas por Lejeune, lançamos mão da flexibilidade de um espaço disseminado de marcas que acionadas pela leitura possibilitam realizar algumas aproximações identitárias pertinentes. Além disso, também podemos considerar as suas análises sobre a natureza dos diários que pode nos ajudar a compreender a produção diarística de Alejandra Pizarnik. Nesse prisma, Lejeune considera que:

Quanto ao conteúdo, depende de sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa (LEJEUNE, 2014, p. 301).

Assim, acreditamos que o conteúdo escolhido pela autora para compor seus diários é de uma escrita que beira o lirismo em muitos fragmentos, que chamam inevitavelmente ao que entendemos por prosa poética.

Com um posicionamento diverso ao de Lejeune, o crítico literário e professor argentino Alberto Giordano (2016) em sua obra *A senha dos solitários: diários de escritores* defende a existência da modalidade do “diário de escritor”:

Por diário de escritor entendo, quando salto da evidência empírica à arrogância conceitual, um diário que, sem renunciar ao registro do privado ou do íntimo, expõe o encontro entre notação e vida desde uma perspectiva literária, e, desde essa perspectiva interroga-se sobre o valor e a eficácia do hábito [disciplina, paixão, mania?] de anotar a cada jornada (GIORDANO, 2016, p. 210).

Com essas conceituações de Giordano, podemos verificar que os diários de escritores se constituem também como obra literária, a partir do momento em que há esse equilíbrio entre "notação e vida", ou seja, a partir do momento em que o escritor toma seu cotidiano como parte de seu projeto literário, ao escrever tais fenômenos os torna textos literários. A perspectiva do real está no texto assim como um projeto literário que tem a vida de outras pessoas como base de escrita, e ao escrevê-las torna-se literatura. A linha tênue entre o material (vida) e o resultado (ficcionalidade com tom de realidade) é estreita, mas é preciso que se mantenha em mente o projeto literário do autor, que escreve ou com a imaginação ou com realidades que são modificadas no momento de escrita (por mais que haja esforço não há como reproduzir a realidade pura). Ainda nesse sentido, sobre os diários de escritores Jordi Gracia em seu texto *La virtud del intruso, el dietario de escritor* aponta:

La escritura de diarios de autor entre los mejores – de Gide, Kafka o Pavese a Klemperer, Pizarnik, el Borges de Bioy Casares o Junger – constituye una forma de la disciplina íntima que no se emparenta tanto con el onanismo (contra lo que suele creerse), como en la filosofía vital, moral y práctica, tan práctica que es en acto y en directo, a menudo sin filtros atenuadores, otras veces con filtros y máscaras que son tan delatores como la desnudez misma, y a veces con el rastro crudo del ímpetu o el rencor, la tristeza o la pura desesperación¹⁷ (GRACIA, 2018, p. 40).

Assim, o autor reforça a importância dos diários de Pizarnik, colocando-o dentro dessa esfera da disciplina íntima, enriquecido pelo seu conteúdo, indo além de um diário íntimo e chegando ao diário de escritora. Às vezes utilizando de máscaras que denotam tanto a personagem quanto a própria autora em suas páginas, às vezes despindo-se dentro dessa escrita e chegando a revelações devastadoras para si e porque não dizer também para o leitor, que ao ler se identifica enquanto humano e sente igualmente as “dores do mundo”.

Voltando à questão do conteúdo dos diários de Pizarnik, ao verificarmos em sua prosa um certo lirismo, recorremos a escritora Norma Goldstein que em sua obra *Versos, sons e ritmos* (2008) nos explica melhor sobre esses conceitos dizendo que:

A poesia também pode estar na prosa, como exemplificam o poema em prosa e a prosa poética. O poema em prosa é um texto completo, com características semelhantes às dos poemas, mas, em vez de ser escrito em versos, tem a escrita sequencial da prosa. Foi praticado pelos simbolistas, como Cruz e Souza, mas também aparece em outras épocas, inclusive em nossos dias. A expressão “prosa poética” indica pequeno trecho com organização similar à do poema, escrito em prosa, inserido em um texto de outro gênero, em prosa não-poética. Pode aparecer em meio a uma notícia, crônica, conto, romance, peça teatral, carta, etc (GOLDSTEIN, 2008, p. 64-65).

Com tal definição, percebemos que a utilização dessa prosa nos diários de Pizarnik é marcada por trechos poéticos que chamam a uma nova leitura do texto. Aqui também fica mais fácil compreender que prosa e poesia podem sim confluír em um mesmo texto literário. Trata-se de um espaço de mistura, hibridez que desde o poema em prosa já “exibia sua vontade de crise” (GARRAMUÑO, 2014, p. 53).

Por fim, a partir das afirmações de Giordano, sobre a importância dos diários de escritores e a de Lejeune, quanto ao diário não possuir um conteúdo fixo de escrita, verificamos

¹⁷ Tradução livre: “A escrita de diários de autores entre os melhores - de Gide, Kafka ou Pavese a Klemperer, Pizarnik, ou Borges de Bioy Casares ou Junger – constitui uma forma de disciplina íntima que não se aparenta tanto com o onanismo (contra o que geralmente se crê), como na filosofia vital, moral e prática, tão prática que em ato e ação, frequentemente sem filtros atenuadores, outras vezes com filtros e máscaras que são tão delatores como a nudez de si mesmo, e as vezes com o rastro cru do ímpeto e do rancor, da tristeza ou do puro desespero” (GRACIA, 2018, p. 40).

que nos diários de Alejandra Pizarnik seu texto reflete uma prosa poética em diversos momentos e que o véu dos diários simula uma intimidade nessa narrativa.

Entendemos também que os diários constituem uma escrita íntima que, quase em sua totalidade, é produzida sem visar o encontro com o público. Porém com as descobertas dos diários de escritores muito se tem estudado a respeito dessas obras que até então eram vistas como inferiores e como relatos apenas íntimos. Nesse sentido dentro dos estudos literários, historicamente, a escrita de diários tem sido tomada através de um viés simplista, sendo, majoritariamente, distanciada do que é concebido como ficção. Essa separação não alcança, exatamente, todas as nuances que estão envolvidas no processo de produção de diários.

Desse modo, ao contrário do que se possa imaginar, os diários não são o acúmulo de acontecimentos íntimos de uma vida extratextual comprovada, mas sim uma atividade calculada que mescla registros biográficos e ficcionais de forma a criar a ilusão de espontaneidade e sinceridade. Os estudos desenvolvidos por Philippe Lejeune, publicados na obra *O pacto autobiográfico* (2014), foram de extrema importância para que ocorresse o reconhecimento desse tipo de texto, sendo esta a principal obra teórica para quem estuda os diários de escritores. Segundo o prefácio da obra em espanhol (*El pacto autobiográfico y otros estudios*, 1994), escrito por Paul John Eakin:

Lejeune llevó a cabo sus trabajos sobre la autobiografía como género en una época que, en los Estados Unidos, fue muy poco propicia para la teoría de los géneros. Y, además, algunos críticos han postulado que la autobiografía no puede ser considerada un género en absoluto. Paul de Man, por ejemplo, se quejaba en 1979 de la esterilidad de las discusiones acerca de la autobiografía como género, y mantenía que ‘empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones genéricas’, y Avrom Fleishman concluía en 1983 que, dado que ‘la autobiografía no puede ser distinguida como género por sus rasgos formales, por su registro lingüístico o por sus efectos en los lectores’, ‘no tiene por lo tanto historia como género’. (...) El mismo Lejeune no parece haber dudado nunca de que la autobiografía puede ser considerada como un género. Las posibilidades y los peligros del acercamiento genérico a la autobiografía quedan ilustrados por los numerosos trabajos que Lejeune ha dedicado a ese tema (EAKIN, 1994, p. 10-11).¹⁸

¹⁸ Tradução livre: “Lejeune realizou seus trabalhos sobre a autobiografia como gênero em uma época que, nos Estados Unidos, foi pouco propícia para a teoria dos gêneros. E, além disso, alguns críticos postulavam que a autobiografia não podia ser considerada um gênero em absoluto. Paul de Man, por exemplo, se queixava em 1979 da esterilidade das discussões acerca da autobiografia como gênero, e afirmava que, “empírica e teoricamente, a autobiografia não se presta facilmente a definições genéricas”, e Avrom Fleishman concluía em 1983 que, dado que “a autobiografia não pode ser distinguida como gênero por seus traços formais, pelo seu registro linguístico ou por seus efeitos nos leitores”, “não tem portanto história enquanto gênero”. (...) O mesmo Lejeune não parece haver duvidado nunca de que a autobiografia pode ser considerada como um gênero. As possibilidades e os perigos da abordagem genérica da autobiografia ficam ilustrados pelos numerosos trabalhos que Lejeune dedicou a esse tema” (EAKIN, 1994, p. 10-11).

Compreendemos assim que Lejeune trouxe em seus estudos credibilidade à literatura confessional, oferecendo de modo claro todo um aparato teórico que sustenta a autobiografia, os diários, as memórias, enquanto gênero literário, e mesmo diante de suas complexidades caracterizadoras não são menores que os outros gêneros. O autor nos atesta a importância do gênero no trecho a seguir:

O diário talvez esteja na origem de uma nova estética, poética e existencial, baseada na fragmentação e na vibração. O diário é simplesmente humano. Tem suas forças e suas fraquezas. E as formas que assume, as funções que preenche são tão variadas que é bem difícil tratá-lo como um todo. Um dos objetivos desse livro é acabar com os preconceitos, que se baseiam muitas vezes em um conhecimento livresco, pouco extenso, e, às vezes, em inquietações provocadas em cada um de nós por nossa própria interioridade e pelo vertiginoso escoamento do tempo (LEJEUNE, 2014, p. 309).

Nesse trecho, é possível perceber a inovação atestada ao gênero diário na literatura, dada suas características que refletem a hibridez de sua escrita: fragmentada, poética, existencial. Características essas que perfazem o humano que Lejeune destaca em sua fala, tão cara a qualquer escrita nos dias atuais. Assim, o autor tenta remodelar as ideias preconceituosas sobre os diários em todos os volumes de *O pacto autobiográfico*, em prol da legitimação dos gêneros pertencentes à literatura confessional.

Atestada a relevância e importância dos diários enquanto gênero literário, partiremos nesse momento para a seção II de nosso trabalho que buscará trazer leituras e aproximações das obras *La última inocencia* (1956) e *Diarios* (1955, 1956, 1957), respectivamente, a fim de delinear os eus que confluem nessas escritas, tanto o eu lírico dos poemas, quanto o eu ficcional dos diários e como eles se comportam. Além de analisarmos os vestígios de interação entre as duas obras, como veremos a seguir.

2. SEÇÃO II – LEITURAS E APROXIMAÇÕES ENTRE *LA ÚLTIMA INOCENCIA* (1956) E *DIARIOS* (1955, 1956, 1957)

Nesta segunda seção, discutiremos mais profundamente o que foi iniciado no primeiro capítulo a respeito da poesia e do diário. Com o intuito de verificar as confluências e divergências entre as obras a partir dos seus conteúdos, mas sem desconsiderar completamente a forma, pretendemos promover um diálogo entre elas, a fim de expandir as significações dos textos.

2.1 O eu lírico fragmentado em *La última inocencia* (1956)

O poemário *La última inocencia* (1956), obra de análise em questão, é o segundo livro publicado por Alejandra Pizarnik, o primeiro livro *La tierra más ajena*, de 1955, foi rechaçado pela autora por considerá-lo imaturo literariamente. Apesar disso, alguns críticos literários apontam *La tierra más ajena* como um bom livro de início da escritora, já que se pode perceber, em sua composição, uma diversidade de temas e imagens que se repetiriam de forma mais coesa e elaborada em seus demais poemários.

La última inocencia contém dezesseis poemas em sua totalidade, os quais integram nosso *corpus* de estudo, sendo eles: “Salvación”; “Algo”; “La de los ojos abiertos”; “Origen”; “La enamorada”; “Canto”; “Cenizas”; “Sueño”; “Noche”; “Solamente”; “A la espera de la oscuridad”; “La última inocencia”; “Balada de la piedra que llora”; “Siempre”; “Poema para Emily Dickinson” e “Sólo un nombre”. Dentre as temáticas recorrentes nesses poemas estão sentimentos vistos como negativos, os quais estabelecem uma gradação indo desde a solidão, passando pela angústia, e alcançando o não pertencimento à vida nos moldes em que ela se estabelece. Como consequência, chega-se ao vazio, ao nada e a uma visão da morte que pode ser tida como positiva, uma vez que se configura como uma forma de evasão de uma realidade agonizante.

Nesse momento analisaremos cinco poemas, sendo esses “La de los ojos abiertos” (p. 51), “La enamorada” (p. 53), “Solamente” (p. 59), “La última inocencia” (p. 61) e “Sólo un nombre” (p. 65), selecionamos tais poemas pois em seus versos conseguimos encontrar de forma clara a questão do eu fragmentado, colaborando assim para nosso *corpus* de análises.

Como vimos anteriormente, o eu lírico fragmentado se desdobra em mais de uma voz para encontrar-se na multiplicidade, fala de variados lugares, utiliza de diversas imagens, está no campo da primeira pessoa, depois se transmuta e como num fluxo de consciência poética atinge a terceira pessoa, olha de fora, reflete sobre si mesmo e sobre o mundo, depois retorna a si. Assim, temos os dois exemplos nos poemas “La de los ojos abiertos” e “La enamorada” que aqui colocamos na íntegra, para analisarmos em seguida:

La de los ojos abiertos

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

y aquí estoy
baila pensamiento
en la cuerda de mi sonrisa

y todos dicen esto pasó y es

va pasando
va pasando
mi corazón
abre la ventana

vida
aquí estoy

mi vida
mi sola y aterida sangre
percute en el mundo

pero quiero saberme viva
pero no quiero hablar
de la muerte

ni de sus extrañas manos (PIZARNIK, 2016a, p. 51).¹⁹

Podemos verificar nesse poema, alguns traços que demonstram como a autora joga com o desdobramento identitário (eu-outro). Já nos primeiros versos temos indícios disso com “/la vida juega en la plaza/con el ser que nunca fui//” aqui percebemos que a ação não sobrecai para o eu lírico, já que é um ser “que nunca foi”, e tal ideia é reforçada pelos versos seguintes “//y aquí estoy//baila pensamiento/en la cuerda de mi sonrisa//”, ou seja, pode-se estar presente em corpo, mas o pensamento dança, sem direção fixa. Há um drible, um ocultar-se do “eu” que não presta atenção ao jogo caótico da vida indicado acima, contudo engana e permanece contrário

¹⁹ Tradução por Lopes (2018): “A dos olhos abertos//a vida brinca na praça/com o ser que nunca fui//e aqui estou//dança pensamento//na corda do meu sorriso//e todos dizem isto passou e é//vai passando/vai passando/meu coração/abre a janela//vida//aquí estou/minha vida/meu único e gélido sangue/percute no mundo//mas quero me saber viva/mas não quero falar//da morte/nem de suas estranhas mãos” (PIZARNIK, 2016a, p. 51).

ao que lhe desejam.

E assim, no decorrer do poema, o eu lírico nos conduz, de forma próxima, por estar em primeira pessoa, a refletir sobre a ideia da fuga da morte, de experimentar a vida em seu sentido mais profundo, no agora, de abrir as janelas do coração para o que é novo, e não mencionar a morte, porque a vida vai passando (e se repete), e a morte está mais próxima do que se imagina. O título do poema também é significativo, já que está na terceira pessoa “La de los ojos abiertos”, o que nos mostra um eu lírico perspicaz e atento, que olha de fora, no entanto, em seu conteúdo, fala na primeira pessoa. Esse eu lírico do título também reflete o que leremos em seguida, já que o mesmo não se deixa enganar e nem ser enganado, seja pela vida ou pelos sentimentos. Tal tema sobre enganar sentimentos e a vida é também desenvolvido, talvez mais fortemente, em “La enamorada”:

La enamorada

esta lúgubre manía de vivir
esta recóndita humorada de vivir
te arrastra Alejandra no lo niegues.

hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió

enviarás mensajes sonreirás
tremolarás tus manos así volverá
tu amado tan amado

oyes la demente sirena que lo robó
el barco con barbas de espuma
donde murieron las risas
recuerdas el último abrazo
oh nada de angustias
ríe en el pañuelo llora a carcajadas
pero cierra las puertas de tu rostro
para que no digan luego
que aquella mujer enamorada fuiste tú

te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada, ¿adónde vas?
desesperada ¡nada más! (PIZARNIK, 2016a, p. 53).²⁰

²⁰ Tradução por Lopes (2018): “A enamorada// esta lúgubre mania de viver/este recôndito humor de viver/te arrasta Alejandra não negue/hoje se olhou no espelho/e foi triste estava sozinha/a luz rugia o ar cantava/mas teu amado não voltou//enviará mensagens sorrirá/tremulará tuas mãos assim voltará/teu amado tão amado//ouve a sereia demente que o roubou/o barco com barbas de espuma/onde morreram os risos/lembra o último abraço/oh nada de angústias/ria no lenço chora a gargalhadas/mas fecha as portas do teu rosto/para que não digam depois/que aquela

Nesse poema, há mais uma vez a questão do ocultamento, porém, aqui, os sentimentos são ocultados. A voz que aparece cria um distanciamento que separa um “tú” anunciado pela primeira pessoa “hoy te miraste en el espejo”, e um “eu” que fala de um “tú”, que executa a ação do verbo. O outro dentro do “eu”, o *Je est un outre* de Rimbaud.

O ocultar dos sentimentos, dito anteriormente, se instala nesse poema a partir do momento em que o eu lírico feminino toma uma postura contrária ao que se queria, a partida do ser amado é encarada de outra forma, tudo se faz para que a “Alejandra enamorada” seja ocultada, que não se tenha tal imagem, o chorar da partida se transforma em gargalhadas, o lembrar do último abraço não precisa necessariamente ser encarado com angústia. E é interessante que a autora utilize seu próprio nome no poema, mais adiante a autora utiliza do mesmo recurso em outro poema, confundindo ou mesclando autora e personagem, o eu que vive e o eu que é escrito. Assim, percebemos o eu lírico tendo um papel essencial, pois constrói imagens contrárias às poesias tradicionais, por exemplo, que recorreriam à tragicidade do tema do amor romântico para trabalharem seus versos. Essa atitude adotada pela autora é explicada enquanto processo em um dos trechos de seu diário no qual se lê: “Pregunto si la poesia es tan trágica y terrible como yo suelo decirlo. Después de todo, los pocos versos válidos que escribí se escribieron solos”²¹ (PIZARNIK, 2016b, p. 1015). Nesse excerto a indagação que o eu-diariístico faz é calcada no seu “eu” que costuma transformar a poesia em algo trágico e terrível, e a mesma indica dúvida quanto a essa afirmação, assim um de seus “eus” – provavelmente o enunciador – é mais consciente e objetivo do que o outro – eu lírico – esse exemplo sobre a caracterização da poesia serve como base interpretativa para essa leitura, já que os acontecimentos podem não ser tão trágicos, e foram construídos não sobre a ótica literária da tragicidade, mas sim como uma nova possibilidade para tal. Além disso, mais do que o ocultamento, a principal ideia do poema e da indagação do diário é a do fingimento, da máscara, do jogo entre o “eu” e os “outros” que o habitam, dando margem para a construção do “eu” fragmentado.

No próximo poema que analisaremos, a temática da busca da vida continua (assim como em todo o poemário da autora), além de situar mais uma vez o eu lírico em primeira pessoa:

Solamente

mulher foi você//os dias te inquietam/as noites te culpam/a vida te dói tanto tanto/desperada aonde vai?/desesperada nada mais!” (PIZARNIK, 2016a, p. 53).

²¹ Tradução livre: “Pregunto se a poesia é tão trágica e terrível como eu costumo dizer. Depois de tudo, os poucos versos válidos que escrevi se escreveram sozinhos”

ya comprendo la verdad

estalla en mis deseos

y en mis desdichas
en mis desencuentros
en mis desequilibrios
en mis delirios

ya comprendo la verdad

ahora

a buscar la vida (PIZARNIK, 2016a, p. 59).²²

Nesse poema, constatamos a busca do eu lírico em se compreender, como uma autorreflexão, escrito em primeira pessoa acaba por reforçar essa ideia, de ir dizendo para si até confiar, numa espécie de esperança. Apesar desse sentimento, também somos levados ao outro lado. A verdade aqui serve de metáfora não das coisas boas, mas sim das desgraças, dos desencontros, dos desequilíbrios, dos delírios. A caoticidade é o que se tem quando descobre-se a verdade e o véu da ilusão que tudo encobre já não é visto. Os últimos três versos são bem interessantes nesse sentido, pois demonstram essa vontade de vida (como vimos também no primeiro poema, *La de los ojos abiertos*), “/ya comprendo la verdad//ahora/a buscar la vida/”, a repetição de “já compreendo a verdade” reitera os dramas anteriormente explicitados, mas, apesar disso, agora o eu lírico tem a decisão de buscar a vida, que pode significar o querer sentir mais ameno das coisas ao redor, que para além da verdade é possível chegar a um outro lugar, lugar esse que é possível enxergar a “verdadeira-vida”.

Na sequência, apresentamos o poema que dá título ao livro e que sintetiza as ideias gerais do poemário:

La última inocencia

Partir
en cuerpo y alma
partir.

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

He de partir

²² Tradução por Lopes (2018): “Somente//já compreendo a verdade//explode em meus desejos//e em minhas desventuras/em meus desencontros/em meus desequilíbrios/em meus delírios//já compreendo a verdade//agora/buscar a vida” (PIZARNIK, 2016a, p. 59).

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

He de partir

Pero arremete, ¡viajera! (PIZARNIK, 2016a, p. 61).²³

A ideia da partida, em busca de algo novo, seja a vida, seja uma nova postura, seja um novo olhar está presente em todo o poemário, e nesse poema, em específico, podemos encontrar essas ideias gerais pairando nos versos. O eu lírico aqui sintetiza essas várias vozes, inicia na terceira pessoa, na sequência passa para a primeira, construindo assim uma gama de vozes que não se separam, apesar de fragmentadas, pois a busca é a mesma, há uma união entre todos os poemas de *La última inocencia*, por esse eu lírico diverso, múltiplo, plural e ao mesmo tempo tão compenetrado em si mesmo.

A dicotomia entre vida e morte também é trabalhada, como se a morte estivesse instaurada no que é velho, no que retrata o passado, assim é preciso se livrar desse olhar retrogrado, é preciso se livrar das “pedras opressoras/que dormem na garganta” e impedem a fala de se renovar. Todos esses elementos giram em torno da morte, assim o desejo do eu lírico é de partir em busca de vida, e assim torna-se viajante sempre em busca do que está além, essa inquietação que é própria do poeta moderno, que persegue a vida em busca do novo. E, por fim, o título abarca todo o conteúdo do poema, pois no momento em que o eu lírico se livra da última inocência, do véu da ilusão, ele consegue alcançar um olhar para o que é realmente verdadeiro e tem valor (como as pequenas coisas da vida, os pequenos instantes de felicidade).

O último poema a ser analisado, brinca mais uma vez com a questão da unicidade do eu lírico e da própria ficcionalização de Alejandra e seu labor literário. Os “eus” se confundem, vida e ficção se mesclam:

Sólo un nombre

alejandra alejandra
debajo estoy yo

alejandra (PIZARNIK, 2016a, p. 65).²⁴

Começando pelo título “só um nome”, percebemos a indefinição entre os “eus”, que na

²³ Tradução por Lopes (2018): “A última inocência//Partir/em corpo e alma/partir//Partir/me livrar dos olhares/pedras opressoras/que dormem na garganta//Hei de partir/não mais inércia sob o sol/não mais sangue devastado/não mais entrar em fila para morrer//Hei de partir//Nada obstante vai, viajante!” (PIZARNIK, 2016a, p. 61).

²⁴ Tradução por Lopes (2018): “Só um nome//alejandra alejandra/debaixo estou eu/alejandra” (PIZARNIK, 2016a, p. 65).

verdade formam um só “eu” no poema. A sábia construção dos versos explicita a inexatidão entre o autor do enunciado e o sujeito da enunciação (eu lírico), essa relação é feita pela forma com que os versos são colocados, em posição superior “/alejandra alejandra/” a própria autora, em posição inferior o “/yo/”, ou seja, o eu lírico que é inscrito e, por fim, no último verso, temos a repetição do nome da autora, como uma síntese entre os dois. Nesse sentido, lembramos de Cristina Piña que reforça os traços de inexatidão entre autor-obra dentro do projeto literário da autora:

Alejandra-poeta y la Alejandra-persona biográfica (...) la inscribe en la tradición de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud y otros, concibieron la poesía como un acto trascendente y absoluto que implicaba una verdadera ética - llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito, mito éste que culmina con la muerte - real o metafórica, voluntaria o accidental -, como gesto extremo ante la imposibilidad de conjugar la exigencia de absoluto que se le atribuye a la tarea poética con las limitaciones de la experiencia vital, de unir vida y poesía “en un solo instante de incandescencia”, como lo dijo admirablemente Octavio Paz²⁵ (PIÑA, 1991, p. 19).

Assim, Piña nos mostra que esses tensionamentos dos “eus” presentes na obra da autora tem uma relação direta com a concepção de ser “poeta” que Pizarnik carregava consigo. Dessa forma, a “ética” de viver a poesia em toda a sua significância e intensidade, levaram a autora a percorrer caminhos bastante singulares em seu projeto literário, como ser uma leitora assídua, uma escritora extremamente crítica com a sua própria produção literária, até chegar a vontade de fazer “el cuerpo del poema con mi cuerpo”, nessa pulsão em mesclar a Alejandra-poeta e a Alejandra-pessoa.

Desse modo, podemos refletir o quanto o eu lírico é importante na construção de efeitos reais para a poética da autora, o trabalho de lapidação das palavras, e da posição entre combinação e sentido é perfeitamente elaborado para sugerir ao leitor a fusão entre autor e poesia. Os poemas atuais e também as narrativas íntimas tão destacadas pela subjetividade na literatura atual, se relacionam perfeitamente com esse poema de Pizarnik. O desdobramento e a fragmentação do eu lírico mostram uma tensão identitária, no sentido de uma autoimagem instável entre ser fictício e ser real, ser social e ser íntimo.

²⁵ Tradução livre: “Alejandra-poeta e a Alejandra-pessoa biográfica (...) a inscreve na tradição de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud e outros, conceberam a poesia como um ato transcendente e absoluto que implicava uma verdadeira ética - levou Alejandra a configurar sua vida segundo o conjunto de características tradicionalmente atribuídos ao mito do poeta maldito, mito este que culmina com a morte - real ou metafórica, voluntária ou acidental -, como gesto extremo diante da impossibilidade de conjugar a exigência absoluta que se atribuía a tarefa poética com as limitações da experiência vital, de unir vida e poesia “em um só instante de incandescência”, como disse admiravelmente Octavio Paz” (PIÑA, 1991, p. 19).

Com tudo o que vimos nesta seção, conseguimos verificar que a poesia moderna é o lugar em que a poesia de Alejandra Pizarnik se enquadra, no sentido de trazer características próprias dos poemas modernos, como a fragmentação do eu lírico, o hermetismo contido na sua poética e muitas vezes sua transgressão, além disso conseguimos verificar a maneira como os poemas de Pizarnik se situam.

Outro aspecto que esclarecemos diz respeito ao “eu” que se desdobra na poesia moderna. O tempo e a história influíram diretamente no texto literário, modificando a visão dos autores, e com a poesia tal reflexo também se viu, Baudelaire, por exemplo, inaugurou com *As flores do mal*, um sentimento da modernidade em seus poemas, deslocando o eu lírico, desmontando a estética do belo e trazendo novas possibilidades para esse campo. Assim, a partir da caoticidade da modernidade o eu lírico se transforma, porque a visão do poeta também se transforma.

Com a análise da seleção dos poemas de *La última inocencia* conseguimos encontrar características muito importantes para compreender o eu lírico que a autora utiliza em sua poesia. Ao jogar com esses “eus” fragmentados, durante todo o poemário, consideramos que a autora faz uma crítica e dá destaque ao seu fazer poético, que não separa autor e obra, dando uma noção de que arte e vida estão sempre interligadas, marcando assim sua poesia por uma hibridez, onde o real e o fictício se encontram. Mesmo assim, é válido ressaltar que por mais que a autora dialogue com o real (matéria que o escritor sempre retira ou de sua própria vida ou da vida de outras pessoas), podemos lembrar-nos do trecho que retiramos de seu diário, em que a autora assume que sua poesia ganha sentidos trágicos, porém essa tragicidade é explicada pela autora como estratégia literária, assim, sua escrita poética sempre estará no campo da ficcionalidade, pois é ali que a escrita sobrevive.

Assim, com tudo o que vimos, as características gerais marcadas em *La última inocencia*, como a fragmentação dos “eus” líricos, os temas recorrentes sobre a angústia, a morte e a existência humana, são bastante interessantes porque conduzem ao caminho da própria palavra poética da autora, promovendo uma leitura ímpar. Os sujeitos líricos femininos dos poemas se encontram em constante desdobramento. A metáfora do espelho serve perfeitamente, pois, muitas vezes, o olhar refletido confunde-se com o olhar que reflete, como no trecho do poema *La enamorada*: “hoy te miraste en el espejo/y te fue triste estabas sola/la luz rugía el aire cantaba/” (PIZARNIK, 2016a, p. 53)²⁶ ou mesmo diante de símbolos como máscaras no poema *Salvación*, que surge não como forma de esconder-se mas de ser algo diferente e transcender “ahora/la muchacha halla la máscara del infinito/y rompe el muro de la

²⁶ Tradução por Lopes (2018): “hoje se olhou no espelho/e foi triste estava sozinha/a luz rugia o ar cantava/” (PIZARNIK, 2016a, p. 53).

poesía/” (PIZARNIK, 2016a, p. 49)²⁷. Os “eus” líricos femininos também utilizam da subjetividade como construção do poema, criando, assim, um mundo de imagens particulares em meio a um tempo e espaço psicológicos, conferindo um alto grau de intimismo e de introspecção a cada verso. São recorrentes, ainda, o uso de antíteses como *noche/día*, *muerte/vida*, *sombra/luz*, etc., como podemos visualizar nos trechos a seguir, retirados dos poemas *Algo* e *Balada de la piedra que llora*, respectivamente: “noche que te vas/dame la mano/los días se suicidan/noche que te vas/buenas noches/” (PIZARNIK, 2016a, p. 50)²⁸ e “la muerte se muere de risa pero la vida/se muere de llanto pero la muerte pero la vida/pero nada nada nada” (PIZARNIK, 2016a, p. 62)²⁹, tais trechos sinalizam um sentimento de não-lugar ressaltados pelas antíteses repetidas nos demais poemas da obra, os quais fazem com que o leitor necessite conciliar conceitos contraditórios durante sua leitura, dotando a escrita de Pizarnik de um tom intenso, pulsante, de não pertencimento, ao mesmo tempo em que gera estranhamento e desconforto. Hugo Friedrich (1978), ao destacar as características da lírica moderna, aponta o fato de essa conduzir seus leitores ao âmbito do não familiar, deformando seus conteúdos:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais – que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Assim, ao olhar para os poemas que integram *La última inocencia*, é possível encontrar neles muitas das características delineadas por Friedrich, já que a força, o estranhamento e o incômodo são elementos intrínsecos à poesia da autora. Friedrich, no trecho citado, também ressalta a transformação como via da poesia moderna, mais do que os atos de sentir e de observar. Tal traço está presente em diversos poemas na obra de Pizarnik, conduzindo a uma

²⁷ Tradução por Lopes (2018): “agora/a garota encontra a máscara do infinito/e rompe o muro da poesia/” (PIZARNIK, 2016a, p. 49).

²⁸ Tradução Lopes (2018): “noite que vai embora/dá-me a mão/os dias se suicidam/noite que vai embora/boa noite/” (PIZARNIK, 2016a, p. 50).

²⁹ Tradução por Lopes (2018): “a morte morre de rir mas a vida/morre de chorar mas a morte mas a vida/mas nada nada nada/” (PIZARNIK, 2016a, p. 62).

estética que não se encontra mais em imagens belas e uniformes, mas sim em imagens heterogêneas e incompletas que portam signos de morte, de perda, de dor. O poema que abre o livro da autora “Salvación” demonstra tais traços:

Salvación

Se fuga la isla
 Y la muchacha vuelve a escalar el viento
 y a descubrir la muerte del pájaro profeta
 Ahora
 es el fuego sometido
 Ahora
 es la carne
 la hoja
 la piedra
 perdidos en la fuente del tormento
 como el navegante en el horror de la civilización
 que purifica la caída de la noche
 Ahora
 la muchacha halla la máscara del infinito
 y rompe el muro de la poesía (PIZARNIK, 2016a, p. 49).³⁰

Nesse poema, as imagens construídas conferem força ao conteúdo, delineando uma sequência de símbolos, que são aos poucos adicionados no poema. Temos a “descoberta da morte do pássaro profeta”, o “fogo submetido”, a “carne”, a “folha”, a “pedra”, a “fonte do tormento”, chegando até “o romper do muro da poesia”, reforçando dentro da leitura a estranheza. Em seu diário demonstra qual a importância da poesia:

La poesía, no como substitución, sino como creación de una realidad independiente – dentro de lo posible – de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia³¹ (PIZARNIK, 2016b, p. 79).

Desse modo, Pizarnik deixa evidente a importância das imagens utilizadas em seus poemas, porém também exhibe a preocupação em carregá-las com os componentes reais, que são os sentimentos e os movimentos que a atravessam como a vida, a morte, o amor, o desejo, a angústia. Isso se mostra bastante significativo, pois o hermetismo contido na sua obra poética revela justamente essa “criação de uma realidade independente” através da poética, e não é de

³⁰ Tradução por Lopes (2018): “Salvação/Foge a ilha/E a garota volta a escalar o vento/e a descobrir a morte do pássaro profeta/Agora/é o fogo submetido/Agora/é a carne/a folha/a pedra/perdidos na fonte do tormento/como o navegante no horror da civilização/que purifica o cair da noite/Agora/A garota encontra a máscara do infinito/ e rompe o muro da poesia” (PIZARNIK, 2016a, p. 49).

³¹ Tradução livre: “A poesia, não como substituição, senão como criação de uma realidade independente – dentro do possível – da realidade a que estou acostumada. As imagens sozinhas não emocionam, devem ir referidas a nossa ferida: a vida, a morte, o amor, o desejo, a angústia” (PIZARNIK, 2016b, p. 79).

modo vago que essa nova realidade traga também um novo eu lírico feminino, determinante nas ações e reflexões dos poemas.

Sobre a questão das referências à morte, em 2010, Josiane Maria Bosqueiro, em sua dissertação de Mestrado, intitulada *Apresentação e tradução das obras La última inocencia e Las aventuras perdidas, de Alejandra Pizarnik*, fez a tradução das duas obras e, ao apresentar o poemário de 1956, a pesquisadora escreveu:

A leitura dos textos iniciais de Alejandra Pizarnik nos esclarece que o tempo futuro (virtualmente, a morte) retoma o passado (anterior ao nascimento e, portanto, à inocência). Em vez de pensar que esse jogo temporal entre futuro e passado anula o tempo, podemos entender que sob o aspecto da circularidade eles criam um outro mundo, paralelo, e espelho do real: o “outro” mundo, o mundo dos mortos, o qual Alejandra tanto vislumbra. É o mundo do eterno, onde o tempo inexistente; o contrário desse “vale de lágrimas”, que é constantemente negado na lírica dos poetas suicidas em cujos versos a vida ganha tintas negras e carregadas, enquanto a morte vem sendo vista como um descanso e cheio de paz. Porém, a vida é uma espécie de curto-circuito temático, de vazio, de ausência, de nadificação (BOSQUEIRO, 2010, p. 49-50).

Nessa fala, verificamos o quanto a presença do símbolo da morte perpassa os poemas de Pizarnik, e que a tônica desse poemário é elevar esse “outro” mundo, o qual relaciona a morte com a inocência da infância, do passado, promovendo um tempo circular, que une passado e futuro. Dessa forma, o título do poemário (“La última inocencia”) expressa em sua significação uma antecipação dos conteúdos dos textos. Se levarmos em consideração o alto grau de maturidade poética nessa obra e que talvez essa última inocência que a autora apresenta no título seja, justamente, esse olhar que recupera a candura do passado através da morte, é possível pensar que os sentimentos delineados pelos sujeitos líricos, ao longo da obra, são sentimentos mais puros, impregnados de candor, imaculados pelas dores e sofrimentos do mundo.

Patricia Venti tece um interessante comentário a respeito do conteúdo e da estrutura de *La última inocencia*, ressaltando que a obra em questão de Pizarnik trata de temas centrais que perseguirão a poética da autora até o último livro, tais temas são: a noite, a morte, o silêncio, o medo, as sombras, as crianças mortas, as palavras e o desamor. Venti sinaliza que essa obra cria motivações para os demais livros de poesia pizarnikianos, mesmo que os demais poemários trabalhem com formas mais breves do que nesse; é como se Pizarnik ao longo do tempo tivesse aprendido a sintetizar e condensar seus poemas, a partir desses temas e signos tão arrebatadores em sua obra.

Assim entendemos a importância e o impulso que esse livro da autora tem para os demais poemários que viriam. Demonstrando o delineamento da escrita pizarnikiana, a qual começava a assumir seus próprios traços, símbolos e estilo. Ademais, como bem aponta Venti (2007), esses livros iniciais seriam de suma relevância para que a própria autora fosse lapidando cada vez mais a sua linguagem, a partir dos exercícios regulares de escrita como se pode confirmar pelo conteúdo de seus diários. A crítica recebeu tal poemário de forma bastante positiva, visto que, em *La última inocencia*, a construção poética da autora se dá de uma forma mais primorosa e organizada, constituindo um contraponto frente a *La tierra más ajena* publicado no ano anterior, em 1955.

No próximo tópico abordaremos algumas particularidades dos diários de Pizarnik no que diz respeito a sua publicação e censura, além de trazermos algumas considerações sobre os diários de escritores. Ademais refletiremos a respeito do eu ficcional dos diários da autora que se comporta de forma fragmentada assim como em seus poemas.

2.2 O eu ficcional nos *Diarios* (1955, 1956, 1957)

A publicação de diários de escritores começou a interessar o público leitor desde o início do século XIX. Segundo Philippe Lejeune, alguns escritores publicavam ainda em vida suas anotações e diários, enquanto outros tiveram seus diários publicados apenas postumamente, o que gerava, em alguns casos, a intromissão direta de editores, pondo em xeque a autenticidade do conteúdo. No caso de Alejandra Pizarnik, a publicação dos diários ocorreu com o consentimento da autora, ainda que sua obra tenha sido publicada apenas após a sua morte. Ela, inclusive, chegou a denominar seus diários como “diários de escritora”. Ana Becciu, amiga de Pizarnik e pesquisadora, foi a responsável pela compilação e organização dos escritos da autora:

Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980. Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un ‘diario de escritora’. Esa tarde, ni remotamente pasó por mi cabeza que treinta años después me tocaría a mí ocuparme de preparar el material para su publicación (BECCIU, 2016b, p. 7).³²

³² Tradução livre: “Para a presente edição me guiei pelo desejo de Alejandra Pizarnik, expressado verbalmente na tarde do domingo de 24 de setembro de 1972, quando fui visitá-la em sua casa da rua Montevideo 980. Estivemos

Becciu fez muitas mudanças nas primeiras edições dos diários, omitindo nomes de artistas e familiares da autora, retirando algumas partes que tratavam de assuntos como sexualidade, etc. Seu intuito, provavelmente, foi o de preservar aspectos da vida íntima da autora que poderiam ser mal interpretados pelo público e de manter em segredo a identidade de alguns amigos e familiares de Pizarnik. Tais atitudes, no entanto, ocasionaram relutância por parte da crítica em aceitar tal publicação, como pode ser percebido no livro *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, da pesquisadora Cristina Piña:

En cuanto a la editorial y su propio manejo del poder, ni la poesía ni la prosa son completas según lo anuncian sus respectivos títulos, y el diario está ampliamente mutilado, mal puede Lumen cerrar con él 'la edición de la obra completa' como dice la contratapa, es decir que nos encontramos con un nuevo atolladero donde la delimitación del corpus y la ética se mezclan (PIÑA, 2012, p. 186).³³

Com essa fala de Piña, percebemos um incômodo que pode ser estendido da crítica para o público leitor no que diz respeito às alterações sofridas pelas primeiras edições, chegando a denominá-las de “mutiladas”. Entre as alterações realizadas por Becciu encontra-se, a supressão do processo de reescrita dos diários que correspondem aos anos de 1962 a 1964, período em que Pizarnik esteve em Paris. Pizarnik, ao retornar para Buenos Aires, decidiu por reescrever todo os cadernos desses anos. Na primeira edição dos diários, Becciu decidiu manter a versão escrita em Paris. No entanto, na última edição, ela reviu essa questão:

Entre los cuadernos posteriores a 1960, hay uno que lleva por título 'Resúmenes de varios diarios, 1962-1964'. Es el cuaderno en el cual, a su regreso de París en marzo de 1964, Pizarnik empezó a copiar, reescribiéndolos, los cuadernos que había escrito durante su estancia en esta ciudad. Este cuaderno y los textos mecanografiados correspondientes a este período son muy importantes, pues dan cuenta de su método de escritura y revelan las intenciones predominantemente literarias de Alejandra como diarista. El cuaderno al que nos referimos es, en efecto, un resumen, con escasísima labor de reescritura, de las entradas referentes a sus relaciones amorosas. Las podó mucho, cambió iniciales de nombres y trastocó muchas veces las fechas y los lugares, como si su intención hubiera sido recomponer varias historias en una, que sería la de su experiencia interior de la pasión erótica, o escribir una suerte de 'novela sentimental'. Los textos

conversando um bom tempo e em um determinado momento, referindo-se aos seus diários, disse que estava pensando que gostaria que fosse feita uma seleção para publicar um dia como um “diário de escritora”. Essa tarde, nem remotamente passou pela minha cabeça que trinta anos depois seria eu que me ocuparia de preparar o material para sua publicação” (BECCIU in PIZARNIK, 2016b, p. 7).

³³ Tradução livre: “Quanto ao editorial e seu próprio manejo do poder, nem a poesia nem a prosa são completas segundo anunciam seus respectivos títulos, e o diário está amplamente mutilado, mal pode Lumen fechar com "a edição da obra completa" como diz a contracapa, ou seja, nos encontramos com uma nova dificuldade em que a delimitação do corpus e a ética se mesclam” (PIÑA, 2012, p. 186).

mecanografiados, en cambio, son una auténtica reescritura, una extremada síntesis de su puesta en escena interior y la captación de un instante de esa escena, de lo cual resulta un fragmento o apenas una frase próximos en tono e intensidad a los poemas que dará a conocer a partir de *Extracción de la piedra de locura*, publicado en 1968 (BECCIU, 2016b, p. 8).³⁴

Com esse trecho percebemos o trabalho de Pizarnik em reescrever seus diários. Tal empenho mostra a preocupação em alterá-los, convertendo-os em textos que se aproximam mais do que concebemos como literário. Ainda nesse sentido, as reescritas dos diários feitas pela autora indicam seu cuidado com a escrita, com a linguagem e a realização de melhoramentos do texto literário. Esse tecer de palavras cria um resultado bastante interessante, pois remonta ideias anteriores e as trabalha sobre uma nova perspectiva de amadurecimento. Por esse motivo, algumas vezes há alteração de sentido entre o texto prévio e o reescrito, como uma reescrita de reinvenção. Mas, majoritariamente, o que identificamos é um aprimorar de ideias, trechos suprimidos, acréscimos de palavras para ajudarem no ritmo do texto, etc. Desse modo, a reescrita da autora fez com que os diários ganhassem uma nova roupagem.

O trabalho de reescrita atribuiu relevância aos diários no projeto literário da autora, ficando clara sua motivação em chamar seus diários como “diários de escritora”, estabelecendo que não se tratava apenas de um diário íntimo, com confissões e tensões da vida cotidiana, mas também de textos com cunho literário. Sob esse prisma, ficção e verdade estariam mescladas, como destaca Núria Calafell Sala, em sua tese de doutorado intitulada *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik*:

A ello habría que añadir otro error, el de considerar estos textos exclusivamente como un ‘diario de escritora’ cuando también pueden entenderse como un ‘relato de vida’, y más en alguien que asimiló vida y literatura hasta el punto de complementarlas: hablar de un diario de escritora es hablar del relato de su vida, pues, como ella misma demostró, su existencia era la literatura (SALA, 2007, p. 53).³⁵

³⁴ Tradução livre: “Entre os cadernos posteriores a 1960, há um que leva o título “Resúmenes de vários diários, 1962-1964”. É o caderno no qual, em seu regresso de Paris em março de 1964, Pizarnik começou a copiar, reescrevendo-os, os cadernos que havia escrito durante sua estadia nessa cidade. Esse caderno e os textos mecanografados correspondentes a esse período são muito importantes, pois dão conta de seu método de escritura e revelam as intenções predominantemente literárias de Alejandra como diarista. O caderno ao qual nos referimos é, em efeito, um resumo, com escassos trabalhos de reescrita, nas entradas referentes a suas relações amorosas. Cortou-as, trocou iniciais de nomes e trocou muitas vezes as datas e os lugares, como se sua intenção tivesse sido recompor várias histórias em uma, que seria a de sua experiência interior da paixão erótica, ou escrever uma sorte de “novela sentimental”. Os textos mecanografados, ao contrário, são uma autêntica reescrita, uma extrema síntese de seu interior e a captação de um instante dessa cena, do qual resulta um fragmento ou apenas uma frase próximos em tom e intensidade aos poemas que dará a conhecer a partir de *Extracción de la piedra de locura*, publicado em 1968” (BECCIU, 2016b, p. 8).

³⁵ Tradução livre: “Sobre isso há que adicionar outro erro, o de considerar esses textos exclusivamente como um “diário de escritora” quando também podem ser entendidos como um “relato de vida”, ainda mais de alguém que

Na última publicação dos diários, em 2016, pela editora Lumen, foram feitas algumas melhorias, como o acréscimo dos trechos que foram reescritos pela autora. Assim, tanto o texto prévio quanto o texto reescrito podem ser encontrados nessa última publicação, com a qual estamos trabalhando neste estudo.

As datas dos diários, que chegaram ao público, se estendem de 1954 até pouco antes da morte de Pizarnik, em 1971. Há, em todos esses anos, registros da produção diáristica de Pizarnik, sendo, no entanto, mais escassas as intervenções nos anos de 1954 e 1956 talvez porque a mesma estivesse ocupada produzindo os poemários *La tierra más ajena* e *La última inocencia*. Também os anos entre 1967 e 1971, anos finais da vida da autora, apresentam um fluxo menor de escrita. As datas com maior volume de registros são as que a autora passa em Paris, entre 1962 e 1964. Para o nosso estudo, procuramos selecionar os diários referentes aos anos de 1955, 1956 e 1957. Tais anos estão em consonância com o período em que o poemário *La última inocencia* foi produzido, publicado e recebeu as primeiras notas da crítica literária.

Os anos selecionados da obra *Diarios* para este estudo tratam de várias facetas da escrita do eu³⁶, passando pelo seu fazer literário, a dificuldade da escrita literária, o trabalho do artista enquanto ser social, suas angústias, suas reflexões, chegando até questões de gênero, consideradas transgressoras para a época, tendo em vista o papel da mulher na sociedade de então. A linguagem empregada na escrita dos diários mostra-se carregada de lirismo, aproximando-se do que pode ser classificado como prosa poética.

Há inúmeras anotações nos diários desses anos sobre poesia, havendo, inclusive, trechos sobre a dificuldade em escrever um bom poema, ou a alegria de ter escrito algo bom. Dessa forma, entendemos os diários da escritora como uma possibilidade de pensar a própria escrita, de pensar a própria vida e o momento em que escreve, transformando-a também em literatura. Conforme Alberto Giordano aponta em seu livro *A senha dos solitários: diários de escritores*:

Mais que íntimo, em qualquer um dos sentidos que se possa dar ao termo (...) é, em primeiro lugar, diário de escritor, e isto, longe de supor o desaparecimento do problema, que desde o começo inquietou os escritores de diários, da dificuldade para expressar com palavras os meandros e os matizes da intimidade, quer dizer que em suas páginas, à força da reflexividade e insensata obstinação, esse problema se aprofundou até se tornar urgente: um problema vital, nascido do desejo de superar a distância entre linguagem e

assimilou vida e literatura até o ponto de complementá-las: falar de um diário de escritora é falar do relato de sua vida, pois, como ela mesma demonstrou, sua existência era a literatura” (SALA, 2007, p. 53).

³⁶ O "eu" em uma obra de literatura confessional, assume, segundo Sheila Dias Maciel (2005), características fugidias, pois encontra-se elementos que levam a identificação do autor da obra como seu próprio personagem, mas também há a consciência de que o personagem é uma criação e que não deve ser tido como cópia de um ser real. Este conceito será abordado de forma mais efetiva nos próximos capítulos deste estudo.

existência cada vez que a experimenta, o que não é só como contar a própria vida, mas também como intensificá-la (GIORDANO, 2016, p. 133).

Assim, com o desejo de superar a distância entre linguagem e existência, logo há o desejo que a distância entre vida e ficção também desapareça, formando assim um texto híbrido, que não sobrevive somente do ficcional, mas que também não se vê obrigado em limitar-se à descrição pormenorizada do extratextual. O movimento de escrita de um diário é também o de eternização de momentos, como nos fala o ensaísta e escritor francês Maurice Blanchot:

(...) a ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida, o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para [...] não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Blanchot, ao compreender os diários como uma “empresa de salvação”, cria a ideia de “salvar-se pela escrita”, percebendo o ato de escrever como um processo no qual o escritor, grande ou pequeno, encontra uma forma de manter-se vivo através da arte, de sobreviver na arte. Essa concepção da escrita enquanto entidade salvadora está presente nos diários de Pizarnik e em diversos diários de outras escritoras como, por exemplo, o de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado ou Sylvia Plath. Nas páginas dos diários, o cotidiano escrito ou a realidade escrita pode ganhar outras proporções, um caso corriqueiro pode ser transformado em material literário, por exemplo, e a vida, tão marcada pelo descontentamento, pode adquirir uma reflexão mais profunda da motivação de tal sentimento. No trecho abaixo retirado dos diários de Pizarnik, podemos perceber como a questão da salvação através da escrita está manifesta:

19 de julio, 1955.

Alejandra: tienes cuarenta días de angustia inconfesable. Cuarenta días de soledad ahogada, sin probabilidades de confesarla. Sin un rostro amado a quien quejarse de la desgracia que se prende a tu destino. Alejandra: ese rostro amado es uno solo y se ha ido. Es como si te hubiesen arrancado todo. Es como si te hundiesen en la fría suma de los días para que en ellos te aturdas tratando de olvidar su ausencia. Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado rostro dicen que quizás no esté todo perdido. ¡Quizás haya aún algo por salvar! ¿Qué? ¡preguntas! ¡Tu alma, Alejandra, tu alma! (PIZARNIK, 2016b, p. 32).³⁷

³⁷ Tradução livre: “19 de julho, 1955

Alejandra: tem quarenta dias de angústia inconfessável. Quarenta dias de solidão afogada, sem probabilidades de confessá-la. Sem um rosto amado a quem queixar-se da desgraça que se prendeu ao seu destino. Alejandra: esse rosto amado é um só e se foi. É como se tivessem te arrancado tudo. É como se te fundissem na fria soma dos dias

Aqui, a salvação se encontra perceptivelmente na escrita, como uma forma de fuga. O eu ficcional chama o nome da própria autora, para que analise e perceba o que acontece. A solidão se mostra desde o início e tal trecho demonstra em sua linguagem elementos fortes de uma prosa poética, como o uso de repetição de palavras, o ritmo de cada frase, a escolha da junção melódica das palavras “solidão afogada”, “fria soma dos dias”, etc. Nas linhas finais, a solidão em que se encontra é mais uma vez afirmada, assumindo a terceira pessoa, colocando-se de fora, ordenando a si mesma que trave uma luta, gerando assim um embate entre quem fala e quem ouve. Tal luta é contra os sentimentos que a afligem. Assim, a escrita é sua única amiga, sua salvação. Como se ela e a escrita estivessem unidas a ponto de ser uma só e, ao fim, diante dos aborrecimentos cotidianos, diante de alguém que parte, diante das tensões vividas, lhe restasse escrever sobre e para a eternização dos momentos que sempre se findam. A entrega da autora nesse fragmento é tamanha que ao fim resta salvar a alma, como última metáfora do dia que se encerra, assim como se encerram os diários.

Com tudo o que vimos nessa apresentação inicial dos diários de Pizarnik, podemos verificar a literariedade³⁸ contida em seu “diário de escritora”, além de entendermos a importância de tal obra ser estudada, enquanto parte da literatura confessional.

A partir da perspectiva desse sujeito ficcional da literatura moderna, podemos agora pensar nas variadas formas que o mesmo assume, desdobrando-se em vários momentos. Na obra que selecionamos para o nosso estudo, *Diarios* (1955, 1956, 1957), tais características tomam corpo no texto, em que o “eu” ficcional se mostra múltiplo além de exercer um papel crucial na narrativa.

Esse desdobramento do sujeito ficcional aparece em diversos momentos da escrita da autora, por exemplo, quando a roupagem da prosa poética assume liderança no texto, o “eu” já se modifica, alterações de primeira para a terceira pessoa são frequentes, assim como nos monólogos interiores. A seguir escolhemos um fragmento que demonstra tais características:

Miércoles, 4

Porque la poesía no es un grato esparcimiento. La poesía es un aullido que hicieron - que hacen - los seres en la noche. (Esto que digo peca de trágico). Idiota decir: la poesía es... etc., etc. Piensa, Alejandra, tus ideas a la luz de la

para que neles te aturdas tratando de esquecer sua ausência. Alejandra: terás que lutar terrivelmente. Terás que lutar você mesma e este caderninho. Terão que lutar ambos, pois os olhos do amado rosto dizem que talvez não esteja tudo perdido. Talvez haja ainda algo para salvar! Que? Perguntas! Tua alma, Alejandra, tua alma!” (PIZARNIK, 2016b, p. 32).

³⁸ Entendemos por literariedade, o conceito dos formalistas russos, que influenciados pela linguística distinguiam uma obra literária pela sua forma, pela sua linguagem, linguagem essa que deveria possuir traços distintivos, apresentando então uma função poética.

tristeza. Piensa en la carencia, en la mía, en la tuya, en la suya. Piensa, piensa en la carencia. Curioso es vivir. Raro es vivir. Asombroso es vivir. ¿Y por qué vivir? (PIZARNIK, 2016b, p. 92).³⁹

Aqui o “eu” que enuncia se refere a Alejandra, que o leitor associa a identidade da autora. Com isso, longe de estabelecer o pacto ficcional, preconizado por Lejeune, ele percebe que tanto o “eu” quanto o “tu” (Alejandra) são construções discursivas, entes ficcionais, vozes pertencentes ao mesmo ser em constante tensão. Nesse sentido, Alain Girard em seu texto *El diario como género literario* (1996) ressalta a fuga do tempo, que faz do eu de hoje um eu diferente do de ontem, indicando a multiplicidade e contraditoriedade em um mesmo instante, o desejo de viver e ter uma personalidade, apesar da dissolução permanente do eu assim como a vontade de ser sincero e a certeza de não poder conseguir, que são próprios da consciência contemporânea a que se encontram os escritores de diários.

O caráter existencial que marca o tempo moderno parece influir diretamente também nos diários, assim como vimos na poesia moderna. Dessa maneira, o sujeito ficcional se depara com a multiplicidade e contraditoriedade ao mesmo tempo diante da sociedade, como aponta Girard, e nos diários que muitas vezes assumem o sentido da intimidade, tais características se sobressaem, como veremos nos demais fragmentos dos diários de Pizarnik.

Neste próximo fragmento dos diários da autora, chamar pelo seu próprio nome em terceira pessoa se mostra como um recurso de disfarce, ocultando o eu íntimo, como nesse trecho:

Martes, 28

Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear alguna de ellas. Ni siquiera sabe si quiere que alguna de las dos se abra. Pero dicen que no puede estar siempre afuera, esperando... Una se morirá de sueño, de sed y de frío. Sabido es que una persona puede ayudarla a levantar el puño para golpear. A esa persona la hubiera bastado mirarla un segundo con ternura, o estrecharle la mano con más fuerza, o decirla Alejandra con un poco de calor en la voz. Pero esa persona no quiso o tal vez no se dio cuenta del inmenso poder de esos pequeños actos suyos. O tal vez sí se dio cuenta y justamente por eso los reprimió (PIZARNIK, 2016b, p. 82).⁴⁰

³⁹Tradução livre: “Quarta-feira, 4.

Porque a poesia não é uma grata diversão. A poesia é um uivo que fizeram – que fazem – os seres na noite. (Isso que digo peca de trágico.) Idiota dizer: a poesia é... etc., etc. Pensa, Alejandra, tuas ideias à luz da tristeza. Pensa na carência, na minha, na tua, na sua. Pensa, pensa na carência. Curioso é viver. Estranho é viver. Assombroso é viver. E por que viver?” (PIZARNIK, 2016b, p. 92).

⁴⁰ Tradução livre: “Terça-feira, 28

Ela não escolheu ainda a vida. Ela se lança até a porta da vida e até a porta da morte, sem querer bater em nenhuma das duas porque ainda não está segura de seu desejo de bater em alguma delas. Nem sequer sabe se quer que alguma das duas se abra. Mas dizem que não pode estar sempre fora, esperando... Uma morrerá de sonho, de sede e de frio. Conhecido é que uma pessoa pode ajudá-la a levantar o punho para bater. A essa pessoa teria bastado

Aqui fica claro o jogo entre a terceira pessoa “*ella*” e o próprio nome da autora “*Alejandra*”, que são, no fim, o mesmo “eu”. Essa construção nos faz imaginar de início que “*ella*” seja uma terceira pessoa, mas os dados sobre essa pessoa se mostram muito precisos e quase no fim do parágrafo, com o verso “o decirla Alejandra con un poco de calor en la voz” identificamos imediatamente que a terceira pessoa e Alejandra se configuram no mesmo “eu”. Essa fragmentação no texto é o que Carlos Castilla del Pino escreve em “Teoría de la intimidad”: “Si las actuaciones humanas son representaciones de un yo, se puede afirmar, más precisamente, que para cada actuación/representación se construye un yo. Dado que podemos llevar a cabo muy varias actuaciones, todos poseemos múltiples yos”⁴¹. (PINO, 1996, p. 16). Assim, tal efeito de atuação/representação chama ao real a partir da perspectiva de caráter íntimo que o texto nos provoca, há uma mescla das fronteiras entre o real e o inventado construído pela autora. Mais abaixo em outro trecho do diário temos: “Asombro. Asombro de ser yo. Asombro de ser una muchacha en la noche preñada de augurios. Asombro ante mi asombro. Cerrad los ojos de la cara y abrid los ojos del corazón” (PIZARNIK, 2016b, p. 82) ⁴². O “yo” e a “muchacha” causam assombro a Alejandra, não por não se reconhecer, mas sim porque não consegue se distanciar dessa multiplicidade dos sujeitos que a compõe, assim abrir os olhos do coração (ficção) parece um caminho melhor do que enxergar com os olhos da realidade.

Outro aspecto muito importante dos diários da autora, é o que diz respeito aos elementos da narrativa como personagem, tempo, espaço, narrador, pois é a partir desse sujeito ficcional que esses componentes se realizam no texto.

Assim, iniciando pelo enredo, o ano de 1955 nos diários é marcado pela narrativa de várias facetas da escrita do eu personagem, passando pelo seu fazer literário, a dificuldade da escrita literária, o trabalho do artista enquanto ser social, suas angústias, suas reflexões, chegando até questões de gênero, considerado algo transgressor para a época, visto o papel da mulher na sociedade de então. Tudo isso é escrito, muitas vezes, sob o viés da prosa poética, nesses momentos, podemos ver aquilo que Garramuño (2014, p. 71) identifica como passos de prosa, “quer dizer, momentos em que a poesia, ao atrair e convocar esse outro de si que é a

olhá-la um segundo com ternura, ou apertasse sua mão com mais força, ou dizer Alejandra com um pouco de calor na voz. Mas essa pessoa não quis ou talvez não se deu conta do imenso poder desses pequenos atos. Ou talvez sim se deu conta e justamente por isso os reprimiu” (PIZARNIK, 2016b, p. 82).

⁴¹ Tradução livre: “Se as atuações humanas são representações de um eu, se pode afirmar, mais precisamente, que para cada atuação/representação se constrói um eu. Dado que podemos levar ao fim muitas atuações, todos possuímos múltiplos eus” (PINO, 1996, p. 16).

⁴² Tradução livre: “Assombro. Assombro de ser eu. Assombro de ser uma menina na noite grávida de presságios. Assombro ante o meu assombro. Fecha os olhos do rosto e abre os olhos do coração.”

prosa, elabora um movimento em que sua identidade fica turbada, em equilíbrio tenso com seu outro”. Nos diários de Pizarnik, temos a inversão do passo, seriam “passos de poesia”, que levam a autora a radicalizar a experiência biográfica, ora personalizando-a com ações e situações íntimas, ora mergulhando em reflexões e abstrações mais gerais.

Seguindo para as personagens, como vimos nos trechos acima, temos a figura do “yo”, que dialoga consigo mesmo, assim como “Alejandra”, próprio nome da autora e “ella”, ressaltando o aspecto da fragmentação dos “eus” e seus tensionamentos dentro do texto, revelando a dissolução de um sujeito ficcional nos moldes dos diários, na maioria das vezes em primeira pessoa.

O espaço da narrativa também sugere a subjetividade marcada na literatura moderna, pois o ambiente é normalmente o quarto da personagem, em que a mesma escreve. Não é um modo de construção explícito, nem detalhado, sabemos apenas que serve como refúgio para a escrita cotidiana dos diários.

Outro elemento importante nessa narrativa é o tempo, pois nos diários a natureza do tempo é dada pelos dias e se aplica intrinsecamente ao eu personagem. O tempo então é explícito, detalhado, dá importância a diversos momentos dos diários, como os quais o eu personagem se lembra de alguma data anterior e reflete sobre a mesma, interferindo assim na própria narrativa. Além disso, nos diários as indicações do tempo contribuem para fazer a fixação realista do texto, como nos diz Maciel:

Nos diários, o relato dos fatos é retrospectivo como nos demais, porém a natureza da matéria manipulada pelo diarista difere da matéria do escritor das demais formas autobiográficas pois, nestas, o assunto é conhecido pelo autor, tornando possível sua evocação. O mecanismo do escritor de diários mantém apenas uma conexão imediata, mas sem deixar de ser retrospectiva, com a realidade descrita (MACIEL, 2004, p. 83).

Percebemos, assim, que o próprio gênero diário carrega consigo uma simulação de intimidade e verdade bem marcadas. Nos diários de Pizarnik, tal dado se dá por meio das relações entre o que é representado e a biografia da autora. Seja no modo narrativo, no tempo, no enredo ou mesmo no espaço, conseguimos perceber também o quanto esses elementos são construídos pelo próprio eu personagem, que situado numa escrita individual e mais psicológica, usa de temas reflexivos e existenciais como os embates sobre o fazer literário, sobre a vida, sobre suas próprias angústias em ser artista e mulher numa sociedade ainda arraigada de preconceitos, para manter-se forte ao menos mental e intelectualmente. A fuga ao espaço do quarto, da escrita, o tempo que é dia a dia anotado, as noites e madrugadas em que escreve, o enredo que chama à questões importantes ainda para o nosso tempo ou o modo

narrativo que sempre mostra a perspectiva da personagem frente a tudo, demonstram uma narrativa madura e literariamente bem escrita.

A partir de todas as reflexões desse tópico, acreditamos que o eu ficcional dos diários de Alejandra Pizarnik, se configura como um sujeito ficcional moderno, que não se limita a um eu unificador mas que subverte tal centralidade, apostando numa multiplicidade de faces diante do texto literário.

Além disso, outro aspecto que esclarecemos foi a respeito dessas mudanças do “eu” na narrativa moderna, que se desdobra em vários momentos da narrativa. O tempo e a história influíram diretamente no texto literário, modificando a visão dos autores e com a narrativa tal reflexo também se viu, desse modo a partir da caoticidade da modernidade o sujeito ficcional se transforma, porque a visão do autor também se transforma. Assim, nos diários da autora que aqui analisamos, percebemos que o desdobramento desse “eu” serve como meio de camuflar a intimidade destinada aos diários, prova disso é o tom poético muitas vezes utilizado, que modifica a leitura dessa narrativa, o viés referencial desaparece e dá lugar a uma série de interpretações para o texto poético.

Com a análise dos fragmentos apresentados dos diários da autora, conseguimos encontrar características muito importantes para compreender o sujeito ficcional que a autora utilizou em seus diários. Ao jogar com esses “eus” fragmentados, durante todo o diário, a autora nos dá uma noção de que arte e vida estão interligadas, marcando assim sua narrativa por uma hibridez, onde o real e o fictício se encontram. Para além disso, o conteúdo exposto nos diários trabalha a palavra de forma ousada e poética, tratando de questões inerentes ao humano, a vida, a existência, estabelecendo-se assim como obra literária, como arte. A esse respeito, Maciel ressalta os aspectos que evidenciam uma obra genuinamente literária:

Se um texto genuinamente literário é o que toca a essência humana, não há dúvida que a escrita em forma de diário, voltada para a condição humana e o sentido da vida pode inserir-se neste panorama de indagações que redimensionam a existência por meio da linguagem. Para atingir o nível de literatura enquanto texto, no entanto, o diário deve ultrapassar a materialidade do assunto, já que a arte se faz pela criação da arte (MACIEL, 2004, p. 88).

Nesse sentido, acreditamos que os diários de Pizarnik ultrapassam a materialidade dos diários, e chegam a literatura e a arte através das questões humanas trabalhadas em praticamente todos os fragmentos do diário da autora.

Por fim, quanto aos elementos da narrativa dispostos na obra, percebemos que há um entrelaçamento entre os mesmos. Além disso, foi possível perceber que esses componentes da narrativa constroem um efeito muito marcado de realidade sobre o texto, assim o real em

detrimento do ficcional na obra se mostra muito presente, além do que foi dito no decorrer do trabalho sobre a perspectiva de intimidade e proximidade que o próprio gênero diário dispõe em sua textualidade.

No próximo tópico analisaremos os vestígios de interação das obras aqui trabalhadas, verificando de que maneira ocorre essa confluência entre uma obra e outra e quais são esses pontos de encontro.

2.3 Vestígios da interação: dos diários aos poemas

O discurso presente nas obras *Diarios* (1955) e *La última inocencia* (1956) da autora argentina Alejandra Pizarnik parece confluir através dos elementos utilizados em cada texto. Vestígios dessas confluências são encontrados de algumas maneiras, como na própria linguagem, na possibilidade de ler os diários como desdobramentos dos poemas, dos poemas em desdobramentos narrativos, nas questões identitárias (a experiência judia deslocada da autora, o seu não pertencimento da forma literária a nenhuma tradição específica, a fragmentação do eu - na forma e no conteúdo).

Nesse percurso de leitura conjunta, Octavio Paz (1994) lança algumas questões importantes para realizarmos a análise do *corpus* selecionado:

Diante dos poemas herméticos nos perguntamos perplexos; o que querem dizer? Se lemos um poema mais simples, nossa perplexidade desaparece, não nosso assombro; nessa mesma linguagem límpida – água, ar – estão escritos os livros de sociologia e os jornais? Depois, passado o assombro, não o encantamento, descobrimos que o poema nos propõe outra classe de comunicação, regida por leis diferentes das do intercâmbio de notícias e informações. A linguagem do poema é a do dia-a-dia e, ao mesmo tempo, diz coisas distintas das que todos dizemos (PAZ, 1994, p. 14).

Nessa afirmação, Paz, de certo modo aproxima-se ao afirmado por Lejeune (2014, p. 301), quando este afirma que o diário possui forma livre e pode configurar-se através da prosa poética, que é o caso dos diários de Pizarnik. Além disso, o sujeito feminino como eu lírico e eu ficcional nas duas obras de gêneros literários distintos, equivale também como um meio de aproximação bastante singular, onde os “eus” confluem muitas vezes, numa mesma linguagem, e em um mesmo sentimento unificador.

A fragmentação do eu lírico no poemário e a fragmentação do eu ficcional nos diários, talvez seja uma das principais características que aproximam tais obras. A importância desses “eus” é significativa, pois é a partir deles que a construção de imagens, espaço e tempo são configuradas nos textos. Além disso, a fragmentação do “eu” evidencia o efeito de real nessas composições, como se ao invés do eu lírico ou do eu ficcional, a voz da própria autora fosse ouvida ou se confundisse em meio a tantas vozes.

Outro aspecto que aproxima tais obras é o fato de que o diário mostra, em alguns momentos, ao invés de um discurso do contar os dias, mais comum a essa escrita, utiliza o inverso disso, apresentando uma prosa poética, carregada de uma linguagem quase anti comunicativa e composta também por símbolos que estão dispostos em seu poemário. Há vários trechos nos quais é possível percebermos tais construções poéticas. Iniciaremos então pelo poema “A la espera de la oscuridad” (p. 60), em que podemos encontrar o eu lírico na primeira e na terceira pessoa:

A la espera de la oscuridad
 Ese instante que no se olvida
 Tan vacío devuelto por las sombras
 Tan vacío rechazado por los relojes
 Ese pobre instante adoptado por mi ternura
 Desnudo desnudo de sangre de alas
 Sin ojos para recordar angustias de antaño
 Sin labios para recoger el zumo de las violencias
 Perdidas en el canto de los helados campanarios.

Ampáralo niña ciega de alma
 Ponle tus cabellos escarchados por el fuego
 Abrázalo pequeña estatua de terror
 Señálale el mundo convulsionando a tus pies
 A tus pies donde mueren las golondrinas
 Tiritantes de pavor frente al futuro
 Dile que los suspiros del mar
 Humedecen las únicas palabras
 Por las que vale vivir.

Pero ese instante sudoroso de nada
 Acurrucado en la cueva del destino
 Sin manos para decir nunca
 Sin manos para regalar mariposas
 A los niños muertos⁴³ (PIZARNIK, 2016a, p. 60).

⁴³ Tradução por Lopes (2018): “À espera da escuridão//Esse instante que não se esquece/Tão vazio devolvido pelas sombras/Tão vazio rechaçado pelos relógios/Esse pobre instante adotado por minha ternura/Nu nu de sangue de asas/Sem olhos para recordar angústias de antanho/Sem lábios para recolher o sumo das violências/Perdidas no centro dos gelados campanários//Ampara-o menina cega da alma/Põe teus cabelos refrescados pelo fogo/Abraça-o pequena estátua de terror/Mostra-lhe o mundo convulsionado a teus pés/A teus pés morrem as andorinhas/Tiritantes de pavor frente ao futuro/Diga-lhe que os suspiros do mar/Umedecem as únicas

Aqui podemos verificar, desde o título do poema, que há realmente uma espera iminente do eu lírico pela escuridão, que é reconhecida nos instantes vazios, em que sua ternura se compraz. Esse movimento de espera que é construído pelo eu lírico sinaliza imagens de sombra, de vazio, de nada até chegar à ideia da morte. Tais imagens são recorrentes nas obras de Pizarnik e estão relacionadas sempre aos pares dicotômicos entre morte e vida, corpo e alma, noite e dia, silêncio e ruído. É interessante perceber como o poema vai se desenvolvendo ao construir essas imagens que não só deslocam para a ideia da escuridão (desde o princípio apresentada), mas também recuperam a ideia da morte, como metáfora final para essa escuridão.

Assim, na primeira estrofe, o eu lírico na primeira pessoa explica que esses instantes de escuridão ou de morte, são rejeitados pelas sombras e pelos relógios, mas que são adotados por sua ternura, como se o eu lírico se percebesse sensível à obscuridade do silêncio, do nada, da escuridão. Sua subjetividade parece ligada a esse universo.

Na segunda estrofe, a figura de uma menina aparece e no imperativo o eu lírico pede que a menina ampare e abrace esse instante de escuridão, mostre e diga coisas importantes, como as palavras pelas quais vale viver. Essa grande metáfora aqui elaborada é dramática em sua composição e exige uma atenção maior, pois o eu lírico apesar de se mostrar separado da tal menina, na verdade, parece ser a mesma pessoa, já que a menina parece ter em si a mesma ternura disposta ao eu lírico da primeira estrofe, configurando assim uma inversão. Esses diferentes olhares que a autora propõe no poema configura-se no desdobramento do eu lírico, que a princípio se encontra na primeira pessoa, mas na sequência inverte-se e mostra-se como um duplo.

Na terceira e última estrofe, o instante de escuridão tão repetido e exaltado no poema, se situa no vão das coisas insignificantes, no puro nada e nesse momento o eu lírico parece perder o impulso de todo o poema e começa a parecer com esse instante de escuridão, em que até suas mãos desaparecem. E no fim, não há mais espera, há concretização desse instante que se materializa.

Em seu hermetismo e ensimesmamento, esse poema nos diz muito sobre os demais poemas de Pizarnik, que circulam dentro desse universo de imagens e desse eu fragmentado, que se desdobra. Nesse sentido, outro fragmento que se destaca por tratar de algo similar, a “ternura” do eu lírico no poema analisado, é o que observamos se mostrar da mesma forma no trecho do diário da autora, em que o eu ficcional fala a respeito da sua “sensibilidade”:

palavras/Pelas quais vale viver.//Contudo esse instante suado de nada/Aninhado na cova do destino./Sem mãos para dizer nunca/Sem mãos para oferecer borboletas/Às crianças mortas” (PIZARNIK, 2016a, p. 60).

Sábado, 27 de agosto

Siento que me duele la sensibilidad. Siento que desaparecieron mis órganos, vísceras, sangre, etc. Y únicamente hay cuerdas de colores que permanecen tensas. A ratos, alguien las tañe y ellas se mueven eléctricamente nerviosas y producen un sonido chirriante⁴⁴ (PIZARNIK, 2016b, p. 62).

Nesse trecho do diário, é possível perceber que tanto o eu lírico dos poemas, quanto o eu ficcional dos diários se situam num mesmo sentimento hermético de escrita. A sensibilidade aqui descrita também tende a desaparecimento do eu ficcional, que se compraz da dor de ser sensível, a qual parece sentir exacerbadamente. Tal dor, que surge da sensibilidade ou da ternura para as coisas mais pequenas, é própria do escritor que sofre com o olhar sensível para tudo ao seu redor, como nos dizia Ezra Pound (2002) “o poeta é a antena da raça”, justamente porque tem o espírito sensível para o que o cerca.

Além disso, é possível perceber que mais do que o tema em comum, nesse fragmento do diário da autora reconhecemos em seus escritos elementos da prosa poética. A linguagem utilizada é a poética, por apresentar imagens e símbolos herméticos que se afastam da linguagem referencial. Aqui, poema e diário se escritos numa mesma forma, numa mesma estrutura, se confundiriam, visto a confluência da linguagem entre si. Assim, aqui podemos perceber facilmente a recorrente configuração temática, desenhada pelo hermetismo da escrita, ou mesmo pela imagem do eu lírico e do eu ficcional que criam universos muito parecidos.

Outro poema que destacamos novamente é o que abre o livro, “Salvación” (p. 49). Esse poema que abre magistralmente o livro de Pizarnik apresenta metáforas com um teor forte de liberdade. A escolha dos verbos e dos substantivos reforça esse sentido. Os verbos “fugir”, “escalar”, “descobrir” e “achar” representam o movimento que chega ao último mais forte que é “romper”. O título do poema também coloca a ideia de algo libertador, como a fuga do perigo. A figura de uma menina é mais uma vez utilizada, relacionada ao emblema da poética de Pizarnik que é a infância, aludida também no título do poemário, e é ela que executa as ações, que escala o vento, que descobre a morte do pássaro profeta e que, por fim, acha a máscara do infinito e rompe o muro da poesia. Tais sentidos nesse poema se comunicam com o título do livro *A última inocencia* que chama a uma liberdade, e a encarar as situações com outros olhos. O ápice dessa liberdade se dá no momento em que a menina encontra a máscara do infinito e rompe o muro da poesia. Essa metáfora de ruptura nos entrega muitas possibilidades de

⁴⁴ Tradução livre: “Sábado, 27 de agosto

Sinto que me dói a sensibilidade. Sinto que desapareceram meus órgãos, vísceras, sangue, etc. E unicamente há cordas de cores que permanecem tensas. Há tempos, alguém toca nelas e se movem eletricamente nervosas e produzem um som estridente” (PIZARNIK, 2016b, p. 62).

compreensão. Encontrar a máscara do infinito pode muito bem dialogar com o que havíamos tratado anteriormente, quanto à questão do eu fragmentado dessa escrita poética, tão característica nos poemas de Pizarnik. Assim, o uso da máscara e do espelho, como elementos recorrentes em sua poesia, reforçam essa ideia. E romper com o muro da poesia se comunica com essa nova possibilidade de escrita, com a possibilidade de encontrar sua própria palavra como poeta.

Ainda nesse sentido, este outro trecho do diário da autora apresenta conteúdos bastante parecidos com os trabalhados nesse poema, que remetem para os mesmos sentidos:

Cuando caminaba, un soplo de esperanza me inundó. Me vi caminando, sintiendo, mirando. Y me dije: ¡Soy feliz porque estoy viva! ¡Soy feliz de poder caminar y desplazarme hacia donde quiero! ¡Soy feliz porque no estoy muerta, porque soy joven, porque crearé belleza, porque debo a la vida mucho, porque siento que me llama algo muy grande!⁴⁵ (PIZARNIK, 2016b, p. 55).

Aqui observamos que os sentimentos de liberdade também permeiam a escrita diarística da autora. A última frase do trecho apresentado “Sou feliz porque não estou morta, porque sou jovem, porque criarei beleza, porque devo muito à vida, porque sinto que me chama algo muito grande!” nos faz lembrar a última frase do último poema que analisamos, já que a vontade de liberdade é tão grande que se rompe os muros da poesia. Nesse trecho, o sentimento do eu ficcional de que algo grande o chama se assemelha a essa vontade de rompimento do padrão poético, desse muro que intercepta a poesia. Assim, a liberdade, tanto para o eu lírico quanto para o eu ficcional, está configurada na ruptura, mesmo que para isso seja necessário a fuga perigosa. O movimento arriscado, porque no fim fugir da ameaça iminente das coisas duras, da rotina massacre, é premeditado por um fio de esperança, como nas frases iniciais do trecho apresentado, em que a esperança surge e há vontade de mudança. Há aqui perceptivelmente uma esperança no ato poético enquanto salvação e espaço de liberdade.

Em contraponto a essa esperança, a autora também trabalha com a desesperança, que surge através da rotina, das situações limites, como vemos no poema a seguir:

Siempre

Cansada del estruendo mágico de las vocales
Cansada de inquirir con los ojos elevados
Cansada de la espera del yo de paso
Cansada de aquel amor que no sucedió

⁴⁵ Tradução livre: “Quando caminhava, um sopro de esperança me inundou. Me vi caminhando, sentindo, enxergando. E disse a mim mesma: Sou feliz porque estou viva! Sou feliz de poder caminhar e me mover até onde quero! Sou feliz porque não estou morta, porque sou jovem, porque criarei beleza, porque devo muito a vida, porque sinto que algo muito grande me chama!” (PIZARNIK, 2016b, p. 55).

Cansada de mis pies que sólo saben caminar
 Cansada de la insidiosa fuga de preguntas
 Cansada de dormir y de no poder mirarme
 Cansada de abrir la boca y beber el viento
 Cansada de sostener las mismas vísceras
 Cansada del mar indiferente a mis angustias
 ¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!
 Cansada por fin de las muertes de turno
 a la espera de la hermana mayor
 la otra la gran muerte
 dulce morada para tanto cansancio⁴⁶ (PIZARNIK, 2016a, p. 63).

Nesse poema, a desesperança e a insatisfação tomam corpo. Símbolos como a morte voltam a figurar como um elemento importante. A partir do título “Sempre” percebemos que a ênfase na ideia de repetição e de mesmice contamina a forma por meio do emprego da anáfora da palavra “cansada” e do paralelismo sintético e semântico na maioria dos versos. Nas três últimas estrofes, o enfado reitar de ações se rompe para dar lugar ao desejo de encontrar a morte, pois nela se encontra o descanso, a ausência de movimentos.

Além disso, o eu lírico se mostra fragmentado, como nos versos “cansada da espera do eu de passagem” ou “cansada de dormir e de não poder me olhar”, aqui a autora parece brincar com a ideia do eu lírico e do seu próprio eu. O eu de passagem, que só se comunica nos poemas, seria o eu lírico, o eu que não pode se olhar ao dormir é o eu “real”, autobiográfico, que encontra impedimentos para se configurar em dois na vida real, ao contrário do eu lírico que a tudo é permitido dentro do campo da escrita. Esse jogo com os “eus” desloca o sentido do olhar de fora do poema para o de dentro, assim com essa inversão, Pizarnik parece nos aproximar de sua escrita, já que os “eus” parecem se confundir com o da sua própria vida.

Outro trecho do diário da autora produz os mesmos sentimentos de desesperança e também parecem brincar com o efeito de real da escrita:

11 de noviembre
 No quiero ver a nadie. Necesito soledad. Desearía estar en un lugar desolado, o en una clínica. Dormir bien, tener un florero con violetas frescas, fumar poco y beber limonada. No llorar ni reír. Tomar en serio mis apuntes y mis libros. ¡Oh, cómo deseo vivir solamente para escribir!⁴⁷ (PIZARNIK, 2016b, p. 64).

⁴⁶ Tradução por Lopes (2018): “Sempre//Cansada do estrondo mágico das vogais/Cansada de inquirir com os olhos saltados/Cansada da espera do eu de passagem/Cansada daquele amor que não aconteceu/Cansada dos meus pés que só sabem caminhar/Cansada da traiçoeira fuga de perguntas/Cansada de dormir e de não poder me olhar/Cansada de abrir a boca e beber o vento/Cansada de sustentar as mesmas vísceras/Cansada do mar indiferente às minhas angústias/Cansada de Deus! Cansada de Deus!/Cansada por fim das mortes de plantão/à espera da irmã mais velha/a outra a grande morte/doce morada para tanto cansaço” (PIZARNIK, 2016a, p. 63).

⁴⁷ Tradução livre: “11 de novembro//Não quero ver ninguém. Preciso de solidão. Desejaria estar em um lugar desolado, ou em uma clínica. Dormir bem, ter um vaso com violetas frescas, fumar pouco e beber limonada. Não chorar nem rir. Tomar a sério meus apontamentos e meus livros. Oh, como desejo viver somente para escrever!” (PIZARNIK, 2016b, p. 64).

Tal trecho evidencia a insatisfação do eu ficcional com a rotina, mencionada no poema que acabamos de analisar. A rotina é a mesma, o que se diferencia é o tratamento dado a esse tema. Nesse trecho ela enumera uma série de ações que a livraria do tédio, culminando com a mais importante que é ter tempo e condições para dedicar-se a sua escrita literária.

Ao ler a autora, a força contida no eu lírico de seus poemas demonstra uma segurança e uma liberdade ímpares, o que deixa claro, mais uma vez, um espírito transgressor para a época. A exemplo disso, o poema que dá título ao livro *La última inocencia* remete a tal força. Nesse poema de Pizarnik, podemos verificar uma coragem que se apresenta desde os primeiros versos, “Partir/en cuerpo y alma/partir”. O verbo “partir”, repetido constantemente, dá a ideia de fuga, de busca de um outro caminho ou mesmo de um novo início. Assim, principia um processo de partida que envolve corpo e alma. Em seguida, na segunda estrofe, “Partir/deshacerse de las miradas/piedras opresoras/que duermen en la garganta”, partir tem sua significação ampliada, envolvendo o ato de se desfazer dos olhares de pedras opressoras que dormem na garganta, como se fosse preciso livrar-se das próprias opressões para alcançar a liberdade interior.

Na terceira estrofe, insere-se a conjugação do verbo “haver” com “hei” no presente, “He de partir/no más inercia bajo el sol/no más sangre anonadada/no más formar fila para morir”, sugerindo que esse eu lírico de fato está prestes a ir embora, uma vez que não ficará inerte sob o sol, não deixará seu sangue ficar parado e não mais formará fila para morrer. Com tais versos, o eu lírico nos dá a ideia de ter despertado corajosamente para a vida, para a liberdade, para o que é novo. Esse sentimento é, por fim, arrematado nos dois últimos versos, “He de partir//Pero arremete, ¡viajera!” (PIZARNIK, 2016a, p. 61), dando impulso para a vida “vai, viajante!”. Aqui o medo não se faz presente, nem nada que seja similar a isso, pelo contrário, a tônica de coragem é o que permeia todo o poema. Nesse sentido trazemos Marta Lia Genro Appel (2010, p. 56) que em seu artigo “A escrita feminina contemporânea: retratos de uma época” nos mostra que o feminino representa a tomada de consciência da mulher tanto no que diz respeito a sua atuação em vários segmentos da sociedade como também produtora de bens simbólicos, ou seja, de sua própria escrita, emancipando-se e trazendo à tona uma nova identidade feminina, mesmo que o contexto social persista com um padrão a ser seguido. Assim, percebemos que Pizarnik apesar de ter em seu contexto social inúmeros fatores de dificuldade para assumir sua voz literária, o fez e marcou para sempre seu nome na história como uma das maiores poetisas latino-americanas. Consequentemente seu destemor e sua força literária, quando vistos sob a perspectiva atual, tornam-na uma escritora transgressora e à frente de seu tempo. Nesse sentido, da literatura enquanto transgressão, Susan Sontag afirma que:

A linguagem comum é uma sobreposição de mentiras. A linguagem da literatura deve ser, portanto, a linguagem da transgressão, uma ruptura de sistemas individuais, uma demolição da opressão psíquica. A única função da literatura reside na descoberta do eu na história (SONTAG, 2016, p. 557).

Com essa fala de Sontag podemos pensar a escrita de Pizarnik enquanto transgressiva a partir do momento em que ao escrever seja pelo eu ficcional dos diários, seja pelo eu lírico dos poemas, a autora deu novas possibilidades ao eu feminino, oferecendo uma autonomia singular, a mesma pela qual a autora usou em sua própria vida para fugir das amarras do sistema e conseguir sua emancipação.

Ainda a esse respeito, mesmo em seu diário, a autora aponta esse movimento de ousadia em sua própria escrita poética:

D.M. me invitó a participar en un concurso literario, de cuyo jurado forma parte. Se me ocurre que no debo intervenir pues D.M. es pseudoclasicista y dijo que mis poemas: “son muy Buenos, pero un tanto osados”. ¡Osadía! Escribo como puedo. Jamás sería capaz de escribir un soneto ni una apología al jardín de esa plaza. Jamás sabría componer un alejandrino ni calcular una rima. No lo lamento, pues D.M. tampoco “sabría” hacer ninguno de mis poemas⁴⁸ (PIZARNIK, 2016b, p. 50).

É perceptível que a autora tinha consciência da forma ousada como escrevia e que isso se compunha naturalmente na sua escrita, o que se dava como impossível era escrever de acordo com o cálculo preciso de rimas etc, o que não lhe interessava. Aqui percebemos também a confiança da autora em seu projeto poético, como uma forma de afirmar ainda mais sua liberdade, liberdade essa na vida social e também dentro da literatura.

Conseguimos notar, em todos os poemas aqui trabalhados e em todos os trechos retirados do diário da autora, que há uma forma de comunicação entre os textos, seja pela temática, pelos símbolos ou pelas metáforas utilizadas.

Dessa forma, podemos verificar que, através das confluências dos dois textos, conseguimos chegar a uma compreensão de continuidade dos mesmos, e esse movimento nos faz entender melhor a dinâmica de escrita da autora e principalmente de seu projeto literário. O diário de 1955, por ter sido escrito no ano anterior à publicação do poemário, carrega em si muitos elementos que foram trabalhados nos poemas, como conseguimos observar através dos textos que analisamos. Assim, o diário, por apresentar muitas vezes a prosa poética e o eu

⁴⁸ Tradução livre: “D.M. me convidou para participar de um concurso literário, do qual faz parte como jurado. Penso que não deveria concorrer pois D.M. é pseudoclassicista e disse que meus poemas: “são muito bons, porém um tanto ousados”. Ousadia! Escrevo como posso. Jamais seria capaz de escrever um soneto nem uma apologia para o jardim dessa praça. Jamais saberia compor um alexandrino nem calcular uma rima. Não lamento, pois D.M. tampouco “saberia” fazer nenhum dos meus poemas” (PIZARNIK, 2016b, p. 50).

ficcional fragmentado, já indicava uma dinâmica que seria seguida no poemário da autora, demonstrando como o diário e a produção poética da autora não estavam dissociadas, pelo contrário, serviam como complementos.

Com tudo o que analisamos nesse tópico, vimos que a leitura conjunta das questões levantadas (a configuração do eu biográfico e ficcional, sua fragmentação, a temática, etc) enriquecem a compreensão da poética de Pizarnik. A tradição dos gêneros literários engessados cada vez mais perde sua força, em vista dos gêneros literários mais modernos, que mesclam em sua composição vários elementos que destoam da tradição literária.

Por fim, com a análise dos poemas de *La última inocencia* (1956) e fragmentos dos *Diarios* (1955) da autora argentina Alejandra Pizarnik, refletimos que através de diferentes gêneros terem sido trabalhados, o projeto poético/literário de Pizarnik perpassa por elementos que se comunicam e fazem parte de um todo maior. Assim, cada obra poderia ter sido trabalhada sozinha pela grandiosidade da escrita e seus sentidos, porém com o estudo das duas obras, concomitantemente, conseguimos visualizar outras significações, perceber como se delineia a dinâmica de escrita da autora e tomar consciência da existência do seu audacioso projeto literário. Projeto literário esse que é marcado por símbolos próprios, bem como pelo hermetismo e pela fragmentação do “eu”.

Nesse momento passaremos para a seção III, que consiste no coração de nosso trabalho. Trataremos do eu feminino que atravessa tanto os diários da autora como o seu poemário, buscando verificar de que maneira esse sujeito feminino se apresenta, de que maneira ele quebra as normas de referência para a escrita feminina da época e outros aspectos que perpassam a escrita de Pizarnik.

3. SEÇÃO III – O EU QUE SE DESDOBRA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NAS OBRAS

Nessa terceira seção como sequência do segundo capítulo, analisaremos um ponto de aproximação entre os dois textos estudados, que nos parece ser o mais relevante, que é a identidade feminina presente nos eus líricos dos poemas e do eu ficcional dos diários. Dessa forma, observaremos de que maneira essa identidade feminina se constrói e se comporta nas duas obras.

3.1 “Tiemblo por mi subjetividad”

O que propomos nesta seção, a partir da análise dos poemas e trechos dos diários de *La última inocencia* (1956) e *Diarios* (1955, 1956, 1957) que constituem nossos objetos de estudos, é a leitura da imagem de um “eu feminino” destoante da imagem patriarcalista vinculadora, que sintoniza o feminino a estética do belo, puro e imaculado. Assim, propomos observar atentamente o que é marcado nessas duas obras da autora, a fim de identificar a marca da construção dessa identidade feminina e a autonomia do eu feminino nas obras.

Para isso, gostaríamos de começar retomando a fala da pesquisadora Mária Russotto (1994, p. 812) que ressalta a problemática da constituição da voz feminina historicamente apontando que a construção discursiva revela a identidade do sujeito feminino, porém há uma problemática nesse sentido já que a literatura herda distorções dessa antiga origem discursiva, que incidem na visão do sujeito feminino tanto no que diz respeito ao seu momento de passividade, quanto em sua instância ativa, ao desenvolver estratégias de emancipação, de busca consciente do seu próprio discurso.

Dessa forma, acreditamos que a leitura das obras de Pizarnik coloca em evidência o quanto a autora era consciente de sua própria voz e que, a partir disso, em seus escritos revelou um discurso próprio, deixando essas “distorções” da figura feminina de lado e construindo a sua própria através da linguagem literária, apostando em sujeitos femininos de ação, não passivos, e sempre em busca da emancipação nessa sociedade cerceadora, tanto nos diários quanto no poemário, marcando então o lugar da construção do eu feminino pizarnikiano. Apesar dos diários não terem sido publicados em vida (supomos que pelo seu conteúdo devido ao

contexto de repressão da época) eles foram escritos, salvos e registrados. Nos diários Pizarnik utiliza uma escrita muito mais direta e explícita do que a hermética de sua poética, falando sobre a condição da mulher e questões envoltas nessa sociedade patriarcal argentina do fim dos anos 50, denunciando uma série de situações que ainda hoje persistem em nossa sociedade. Russotto faz uma ressalva em seu texto no que diz respeito à própria representação das mulheres na literatura, nesse campo do simbólico, mas que atua fortemente no imaginário social, e que durante muito tempo foi atravessada por estereótipos:

É fácil comprovar que, além da sistemática subordinação a que foi submetida nos âmbitos da vida social, a mulher se viu submetida às deformações projetadas pela vida simbólica plasmada na produção literária, havendo sido “liberada” somente na vida teórica dos movimentos feministas (RUSSOTTO, 1994, p. 811).

Assim, compreendemos a dificuldade de escritoras mulheres em romper com as amarras dessa estrutura tão forte, tanto socialmente quanto simbolicamente. Para exemplificar de que maneira Pizarnik rompe com esses padrões de gênero e inicia a construção da identidade feminina em sua escrita literária, verificamos os vários questionamentos que esse eu ficcional apresenta no fragmento que está ao princípio de seus registros diarísticos de 1955:

Tiemblo por mi subjetividad. Desconfío de mi constancia. ¿Cómo podría lograr llegar hasta el fin? Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni situaciones en que no interviene. Tal es mi egoísmo o lo que sea. Cierro los párpados y recorro mi vida. Sonrío. ¿Se la puede llamar intensa? Creo que sí. Inconscientemente intensa. Cada día lo siento más. Cada minuto tomo más conciencia de mí y mi sonrisa se amarga. Me siento agotada. En estos momentos, oigo los furiosos arranques de algún jazz-band cercano. Visas, fiesta, baile, bromas, hermosos vestidos y el corazón saltando. ¡Cuán lejano! Es como si hubiese sucedido hace veinte años. Mis ojos se irritan. Sí. Estoy agotada. Deshecha. Me pesa el disfraz de extravagante originalísima, de niñita adorable, de liberal, de todo. Me siento desdichada... ¿y la novela?⁴⁹ (PIZARNIK, 2016b, p. 26).

Nesse trecho fica evidente a consciência desse eu feminino ficcional que se estabelece a partir de uma ruptura de valores deliberados ao seu próprio gênero. Por isso não há vontade

⁴⁹ Tradução livre: “Tremo pela minha subjetividade. Desconfio da minha constância. Como poderia conseguir chegar até o fim? Penso que atualmente todo argumento seria autobiográfico. Não tenho o menor desejo de criar seres felizes, nem países que não vi nem situações em que não intervi. Tal é o meu egoísmo ou o que seja. Eu fecho minhas pálpebras e recorro a minha vida. Sorrio. Se pode chamar intensa? Creio que sim. Inconscientemente intensa. Cada dia sinto mais. Cada minuto tomo mais consciência de mim e meu sorriso se amarga. Me sinto esgotada. Nesses momentos, ouço os furiosos arranques de algum jazz-band por perto. Passaportes, festas, baile, piadas, lindos vestidos e o coração saltando. Quão longe! É como se houvesse passado vinte anos. Meus olhos se irritam. Sim. Estou esgotada. Desfeita. Me pesa o disfarce de extravagante originalíssima, de menina adorável, de liberal, de tudo. Me sinto infeliz... E a novela? (PIZARNIK, 2016b, p. 26).

de criar “seres felices, ni países que no he visto”, mas sim há o desejo de “recorrer a mi vida”, de recorrer ao real. E a vida real é atravessada por um outro feminino, nesse caso se trata de um feminino forte, reivindicativo, e por isso o eu ficcional teme por sua subjetividade porque sabe que ela é destoante, que é perigosa, que é pouco aceita para o social/simbólico/literário (como vimos no 1.3), e aponta para outros aspectos. Dentro disso, vem a consciência de si mesma e o cansaço “Cada minuto tomo más conciencia de mí y mi sonrisa se amarga. Me siento agotada.”, demonstrando não ser tarefa fácil realizar-se dentro dos parâmetros sociais impostos, assim ao fugir as regras e responder por sua liberdade também toma para si um peso. Ao findar do parágrafo esse cansaço se mostra dentro das alusões ou dos disfarces entre ser mulher “extravagante originalísima, de niña adorable, de liberal, de todo”, demonstrando que esse sujeito feminino não quer mais carregar essas performances impostas, porque entende a identidade feminina enquanto múltipla e não constituída por um mesmo modelo rígido. Como aponta Norma Telles em “Escritoras, escritas e escrituras” na obra *História das mulheres no Brasil*:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como potência do mal. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição (TELLES, 2009, p. 337).

Nesse trecho fica bastante clara as definições atribuídas às mulheres, feitas por homens, utilizando de seus discursos patriarcalistas para se sustentarem enquanto “seres superiores”. É evidente que, independente do gênero que se tenha, cada pessoa humana carrega consigo subjetividade, que não é moldada única e exclusivamente de uma forma, mas pelo contrário, há inúmeras possibilidades de características, comportamentos, desejos e escolhas. Mas como bem nos lembra Raquel Gutiérrez (1989, p. 95) em “O novo protagonismo da mulher” na obra *A Transgressão do feminino*, a civilização patriarcal nos acostumou às imagens de mulheres dicotômicas: a matrona e a prostituta; a esposa fiel e a adúltera, a santa e a pecadora. Esses pares além de não serem verdadeiros reduziram significativamente a possibilidade de uma identidade feminina enquanto múltipla e livre. Além disso entre “santa” e “puta” as mulheres continuaram à margem, mulheres artistas principalmente, pois ousaram sair do campo privado, do lar, para o campo público, da rua, das galerias, das editoras, e começaram a ser vistas, porém continuaram como essa “potência do mal”. Nesse sentido, percebemos Pizarnik à frente de seu tempo enquanto escritora latino-americana, que já aos dezenove anos de idade inicia seus

diários, que denomina audaciosamente de “diários de escritora” e publica seu primeiro livro de poemas, destoando de toda uma cultura que a levaria a ter uma vida de “niñita adorable”, esperando talvez por um matrimônio, filhos e as tarefas do lar, existindo então só no que diz respeito à reprodução da espécie. Apesar disso, também é apontado no trecho mencionado que o sujeito feminino não quer ser visto como “extravagante originalíssima, de liberal, de todo” justamente porque se vê enquanto múltipla, e não dentro da dicotomia que a sociedade impunha. E talvez além da superação dessas dicotomias já citadas anteriormente, Pizarnik não queria ser classificada ou obrigada a adotar uma identidade fixa: nem dócil, nem extravagante.

A intensidade desse registro em prosa da autora também se dá na sua produção poética, observemos o poema a seguir que está em *La última inocencia* (1956):

Origen

Hay que salvar al viento
 Los pájaros queman el viento
 en los cabellos de la mujer solitaria
 que regresa de la naturaleza
 y teje tormentos
 Hay que salvar al viento⁵⁰ (PIZARNIK, 2016a, p. 52).

Apesar do tom enigmático que esse poema nos sugere como se vê nos versos “hay que salvar al viento//los pájaros queman el viento”, ao lermos os versos seguintes nos deparamos com o sujeito feminino solitário que “regresa de la naturaleza” e “teje tormentos”. Retornar da natureza talvez indique uma crítica quanto a suposta “natureza feminina”, problematizada por Telles na citação anterior, isto é, calcada na mulher maternal, cândida, etc. Aqui Pizarnik nos sugere uma natureza feminina turva, possivelmente mais violenta já que “tece tormentos”. Nesse sentido, é pertinente lembrarmos a fala da escritora Ana Cristina César que apontava em *Crítica e Tradução* (1999, p. 269): “Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra. Recentemente pegando uma série de autoras mulheres, vejo que essas autoras tentam colocar esse feminino de uma forma mais violenta”. Assim, acreditamos que há muitos indícios, conforme demonstra nossa análise, que Pizarnik trata as ações atribuídas ao sujeito feminino de uma forma mais violenta, de ruptura com padrões emocionais pré-estabelecidos, como nesse poema, no qual “tecer tormentos” nos mostra um ato transgressor do sujeito feminino. Esse posicionamento se aproxima da expressão “tiemblo por mi subjetividad”, registrada um ano antes da publicação de *La última inocencia* em seu diário, a qual aponta para uma transgressão

⁵⁰ Tradução por Lopes (2018): “Origem//É preciso salvar o vento/os pássaros queimam o vento/nos cabelos da mulher solitária/que regresa da natureza/e tece tormentos/É preciso salvar o vento” (PIZARNIK, 2016a, p. 52).

na medida em que declara a consciência do temor pelo cerceamento de sua subjetividade e o dever de agir conforme o que se espera socialmente. Em termos mais específicos, guiamos nossa análise ao que Michael Foucault denomina transgressão entendida como:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embarça por querer aprendê-las (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Dessa forma, compreendemos a transgressão a partir desse “romper limites” que Pizarnik utiliza muito bem em sua escrita diarística e poética. Tal ruptura se dá como visualizamos acima pela reivindicação poética do sujeito feminino nos poemas que é representado como um ser de ação, que destoa de um sujeito paciente que tudo espera, assim como o eu ficcional no trecho do diário que é representado por uma consciência de si que a faz detestar cair em estereótipos, porque entende a identidade feminina enquanto múltipla, potente e móvel, já que há uma fluidez e mobilidade da identidade e da escrita.

Ainda sobre a perspectiva de transgressão dos textos de Pizarnik, é interessante destacar a questão dos gêneros aqui trabalhados pela autora, diários e poemas. Nos diários a posição feminina é bem marcada, pois é iniciada no campo do privado, da casa, do lar, como aponta a escritora Ana Cristina César:

Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal. Historicamente, séculos passados, quando a mulher começa a escrever é numa esfera muito familiar (CÉSAR, 1999, p. 257).

Assim, compreendemos que o gênero diário é fortemente ligado às mulheres porque também faz parte de algo inerente à condição feminina culturalmente. Começar a escrever, então, no âmbito particular, denota que é nessa intimidade, que a escrita feminina começa a se formar. E tal posição feminina para com os diários e a escrita íntima foi perpetuada ao longo do tempo, de acordo com o que Philippe Lejeune nos indica:

Por que essa paixão das meninas pelo diário na adolescência? Seria natural, cultural ou ambas as coisas? Em todo o caso, isso corresponde a um condicionamento histórico: no século 19, na França, conforme veremos, as meninas eram sistematicamente estimuladas a manterem um diário, muitas vezes inspecionado pelos educadores. Ainda hoje, damos a elas, no natal ou

nos aniversários, caderninhos com cadeado, o que raramente fazemos com os meninos (LEJEUNE, 2014, p. 298).

Lejeune, em suas palavras, dá relevo à perpetuação da cultura quanto ao espaço de escrita destinados às meninas, futuras escritoras ou não. Percebemos que não há o mesmo comportamento para com os meninos nessa fase da vida, em dar diários de presente para eles. Isso significa que se busca limitar um espaço destinado a escrita feminina, que recai sobre o privado, o íntimo, e sair dessa posição para o campo público das editoras, ganhando algum reconhecimento, por exemplo, ainda se mostra um caminho arduo.

Nesse viés, a proposição de Lejeune encontra pontos de contato com a defendida por Nora Catelli, para a pesquisadora o gênero diário assim como o gênero feminino enfrenta uma dupla marginalização:

Diarios y mujeres: una doble marginalidad muy atractiva, que ha dado lugar a innovadoras especulaciones acerca del problema de la definición del género. Una doble marginalidad cargada, para la crítica feminista, de una fuerte carga expresiva: después de todo, el diario íntimo de mujer sería, sin duda, el lugar de escritura más cercano a la verdad existencial de lo diferente⁵¹ (CATELLI, 1996, p. 87).

Pensando nessa dupla marginalidade que Catelli apresenta, verificamos o quão é interessante que os diários de Pizarnik sejam o avesso do que se espera deles, ou seja, que eles se apresentem tão “rebeldes” às normas impostas de escrita para as mulheres de sua época, transgredindo o viés de um feminino fragilizado, e apresentando um feminino questionador das regras vigentes, o que demonstra um ponto de tensão nessa escrita diarística. A pesquisadora faz um apanhado a respeito dos diários e das mulheres, apontando que historicamente essa escrita íntima tem início com as freiras nos conventos, em que anotavam suas atividades e pensamentos, escrevendo sempre por ordens de seus superiores “quienes debían discriminar rigurosamente si, a pesar de posibles desvaríos, su relación con Dios no se perdía.”⁵² (CATELLI, 1996, p. 90), ou seja, era uma escrita supervisionada, a temática religiosa e a conexão como o “divino” teriam que aparecer conseqüentemente. Poucas mulheres do século XVI conseguiram transpor essa limitação, uma delas foi a escritora mexicana Sor Juana Inés de La Cruz, que alcançou outro patamar e escreveu muito à frente de sua época. Santa Teresa D’Avila também ganhou destaque com seus escritos, apesar de religiosos mesclavam

⁵¹ Tradução livre: “Diários e mulheres: uma dupla marginalidade muito atrativa, que deu lugar a inovadoras especulações acerca do problema da definição de gênero. Uma dupla marginalidade carregada, para a crítica feminista, de uma forte carga expressiva: depois de tudo, o diário íntimo de mulher seria, sem dúvida, o lugar de escrita mais próximo a verdade existencial do diferente” (CATELLI, 1996, p. 87).

⁵² Tradução livre: “que deveriam discriminar rigurosamente se, apesar dos possíveis desvarios, sua relação com Deus não se perdia” (CATELLI, 1996, p. 90).

considerações acerca da “seducción diabólica”, presentes em momentos de angústia. Nesse sentido, Catelli aponta:

Cabe señalar un rasgo común entre la religiosa y las escritoras modernas de diarios (o de todo tipo de géneros del yo): las condiciones en que se practicaba y se practicaba la escritura. En la celda, escribir era un acto que conllevaba encierro en la soledad. Y en esa soledad y en ese encierro, para Teresa, acechaban los demonios. Mientras que, en la modernidad, en semejante soledad y similar encierro, no se teme aparentemente el acecho de los demonios, sino que se espera el desarrollo de la propia subjetividad. Pareciera como si casi no hubiera términos de comparación entre el encierro teresiano con Dios y los demonios y la extensión de lo íntimo en la modernidad⁵³ (CATELLI, 1996, p. 91).

Nesse trecho, Catelli elabora um pensamento muito interessante que nos serve de reflexão ao lermos os diários de Pizarnik, pois em seu conteúdo o eu ficcional se descobre, se revela, se questiona, questiona a sociedade, reivindica seu espaço enquanto escritora e como mulher, mas no decorrer desse caminho de escrita verificamos muitas angústias, dores, desespero e solidão, o que entra no que Catelli apresenta, que é o desenvolvimento da própria subjetividade ou lidar com os próprios demônios. A crítica de arte e escritora Susan Sontag também exemplifica em seus diários esse pensamento:

A cultura protestante propunha o eu como um mistério para o eu. Daí a ascensão da introspecção, a escrita de diários, o silêncio nos países protestantes. A cultura católica não propõe o eu como psicologicamente misterioso, apenas como complexo, contraditório e pecador (SONTAG, 2016, p. 317).

Nesse sentido, o pecado e a complexidade do eu feminino parecem andar juntos. Além disso, no que se refere ao tempo moderno, Catelli em outra parte de seu texto refere-se à relação dos “demônios laicos” da vida moderna burguesa com sua terrível “clausura doméstica”, que relegou as mulheres ao espaço da não ação e a imagem do “anjo do lar”, referindo-se também ao que Virgínia Woolf explora em *Um teto todo seu* e *Profissão para Mulheres e outros artigos feministas*. Por isso, conforme aponta Catelli, os diários expressam uma consciência de vida substituta da vida da ação, provocada pela clausura doméstica. Nesse sentido, a clausura doméstica e o enfrentamento dos próprios demônios através da escrita, aparecem nos diários de

⁵³ Tradução livre: “Cabe assinalar um traço comum entre a religiosa e as escritoras modernas de diários (ou de todo tipo de gêneros do eu): as condições em que se fazia e que se praticava a escrita. Na cela, escrever era um ato que implicava se enclausurar na solidão. E nessa solidão e nesse fechar-se, para Teresa, acercavam-se os demônios. Enquanto que, na modernidade, em semelhante solidão e similar fechamento, não se teme aparentemente a perseguição dos demônios, senão que se espera o desenvolvimento da própria subjetividade. Parecendo como se quase não houvesse termos de comparação entre o encierro teresiano com Deus e os demônios e a extensão do íntimo na modernidade” (CATELLI, 1996, p. 91).

Pizarnik quando encontramos trechos que questionam a sua própria atividade literária, demonstrando que não havia ninguém além da própria escritora para confiar em si mesma e em sua escrita:

He terminado de leer el diario de K. M. Me pregunto una sola cosa: ¿Tengo vocación literaria? Respuesta: Temo que mis deseos de escribir no sean más que medios para conseguir el fin anhelado éxito, gloria, fe en mí. También pueden ser excusas, ya que no estudio “en serio”, ya que no actúo “en serio”, ya que no vivo “en serio”. Puede ser también, que, dada mi escasa facilidad de expresión oral, apele al papel para no atragantarme, para escupir el fuego de mis angustias. Por eso, quizá, amo tanto estos cuadernillos de quejas, cuyo valor es exclusivamente psicológico, pero nunca literario⁵⁴ (PIZARNIK, 2016b, p. 65).

Em tal trecho percebemos a angústia disposta para a sua literatura, o sentimento de culpa perpassa as horas de reflexão e escrita destinadas ao diário. Como se tal ato fosse um desperdício, ou tivesse menos valor diante da novela ou dos poemas a serem escritos. A angústia diante da escrita dos diários chega a fazer com que duvide do valor literário do que se escreve. Essas dúvidas também são ocasionadas pela figura da mãe, que quando aparece sendo mencionada nos diários aparece como alguém que duvida da seriedade da escrita literária:

Conversaciones con mi madre. Hallo buena voluntad. Le muestro las reproducciones de Gauguin y Van Gogh. Le gustan. Sonríe ante los pechos descubiertos de las tahitianas. Acepta al arte y a los artistas, pero siempre que se den en otro planeta. Es decir, que no admite la posibilidad de mi realización literaria. ¡No! Son caprichos, vuelcos juveniles que ya pasarán cuando la experiencia nos traiga la expresión serena. Observa ingenuamente que yo tendría que pensar más profundamente. Le explico que aún no es posible. No acepta mis explicaciones. “No hay médico capaz de ayudarte, si no comienzas tú primero⁵⁵ (PIZARNIK, 2016b, p. 37).

Aqui percebemos que a mãe não aprova as investidas de Pizarnik como escritora, mesmo que esse seja uma escolha de vida da autora. E compreendemos que para a mãe lhe pareça algo realmente difícil de realizar, a seriedade da escrita literária parecia ter uma única direção: a dos homens escritores. Para as mulheres outros espaços sociais eram delegados, o da

⁵⁴ Tradução livre: “Terminei de ler o diário de K. M. Me pergunto uma só coisa: tenho vocação literária? Resposta: Temo que meus desejos de escrever não sejam mais do que meios para conseguir o fim desejo de êxito, glória e fé em mim mesma. Também podem ser desculpas, já que não estudo “a sério”, já que não atuo “a sério”, já que não vivo “a sério”. Pode ser também, que, dada a minha escassa facilidade de expressão oral, apele ao papel para não engasgar, para cuspir o fogo das minhas angústias. Por isso, talvez, amo tanto esses caderninhos de queixas, cujo valor é exclusivamente psicológico, mas nunca literário” (PIZARNIK, 2016b, p. 65).

⁵⁵ Tradução livre: “Conversas com minha mãe. Encontro boa vontade. Mostro a ela as reproduções de Gauguin y Van Gogh. Ela gosta. Sorri diante dos peitos descobertos das taitianas. Aceita a arte e os artistas, mas sempre que se encontrem em outro planeta. Quer dizer, que não admite a possibilidade da minha realização literária. Não! São caprichos, fases juvenis que logo passarão quando a experiência trouxer a expressão serena. Observa ingenuamente que eu teria que pensar mais profundamente. Explico a ela que ainda não é possível. Não aceita minhas explicações. “Não há médico capaz de te ajudar, se não começa você primeiro” (PIZARNIK, 2016b, p. 37).

escrita/ou o de ser artista parecia ousado demais para as mulheres da época, ser escritora era apostar em algo incerto. Nesse sentido, Georges Bataille nos apresenta uma interessante reflexão:

Se damos primazia à literatura, devemos confessar ao mesmo tempo que nos desentendemos do incremento dos recursos da sociedade. Quem quer que dirija a atividade útil – no sentido de um incremento geral das forças – assume interesses opostos aos da literatura. Numa família tradicional, um poeta dilapida o patrimônio e é maldito por isso (BATAILLE, 2001, p. 147).

Bataille deixa claro o papel da literatura dentro da sociedade, esboçando que a atividade útil, como um trabalho, por exemplo, corre do lado oposto ao da literatura, que tem em si muito mais do campo sensível, humano, reflexivo do que no que diz respeito ao campo prático das atividades. Assim, até alcançar o propósito de ser um escritor verdadeiro, se passa por muitos percalços, principalmente no seio familiar tradicional, que era a realidade da família de Pizarnik. E esse seio familiar aponta direções para nossa própria subjetividade, e lutar contra isso gera conflitos, como podemos perceber nesse outro fragmento dos diários da autora:

Mi madre quiere que estudie. Quiere que tenga un título. ¡Qué me importan los títulos! Digo que quiero ser escritora. ¡Bah! Son cosas al margen dicen. ¡Al margen! Ellos no saben lo que es llorar sobre una hoja vacía y llenarla pacientemente con signos creados por una misma. Parece cola de magia. Llenar un cuadernillo que estaba desnudo y triste. Darle vida entregándole lo mejor que una tiene dentro. ¡Ah! ¡Escribir! ¡Qué bello es escribir!⁵⁶ (PIZARNIK, 2016b, p. 57).

Apesar do tom de dúvida dos registros anteriores a autora apresenta uma confiança nesse registro acima que coloca em uma posição de importância ímpar a escrita literária. Há convicção no que quer ser e por isso segue, mesmo que não haja aprovação de seus familiares, enxerga tal destino enquanto único e intransferível. Tal registro nos faz pensar também na importância dos diários da autora, enquanto um espaço de reflexões e força interna para seguir acreditando em suas realizações enquanto escritora. Nesse sentido Sontag nos diz sobre a escrita dos diários que:

Sobre fazer um diário. É superficial entender o diário apenas como um receptáculo dos pensamentos privados, secretos, de alguém – como um confidente que é surdo, mudo e analfabeto. No diário eu não apenas exprimo a mim mesma de modo mais aberto do que poderia fazer com qualquer pessoa;

⁵⁶ Tradução livre: “Minha mãe quer que eu estude. Quer que eu tenha um diploma. O que me importam os diplomas! Digo que quero ser escritora. Bah! São coisas à margem dizem. À margem. Eles não sabem o que é chorar sobre uma folha vazia e enchê-la pacientemente com signos criados por mim mesma. Parece magia. Encher um caderninho que estava desnudo e triste. Dar vida a ele entregando o que de melhor se tem dentro. Ah! Escrever! Que bonito é escrever!” (PIZARNIK, 2016b, p. 57).

eu me crio. O diário é um veículo para o meu sentido de individualidade. Ele me representa como emocional e espiritualmente independente. Portanto (infelizmente) não apenas registra minha vida real, diária, mas sim – em muitos casos – oferece uma alternativa para ela (SONTAG, 2009, p. 179).

Assim, Pizarnik parece ter encontrado esse mesmo caminho dos diários que Sontag traduz tão bem em sua fala. A partir desse caminho, exprime suas reflexões mais íntimas e ao mesmo tempo se molda enquanto escritora, determinando suas próprias realizações e desejos. Demonstrando para si alternativas para a vida real, outras possibilidades de experimentos para sua própria vida.

Há ainda registros em que a autora reflete sobre questões que envolvem a escrita de outros gêneros literários:

Vuelve la obsesiva – o siniestra – necesidad de escribir una novela. ¿Y por qué no la escribo, entonces? Seguramente porque me siento culpable de no estar en el mundo. Esto es difícil de comprender. No obstante, observo con risueño dramatismo que mi vocación literaria oscila entre los poemas metafísicos, los diarios o confesiones que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir (lo que no contradice los poemas)⁵⁷ (PIZARNIK, 2016b, p. 93-94).

Aqui é interessante notar que o eu ficcional feminino, (que também não é isento da própria persona da autora), aparece cada vez mais confiante no que diz respeito ao seu projeto literário, marcando que sua vocação literária ora se encontra no fazer poemas ora se encontra nas reflexões escritas nos diários ou confissões, e que a busca dessas escritas é a mesma: as possibilidades de viver. Por isso talvez não sobre o tempo adequado para a escrita da novela, por isso também os diários são uma obra ímpar no trabalho da autora, pelo trabalho constante dos seus registros.

No gênero poético, também temos uma subversão do que se espera de uma poeta mulher, já que Pizarnik trabalha com temáticas bastante adversas e de formas bastante adversas também. O tema do amor, por exemplo, é sempre visto por uma perspectiva de solidão absoluta, nunca se concretizando. O tema da morte, recorrente à sua escrita, era um tema bastante trabalhado por poetas homens, mas quase nunca trabalhados por poetas mulheres, para elas restavam às temáticas de amor. Outro fato importante é que Pizarnik situa em seus poemas sujeitos líricos femininos ativos, o que é algo inovador também, já que é comum o sujeito feminino enquanto

⁵⁷ Tradução livre: “Volta a obsessiva - ou sinistra - necessidade de escrever uma novela. E por que não a escrevo, então? Seguramente porque me sinto culpada de não estar nesse mundo. Isso é difícil de compreender. No entanto, observo com risonho dramatismo que minha vocação literária oscila entre os poemas metafísicos, os diários ou confissões que expressarão minha busca de possibilidades de viver (o que não contradiz os poemas)” (PIZARNIK, 2016b, p. 93, 94).

passivo, ou seja, o que sempre espera a ação do outro. Além disso, a autora eleva essa condição de escrita poética feminina por trazer tudo isso com um forte efeito de hermetismo e utilização de uma linguagem poética própria, que se preocupa com as imagens trabalhadas, como os pares dicotômicos que tratamos nas seções anteriores, e com um trabalho de lapidação da palavra, tornando essa escrita ainda nos dias atuais muito viva e potente. Nesse sentido, ao refletirmos sobre os caminhos percorridos pela escritora temos o que Norma Telles aponta:

Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional (TELLES, 2009, p. 337).

Desse modo, analisamos que Pizarnik reivindica sua identidade na escrita diarística/poética, e que a formulação desse eu feminino é constantemente pensada, que há muito embates interiores, justamente por estar nesse lugar à margem, tão incômodo, tão difícil de sobreviver, mas para a autora esse parece ser o único caminho possível, como uma forma de emancipação e alcançar a liberdade: através da expressão ficcional subjetiva.

Nesse momento verificaremos outra parte importante do texto de Pizarnik que perpassa o “não pertencimento”. O sentimento de inadequação a atinge em diferentes níveis da vida e conseqüentemente acaba por contaminar seu texto, criando momentos de melancolia e tristeza muito profundas, mas em outros fragmentos, como veremos a seguir, surgem revoltas interiores e reflexões extremamente atuais no que diz respeito ao eu feminino que não se encaixa nos parâmetros da sociedade patriarcal em que se vivia (e ainda vivemos).

3.2 “Mi lugar no está acá”

A temática do “não pertencimento” perpassa tanto a obra diarística quanto poética da autora e exibem uma recorrência à referências de sua experiência russo-judia descentrada, das migrações, das rupturas familiares, de uma escrita fragmentada (conforme já se demonstrou na seção II), da consciência marginal da mulher, que recupera o sentido de errância, de escrita inespecífica, em tenso equilíbrio com o outro. Esse não pertencimento a lugar nenhum parece marcar a construção desse eu feminino destoante e fragmentado. Como vemos no trecho a

seguir: “Vengo del mundo, de ese mundo que no es mío, del mundo exterior. ¡Oh, claro que no entiendo mi tierra! Dura y cruel falacia. Mi pureza. Mis cánticos. Todo derruido y enviado lejos, allá, al cajón de las cosas inservibles.⁵⁸” (PIZARNIK, 2016b, p. 67). Podemos ler tal trecho como uma marginalização da escrita da autora, sua pureza, seus cânticos (escrita), tudo é desviado para a caixa das coisas inúteis para a sociedade em que vive (ainda tão atual). Ao mesmo tempo há a marginalização da autora enquanto imigrante “¡no entiendo mi tierra!”, “vengo del mundo, de ese mundo que no es mío”, são trechos que recorrem para a própria biografia da autora, que nasceu no exílio dos pais, ou seja, em Buenos Aires, Argentina, embora sua pátria de origem fosse a Rússia. Outro trecho que deixa mais evidente esse não pertencer e essa inadaptação é o que segue abaixo:

En un kiosko, mirando libros. El vendedor me habla. Dado mi acento, supone que soy europea. Me habla de “nuestra alta cultura”. “Sí. Usted que es extranjera debe notarlos.” ¿Cómo explicarle que soy argentina? ¿Cómo explicarle mi extraño acento? ¿Por qué explicárselo? Me habla de la libertad sexual. Es bastante culto. Le digo mi edad; manifiesta la diferencia enorme entre una muchacha europea de diecinueve años y una argentina. ¡Qué inadaptada me siento!⁵⁹ (PIZARNIK, 2016b, p. 54).

Aqui, nesse trecho destacam-se algumas questões culturais, como o sotaque da autora que a faz parecer europeia, e o comentário com tom preconceituoso do vendedor de livros ao dizer que havia diferença entre uma jovem europeia e uma jovem argentina, como se as jovens argentinas não pudessem se interessar por boas leituras. E, nesse caso, Pizarnik que é uma jovem argentina, pois é o seu local de nascimento, se vê inadequada por manter tais gostos, ao mesmo tempo parece sentir a estranheza de não pertencer a sua cidade de nascimento por causa desse estrangeirismo herdado de seus pais. Em alguns momentos essa inadaptação se mostra de uma forma mais ensimesmada, para dentro, através de reflexões pontuais como no seguinte trecho:

Asombro de ser yo. En verdad, el asombro, a pesar de su valor maravilloso, en mí significa desarraigo, un no sentirme en familia en el mundo, como si hubiera ido por unas horas a visitar la casa de un pariente raro, y yo contemplo

⁵⁸ Tradução livre: “Venho do mundo, desse mundo que não é meu, do mundo exterior. Oh, claro que não entendo minha terra! Dura e cruel mentira. Minha pureza. Meus cânticos. Tudo demolido e enviado para longe, ali, para a caixa das coisas inúteis” (PIZARNIK, 2016b, p. 67).

⁵⁹ Tradução livre: “Em uma banca, olhando livros. O vendedor fala comigo. Dado meu sotaque, supõe que sou europeia. Fala da “nossa alta cultura”. “Sim. Você que é estrangeira deve notar.” Como explicar que sou argentina? Como explicar meu estranho sotaque? Por que explicar? Fala comigo sobre a liberdade sexual. É bastante culto. Digo a minha idade; manifesta a diferença enorme entre uma menina europeia de dezenove anos e uma argentina. Que inadaptada me sinto! (PIZARNIK, 2016b, p. 54).

los muebles y las paredes extrañada, llena de pasmo y de admiración⁶⁰
(PIZARNIK, 2016a, p. 95).

Nesse fragmento é perceptível o sentimento de não pertencimento, de fragmentação, de não se sentir parte do lugar onde vive. Como se quisesse fugir para encontrar a liberdade ainda não alcançada. Há uma angústia em não se descobrir sendo de parte alguma, há uma melancolia exacerbada, talvez ocasionada pelo trauma de seus pais, pelo medo que toda a sua família viveu durante o período nazista. Nesse momento recordamos, por exemplo, o poeta Paul Celan, que escreveu boa parte de sua poética sob os signos do trauma, até o fim de sua vida. Assim, talvez mesmo inconsciente, Pizarnik não conseguiu se defender do sentimento de inadequação, em vários níveis, tanto no que envolve ser uma escritora, quanto viver abertamente sua sexualidade e também parte de seu trauma enquanto filha de imigrantes na Argentina e imigrante na Europa, durante os anos que viveu lá, e acabar por não se sentir pertencendo a lugar algum.

Em sua poética podemos verificar também como se estabelece esse não pertencimento, como no poema “La de los ojos abiertos” que apresentamos na seção anterior. Nesse poema, verificamos os desdobramentos desse eu feminino que não se encaixa, “la vida juega en la plaza/con el ser que nunca fui” esse ser que nunca foi, essa vida que joga a todo momento com o eu lírico indica o desejo de querer se agarrar em algo, as possibilidades de vida e não da morte e de suas estranhas mãos. Porém, a morte ronda, como um símbolo de não encaixe, de não pertencimento. Há poemas como o que segue que a presença do medo também ressalta o sentimento de não pertencimento:

Canto

el tiempo tiene miedo
el miedo tiene tiempo
el miedo

pasea por mi sangre
arranca mis mejores frutos
devasta mi lastimosa muralla

destrucción de destrucciones
sólo destrucción

y miedo
mucho miedo

⁶⁰ Tradução livre: “Assombro de ser eu. Na verdade, o assombro, apesar de seu valor maravilhoso, em mim significa desenraizamento, um não me sentir em família no mundo, como se tivesse ido por umas horas visitar a casa de um parente estranho, e eu contemplo os móveis e as paredes espantada, cheia de assombro e de admiração.” (PIZARNIK, 2016b, p. 95).

miedo⁶¹ (PIZARNIK, 2016a, p. 54).

Aqui, o sentimento do medo é acompanhado por uma série de “destruições”, pois quando ele vem “arranca seus melhores frutos”, “devasta” e cria uma angústia nesse tempo que o eu lírico sugere. Assim, o sentimento de não pertencimento ao mundo aparece, através desse medo, que imobiliza o sujeito e devasta, trazendo angústia, e o principal, a destruição de destruições, repetida nos versos e por esse acento tão preocupante.

Além da inadequação existencial que Pizarnik expressa em seus poemas e escritos, há também uma inadequação no sentido de ser uma mulher à frente de seu tempo, em que ela coloca em discussão o lugar do feminino na sociedade patriarcal:

¿Por qué no me ubico en un lugarcito tranquilo y me caso y tengo hijos y voy al cine, a una confitería, al teatro? ¿Por qué no acepto esta realidad? ¿Por qué sufro y me martirizo con los espectros de mi fantasía? ¿Por qué insisto en el llamado? ¿Por qué me analizo? ¿Por qué no me olvido de mi alma y no estrujo el pañuelito húmero leyendo *Cuerpos y almas*? ¿Por qué no me visto con elegancia y paseo por Santa Fe del brazo de mi novio? (...) Me amo a mí. Amo mi cuerpo y lo besaría todo porque es mío. Amo mi rostro tan desconocido y extraño. Amo mis ojos sorprendentes. Amo mis manos infantiles. Amo mi letra tan clara⁶² (PIZARNIK, 2016b, p. 56).

Os vários questionamentos que o eu ficcional permeia nesse trecho dos diários, e depois as afirmações quanto a amar a si mesma, demonstram porque tais caminhos não foram escolhidos. O lugar aceito socialmente para as mulheres não é o lugar que a autora busca, o lugar que a autora busca é o da liberdade total, seja em sua escrita, seja em sua própria vida. Tal trecho se mostra forte ainda para as discussões mais atuais no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade, tais papéis já não cabiam nos anos 50, e hoje ainda assistimos a essa luta constante por espaço. Esses questionamentos, gerados pelo sentimento de inadequação, chegam em outros momentos através de críticas veementes a diferença entre os gêneros:

Quisiera ser hombre para tener muchos bolsillos. Hasta podría tener siempre un libro en un bolsillo. La ropa femenina es muy molesta. ¡Tan ceñida e incómoda! No hay libertad para moverse, para correr, para nada. El hombre más humilde camina y parece el rey del universo. La mujer más ataviada

⁶¹ Tradução por Lopes (2018): “Canto//o tempo tem medo/o medo tem tempo/o medo//passeia por meu sangue/arranca meus melhores frutos/devasta minha lamentável muralha//destruição de destruições/só destruição//e medo/muito medo/medo” (PIZARNIK, 2016a, p. 54).

⁶² Tradução livre: “Por que não fico em um lugarzinho tranquilo e me caso e tenho filhos e vou ao cinema, a uma confeitaria, ao teatro? Por que não aceito essa realidade? Por que sofro e me martirizo com os espectros de minha fantasia? Por que insisto no chamado? Por que me analiso? Por que não me esqueço de minha alma e não aperto o lençinho úmido lendo *Cuerpos y almas*? Por que não me visto com elegância e passeio Santa Fé de braços dados com meu namorado? (...) Amo a mim mesma. Amo meu corpo e o beijaria todo porque é meu. Amo meu rosto tão desconhecido e estranho. Amo meus olhos surpreendentes. Amo minhas mãos infantis. Amo minha letra tão clara” (PIZARNIK, 2016b, p. 56).

camina y semeja un objeto que se utiliza los domingos⁶³ (PIZARNIK, 2016b, p. 57).

Através desse pensamento a autora atinge nas últimas frases um êxtase de reflexão ao dizer que o homem mais humilde caminha e parece o rei do universo enquanto a mulher mais arrumada caminha e parece um objeto que se utiliza aos domingos, ressaltando uma diferença gritante entre os papéis sociais de cada gênero. A beleza como sendo central para as mulheres, dado bastante fomentado pela sociedade capitalista e sua indústria de cosméticos, roupas e afins; e para os homens a liberdade de se vestir de forma mais confortável e ainda com utilidades à vista, como a possibilidade de carregar o que quiser nos bolsos. Essas representações aqui ressaltadas dizem respeito a vestimenta, mas existem diversas outras, assim como códigos sociais que implicam diretamente na repressão das mulheres e no desenvolvimento dos homens, como no trecho seguinte:

Hay leyes para la velocidad del paso. Si yo camino lentamente, mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí, siento que atento contra algo. Me siguen, me hablan o me miran con asombro y reproche. Sí. La mujer tiene que caminar apurada indicando que su caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta o una loca o una extravagante. Si ocurre algo, alguna aglomeración o un choque, y me acerco, compruebo que no hay una sola mujer. Hombres. Nada más que hombres. Me sube la angustia⁶⁴ (PIZARNIK, 2016b, p. 58).

Tal código social em que mulheres não podem ter a liberdade de andar como quiserem nas ruas é ainda extremamente atual. Como se a condição do privado ainda se estabelecesse em locais públicos, assim até o olhar e o caminhar com liberdade são enfrentados com angústia, pois o espaço da rua ainda pertence aos homens. E novamente a dicotomia para as mulheres aparece: entre prostituta, louca, extravagante se age com liberdade ao andar nas ruas e a de santa, reservada, tímida se anda de cabeça baixa e com passos rápidos para chegar ao seu destino. Tal registro mostra uma sociedade que pouco mudou ao longo do tempo, a angústia narrada nesse fragmento é infelizmente ainda vivida atualmente, mas o tom com que essas questões hoje são discutidas tem alcançado a importância merecida, com o tom de seriedade da

⁶³ Tradução livre: “Querida ser homem para ter muitos bolsos. Assim poderia ter sempre um livro no bolso. A roupa feminina é muito chata. Tão apertada e incômoda! Não há liberdade para se mover, para correr, para nada. O homem mais humilde caminha e parece o rei do universo. A mulher mais enfeitada caminha e parece um objeto que se utiliza aos domingos” (PIZARNIK, 2016b, p. 57).

⁶⁴ Tradução livre: “Há leis para a velocidade do passo. Se eu caminho lentamente, olhando as esculturas das velhas casas (coisa que aprendi a olhar) ou o céu ou o rosto dos que passam junto a mim, sinto que atento contra algo. Seguem-me, falam comigo ou me olham com assombro e desaprovação. Sim. A mulher tem que caminhar apurada indicando que seu caminhar tem um fim. Caso contrário é uma prostituta ou uma louca ou uma extravagante. Se acontece algo, alguma aglomeração ou um acidente, e me aproximo, comprovo que não há uma só mulher. Homens. Nada mais que homens. Sobe-me a angústia” (PIZARNIK, 2016b, p. 58).

qual deveriam sempre ter sido tratadas. Assim, compreendemos que a luta de Pizarnik e de tantas escritoras no passado somam forças para tantos discursos sobre identidades femininas plurais e livres hoje. Conforme Rachel Gutiérrez ressalta, as mulheres excepcionais foram as que, seja porque desempenharam um papel na história, ou porque desafiaram as convenções com seu comportamento independente e seu trabalho criador, não se enquadraram no estereótipo instituído pelo patriarcado; e com nossas análises podemos verificar que Pizarnik seguiu um caminho paralelo ao direcionado pelo patriarcado desde muito jovem, e inscreveu seu nome como uma das maiores escritoras latino-americanas, certamente por sua transgressão e coragem em viver sua identidade feminina enquanto fragmentada, outra, múltipla.

Nesse momento verificaremos em nossas análises outras passagens dos diários, em que o eu ficcional sinaliza pensamentos contra a moral da época em que vivia:

Hoy me dijo una compañera del curso de francés que en París “hay mucha degeneración pues le contaron que las parejas que se aman se besan en la calle ¡en público!” Pienso que seres así hacen la vida aún más dura. Y ello sin decir lo que ellos mismos hacen cuando no estás “en público”. Y estos seres son “la sociedad”. Los representantes del orden, de la corrección, de la moral. ¡De la moral! Moral que ellos establecen a su criterio y sin derecho. ¡Y nosotros somos los expulsados, los rechazados, los sifilíticos espirituales! Como si de nuestro rostro resbalaran materias putrefactas. Como si no nos mereciéramos ese cielo candoroso que nos cubre, detrás del cual está Dios, manantial de toda estrechez y mezquindad imaginarias⁶⁵ (PIZARNIK, 2016b, p. 31).

Aqui fica claro que o sujeito ficcional além da busca de sua própria identidade se mostra reflexivo para com a moral da época em que vive, onde gestos de afeto em público são considerados degenerados pela sociedade. E ao refletir sobre essas questões entende que não pode fazer parte desse grupo de pessoas moralmente fechadas, então se estabelece no lado contrário e assim afirma “nosotros somos los expulsados, los rechazados, los sifilíticos espirituales” os expulsos, os não queridos, os que são doentes espiritualmente por atentar contra a “moral dos bons valores” ditados pela religião. Infelizmente, tal trecho se mostra ainda muito atual para os nossos dias, em que além de certos grupos sociais não poderem se expressar afetivamente em público ainda sofrem outros tipos de violência (física, psicológica, social). Mais uma vez a moral é moldada sobre critérios que atendem a um só grupo, grupo esse de

⁶⁵ Tradução livre: “Hoje me disse uma colega do curso de francês que em Paris “há muita degeneração pois lhe contaram que os casais que se amam se beijam na rua em público!” Penso que seres assim fazem a vida ainda mais dura. E isso sem dizer o que os mesmos fazem quando não se está “em público”. E esses seres são “a sociedade”. Os representantes da ordem, da correção, da moral. Da moral! Moral que estabelecem ao seu critério e sem direito. E nós somos os expulsos, os rejeitados, os sifilíticos espirituais! Como se de nosso rosto caísse matérias pútridas. Como se nós não merecêssemos esse céu cândido que nos cobre, do qual atrás está Deus, manantial de toda estreiteza e mesquinhasias imaginárias” (PIZARNIK, 2016b, p. 31).

peessoas privilegiadas. Ao fim dessa mesma página Pizarnik escreve: “Una de las preguntas que no puedo contestar: “¿Pero de dónde has salido tú que eres así?” En ese momento me siento un producto de la cruce entre el Minotauro y una Amargada Marciana.”⁶⁶ (PIZARNIK, 2016b, p. 31). Esse sentimento do eu ficcional de não se encaixar por pensar à frente de seu tempo é bastante recorrente nas páginas dos diários, e em alguns poemas, plasmados de um tom hermético, também chegamos a tais leituras, como no que segue:

Poema para Emily Dickinson

Del otro lado de la noche
la espera su nombre,
su subrepticio anhelo de vivir,
¡del otro lado de la noche!

Algo llora en el aire,
Los sonidos diseñan el alba.

Ella piensa en la eternidad⁶⁷ (PIZARNIK, 2016a, p. 64).

Nesse poema, o sujeito feminino que “pensa na eternidade” é o sujeito que dedica o poema para Emily Dickinson, poeta que viveu a escrita tão intensamente quanto Pizarnik. As angústias que aparecem nos versos são angústias também de não encaixe, do outro lado da noite é onde esse sujeito feminino está, onde “os sons desenham a alvorada”. Aqui, o sujeito feminino encontra um lugar possível de sobrevivência, o efeito enigmático através da construção da linguagem do poema é chamado para caber nessa outra realidade, como um refúgio, como um respiro em meio ao não lar, ao desajuste. O lugar de sobrevivência dentro da própria escrita/mundo/refúgio.

Além do não encaixe social pela moral vigente e adestradora, o sujeito ficcional nos diários aparece também reclamando as angústias de sua sexualidade, como no trecho abaixo:

¡Pero también hay algo que se rebela y con causa! Es mi sexo. Acepto encantada las horas del día llenas de libros y de belleza, pero ¡las noches! ¡Las frías noches de invierno! Noches en que oprimo desesperada la almohada suspirando por transformarla en un rostro humano. ¡Y mi cuerpo que ningún brazo oprime! ¡Y mis labios besando el vacío! ¿Cómo otorgar lo que anhela,

⁶⁶ Tradução livre: "Uma das perguntas que não posso responder: "Mas de onde saiu você que é assim?" E nesse momento me sinto um produto do cruzamento entre o Minotauro e uma Amarga Marciana" (PIZARNIK, 2016b, p. 31).

⁶⁷ Tradução por Lopes (2018): “Poema para Emily Dickinson//Do outro lado da noite/seu nome a espera,/seu subreptício desejo de viver,/do outro lado da noite!//Algo chora no ar,/os sons desenham a alvorada.//Ela pensa na eternidade” (PIZARNIK,2016a, p. 64).

a mi cuerpo febril? No quiero amantes (pues desordenarían las horas de estudio)⁶⁸ (PIZARNIK, 2016b, p. 36).

Tal trecho cabe como uma crítica ao que a sociedade frequentemente reitera, de que assuntos que envolvem sexualidade estão distantes das mulheres. Aqui o sujeito ficcional delineia muito bem seus desejos mais íntimos, expondo a vontade de “seu corpo febril” em ter alguém nas noites frias de inverno para aquecer seu corpo e satisfazê-lo sexualmente, ainda que não queira amantes, pois como ressalta poderiam desordenar a hora da dedicação aos estudos. O que é possível relacionar com as afirmações de Carla Bassanezi Pinsky em seu artigo “A era dos modelos rígidos”:

Ou a mulher é “ávida”, “voraz”, e “insaciável” ou é “passiva” e “frígida”, indiferente ao prazer sexual. Pelo sim pelo não, o melhor era convencer as moças a não brincar com fogo e fazê-las acreditar que o erotismo é antinatural nas mulheres (PINSKY, 2012, p. 473).

Nesse sentido, o sujeito feminino nos diários nos mostra sua intimidade e não teme pela taxação dentro dessa dicotomia, entre “insaciável” ou “passiva”. Simplesmente se manifesta, deixando clara as suas vontades. A biógrafa de Pizarnik já apontava que:

Nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik. Y si lo obsceno es difícil de aceptar en general, por traer a la escena lo desde siempre oculto, resulta más revulsivo aún, dentro de una sociedad que ha restringido tan significativamente las posibilidades expresivas y vitales de la mujer, cuando es una escritora quien se atreve a articularlo⁶⁹ (PIÑA, 2006, p. 28).

Nesse excerto, Cristina Piña trata tanto da poética da autora quanto de sua obra *A condessa sangrenta*. Mas podemos verificar em seus diários de forma mais explícita ainda tais noções tão libertárias a respeito da sexualidade, noções essas que ainda hoje nos servem, pois a escrita obscena, erótica, ainda é um tabu e se feita por escritoras mais ainda. Outro trecho dos diários que remete à sexualidade é o seguinte:

Es muy tarde. Estoy excitada. Deseo un cuerpo junto al mío. ¡Cualquiera! Cualquier sexo, cualquier edad. ¡Eso es lo de menos! Basta un cuerpo a quien tocar y que me toque. ¡Mi sangre galopa! ¡Ah! Deseo fervientemente. Me

⁶⁸ Tradução livre: “No entanto também há algo que se rebela e com causa! É o meu sexo. Aceito encantada as horas do dia cheias de livros e de beleza, mas as noites! As noites frias de inverno! Noites em que aperto desesperada a almofada suspirando por transformá-la em um rosto humano. E meu corpo que nenhum braço aperta! E meus lábios beijando o vazio! Como conceder o que desejo, ao meu corpo febril? Não quero amantes (pois desordenariam as horas de estudo)” (PIZARNIK, 2016b, p. 36).

⁶⁹ Tradução livre: “Nunca houve textos obscenos assinados por mulheres até a aparição das obras de Pizarnik. E se o obsceno é difícil de aceitar no geral, por trazer a cena o desde sempre oculto, resulta mais repulsivo ainda, dentro de uma sociedade que restringiu tão significativamente as possibilidades expressivas e vitais da mulher, quando é uma escritora quem se atreve a articulá-lo” (PIÑA, 2006, p. 28).

disuelvo en deseos eróticos. Nada de amor. No. Nada de eso. ¡Sí! Lo que yo quisiera es vivir mi vida diurna entre libros y papeles y pasar las noches junto a un cuerpo. Ése es mi ideal. ¿Es lascivo? ¿Es lujurioso? ¿Es estúpido? ¿Es imposible? ¡Es mío!!! Y con esto basta⁷⁰ (PIZARNIK, 2016b, p. 56).

Nesse fragmento a autora mais uma vez explora o sujeito ficcional sobre as necessidades vitais de seu corpo, que deseja outro corpo junto ao seu. É interessante notar o tom despojado com que escreve nesses momentos, muito segura de sua opinião afirma “nada de amor”, demonstrando a ideia erótica como principal pilar de sua angústia. O amor tantas vezes associado como principal sentimento latente para as mulheres aqui é claramente deixado de lado para ser substituído pelo prazer, pelo erotismo acentuado. Tal erotismo surge aqui na representação da escritora entre papéis e livros, nas horas e dedicações de estudo durante o dia, e à noite no meio ardiloso do desejo, com alguém que lhe satisfaça. Com as frases finais sobre seu desejo em que escreve “É lascivo? É lujurioso? É estúpido? É impossível? É meu!!! E com isso basta” verificamos o quão forte e potente o sujeito feminino se coloca diante do que acredita, mesmo que o desejo sexual lhe seja negado desde sempre, pois está associado aos homens e não às mulheres.

Um poema que carrega particularidades nesse mesmo viés é o apresentado a seguir:

Noche

Tal vez esta noche no es noche,
debe ser un sol horrendo, o
lo otro, o cualquier cosa...
¡Qué sé yo! Faltan palabras,
falta candor, falta poesía
cuando la sangre llora y llora!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Si sólo me fuera dado palpar
las sombras, oír pasos,
decir “buenas noches” a cualquiera
que pasease a su perro,
miraría la luna, dijera su
extraña lactescencia, tropezaría
con piedras al azar, como se hace.

Pero hay algo que rompe la piel,
una ciega furia
que corre por mis venas.
¡Quiero salir! Cancerbero del alma:

⁷⁰ Tradução livre: “É muito tarde. Estou excitada. Desejo um corpo junto ao meu. Qualquer um! Qualquer sexo, qualquer idade. Isso é o de menos! Basta um corpo ao qual tocar e que me toque. Meu sangue pula. Ah! Desejo ferventemente. Me dissolvo em desejos eróticos. Nada de amor. Não. Nada disso. Sim! O que eu queria era viver minha vida diurna entre livros e papéis e passar as noites junto a um corpo. Esse é o meu ideal. É lascivo? É lujurioso? É estúpido? É impossível? É meu!!! E com isso basta” (PIZARNIK, 2016b, p. 56).

¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!

Aún quedan ensueños rezagados.

¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces!

¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?

La muerte está lejana. No me mira.

¡Tanta vida señor!

¿Para qué tanta vida?⁷¹ (PIZARNIK, 2016a, p. 58).

Nesse poema o símbolo da noite retorna já em seu título, orientando nossa leitura para esse tempo do prazer que o sujeito ficcional escreve nos diários. Assim, na segunda estrofe, nos versos "¡Pudiera ser tan feliz esta noche!/Si sólo me fuera dado palpar/las sombras, oír pasos/decir "buenas noches" a cualquiera/que pasease a su perro,/miraría la luna,/" verificamos a necessidade que algo aconteça durante à noite, que seja quebrada a ordem, que haja uma surpresa, mesmo que mínima, que haja um encontro com alguém, qualquer pessoa. Na terceira estrofe isso fica cada vez mais intenso, "Pero hay algo que rompe la piel,/Una ciega furia/que corre por mis venas" demonstrando uma certa urgência, "¡Quiero salir! Cancerbero del alma:/ ¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!" e por fim há angústia, talvez pelo não encontro. Na quarta e última estrofe o eu lírico volta a repetir que poderia ser feliz esta noite; parece sinalizar em sequência o que vê diante de si, muitos livros, muitas luzes, como a hora de dedicação aos estudos que escreve nos diários, e também sinaliza a vida: "¡Tanta vida señor!/ ¿Para qué tanta vida?". Nesse momento lembra-nos do desejo sexual igualmente potente quanto à vida, no entanto, nunca realizado, pois precisa de outra pessoa junto de si para concretizá-lo e pelo que analisamos, nem o sujeito ficcional dos diários nem o eu lírico dos poemas, conseguem alcançar alguém, continuam enquanto seres solitários. Mesmo assim, compreendemos que o desejo erótico e o escrever sobre a sexualidade denotam um caminho de coragem muito precioso, convém refletir aqui sobre o que a autora Malvina Muszkat apresenta sobre a sexualidade feminina em "A mulher em busca de sua identidade":

Imbuídas assim de suas supostas responsabilidades "humanitárias", a própria "vítima" identificou-se com seu dominador, aceitando e perpetuando seu papel social. Esse fenômeno poderia sugerir por que, durante tantos séculos, a mulher se manteve ingenuamente identificada com a repressão cultural de seus

⁷¹ Tradução por Lopes (2018): "Noite//Talvez esta noite não seja noite/deve ser um sol horrendo, ou/o outro, ou qualquer coisa.../Que sei eu! Faltam palavras,/falta pureza, falta poesia/quando o sangue chora e chora!//Poderia ser tão feliz esta noite!/Se só me fosse possível apalpar/as sombras, ouvir passos,/dizer "boa noite" a qualquer um/que passeasse com seu cachorro,/olharia a lua, diria sua/estranha lactescência, tropeçaria/com pedras ao acaso, como se faz.// Mas há algo que rompe a pele,/uma fúria cega/que corre por minhas veias./Quero sair! Cérbere da alma:/Deixa, me deixa traspasar teu sorriso!//Poderia ser tão feliz esta noite!/Ainda restam sonhos retrasados./E tantos livros! E tantas luzes!/E meus poucos anos! Por que não?/A morte está longe. Não me olha./Tanta vida Senhor!/Pra quê tanta vida?" (PIZARNIK, 2016a, p. 58?).

desejos e de seus dotes sexuais e intelectuais. Na medida em que à sexualidade se atribui o propósito nobre da procriação e à mulher a função da maternidade, já que ela está biologicamente determinada a exercê-la, o exercício livre da sexualidade configura-se como privilégio do mundo masculino (MUSZKAT, 1985, p. 13).

Podemos verificar então que há uma ruptura ao se ter um eu lírico/ficcional feminino protagonizando sua própria sexualidade, e ao escrevê-la livremente. Assim, toda repressão cultural/social que coloca a mulher nesse lugar de não-prazer, não-erotismo, cai por terra ao verificarmos na escrita de Pizarnik, desde os anos cinquenta, uma liberdade tão acentuada no que envolve esse tabu. Hoje a sexualidade feminina ainda é pouco explorada na literatura e nas artes em geral, pois ainda está dentro de uma repressão sexual muito forte, porém tal cenário vem se abrindo aos poucos, com congressos sobre o assunto, mulheres artistas debatendo a respeito, e resgatando cada vez mais essa parte feminina tão viva e potente que nunca deixou de estar presente na vida das mulheres em geral.

Assim, demonstramos que Pizarnik, além de carregar o sentimento de não-pertencimento ao seu lugar de origem, apontamos também que a autora não se continha perante a sociedade que a queria moldar. Tal liberdade teve um preço, e a autora lutou corajosamente até onde pode. É muito importante pensar Pizarnik nesse símbolo de força e coragem dentro da escrita literária, assim como grandes autores como Rimbaud, que cedo se foram, mas que lutaram por seus projetos poéticos visionários até o seu limite, deixando para nós leitores um legado de intensidade ímpar e de renovação através da literatura. O rompimento, a força, o eu feminino transgressor, a posição do trágico, sem pudores em admitir fraquezas ou ousadias. Diferentemente da cristalização de padrões, no qual a escrita de mais força teria um escritor homem por trás. Nesse sentido, o sociólogo Pierre Bourdieu nos ajuda com uma grande reflexão em *A dominação masculina*:

Lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola, e também, em uma outra ordem, o esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica) é reinserir na história e, portanto, devolver à ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (e não, como quiseram me fazer dizer, tentar parar a história e retirar às mulheres seu papel de agentes históricos) (BOURDIEU, 2003, p. 4).

Assim, percebemos a eternização e cristalização de comportamentos destinados aos sexos através das variadas instituições que compreendem nossa sociedade como um todo. Essas cristalizações, no entanto, são produtos de um trabalho de eternização, ou seja, podemos

desconstruir tais produtos com outros, assumindo responsabilidades perante aos nossos discursos dentro dessas instituições, buscando por mudanças. É desse modo que o movimento de restituição de valor a escrita de mulheres que como Pizarnik escreveram à frente de seu tempo, porém que não chegaram as grades curriculares, começa a ter visibilidade. Só nesse movimento de reflexão, e indagação do nosso próprio papel enquanto pesquisadores é que conseguiremos enxergar o quão injusta e cruel uma sociedade pode ser com suas minorias. E na obra de Pizarnik, a autora mais do que inscrever seu nome na poesia argentina dos anos cinquenta, conseguiu também dar voz a muitas mulheres que não figuravam na poesia daquele período, construindo um mosaico amplo de variações dessa identidade feminina naquele contexto, no entanto, tão parecido com o contexto atual em que ainda vivemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa nos detivemos sobre duas obras da autora argentina Alejandra Pizarnik, foram elas *La última inocencia* (1956) e *Diarios* (1955, 1956, 1957). Estas duas obras especificamente passaram bastante despercebidas pela crítica literária no Brasil. É relevante lembrar que há somente duas traduções desenvolvidas em dissertações de mestrado do poemário em questão até o momento. Com relação aos diários, constatamos apenas uma tese recém defendida que aborda esses escritos da autora pelo viés temático da loucura. Dessa forma, acreditamos ter contribuído com a recepção crítica da obra pizarnikiana no país, especialmente ao tratar da identidade e das confluências desse “eu” feminino, em obras tão complexas e potentes, tomando como mote o uso subversivo da linguagem, através da transgressão, fragmentação e hermetismo.

Para tanto, buscamos demonstrar a força literária dos diários em consonância com a poesia, nessa etapa inicial da escrita de Pizarnik, e os enfrentamentos manifestos nas relações com a criação literária e os limites impostos pelo gênero (textual e sexual), que se materializam por meio do uso subversivo da linguagem e do discurso patriarcal. Assim, analisamos as duas obras selecionadas apontando seus aspectos formais e contedísticos, a fim de encontrar convergências entre eles; apontar como a escrita poética e a escrita diarística, através dos signos literários, atuam na construção do eu feminino; e refletimos ainda a atitude escritural como posicionamento crítico dentro da obra da autora.

Assim, a partir do caráter evidentemente autobiográfico dos Diários percebemos as mesmas oscilações da problemática da identidade também nos poemas de *La última inocência*. Uma das imagens convergentes do “eu” está relacionado com o sentimento de não-pertencimento que assume a forma da fragmentação, a certeza de não possuir um lugar próprio e estar rodeado de vazios. Filha de imigrantes russos judeus que chegaram a Argentina três anos antes do seu nascimento, e educada dentro de um modelo religioso e moral conservador a vida de Pizarnik nos oferece dados biográficos que possibilitam a observação de traços temáticos relacionados ao exílio, ao questionamento do gênero (sexual e textual) e ao desamparo que podem ter se mantido no decorrer de sua vida e que são reelaborados com agudeza em sua escrita.

Nesse viés, enfatizamos a pertinência da leitura das inflexões entre vida e escrita, uma vez que a autora as via como partes inseparáveis de seu projeto literário. A fusão entre ficção e realidade, não são apenas inevitáveis no processo de criação literária, mas foi fortemente

almejado por Pizarnik, fato observado por Cristina Piña, sua biógrafa, a qual apontou o seu trabalho de “sintetizar a vida e fazer obra com o corpo.”

Deste modo, foi possível verificarmos que os traços da vida e da escrita de Pizarnik se amalgamam em seus diários, através de uma hibridez entre o real e o fictício. Nos relatos cotidianos emprega-se a vida e o trabalho com a escrita, transformando-os assim em arte, fazendo com que essa escrita seja parte da “escrevivência” da autora. O espaço dos *Diários* acolhe seus desamparos e suas inquietações intelectuais, reforçando, sobretudo formulações de estratégias de reversão da condição fragilizada e limitada impostas nas construções de gêneros literários e gênero sexual. Nos poemas, os sentimentos que atravessam a vida de Pizarnik e suas percepções mais subjetivas, também ganham evidência, no formato de versos. Assim, acreditamos que a vida e a escrita se tornam inseparáveis, dada a intensidade e entrega da autora em seu projeto literário.

Frente ao nosso objetivo de compreender a construção do eu ficcional fragmentado dos diários e no poemário *La última inocencia* (1956) demonstramos suas similaridades com base na discussão do conceito do eu lírico da poesia moderna. Dessa forma, pudemos observar que este se confunde e se apresenta ora na primeira pessoa, ora na terceira, porquanto faz jogos com o duplo. Não à toa o símbolo do espelho é tão frequente no poemário, assim como a sombra e a noite, explicitando uma identidade especular que se desdobra frequentemente, nos lembrando a todo tempo da premissa de Rimbaud: o eu é um outro. Diante disso, também é possível afirmarmos que as dicotomias apresentadas no poemário da autora e ao longo de sua escrita abarcam polos extremos e são fundamentais para a interpretação de sua obra. Sua representação nos permite relacionar com o sentimento de não-lugar, de fragmentação, estranhamento e abandono assumido pelo “eu”, nessa tensiva fronteira entre o ficcional e o (auto)biográfico.

Outro aspecto evidenciado por nossa pesquisa se refere à confluência do cunho hermético dos poemas em seus diários. A referencialidade e clareza que o registro diarístico pode proporcionar às anotações cotidianas são suspensas, em muitos momentos, por metáforas, símbolos e sentenças que remetem à própria tessitura linguística e se fecha em um hermetismo revelador da dissensão interna em relação à identidade feminina. A transparência, neste sentido, ocultaria a normatividade traduzida nas exigências de ocupar lugares identitários categóricos, evidenciar um corpo genérico-sexual e textual circunscrito à dicotomias excludentes (feminino *versus* masculino; poesia *versus* prosa, clareza *versus* obscuridade; eu *versus* outro, ficcional *versus* real, etc.) e adotar falsas purezas e essencialismos.

Desse modo, percebemos teoricamente por meio da escrita da autora noções da poética moderna e da literatura confessional, que estudadas em conjunto proporcionaram uma

ampliação dos sentidos das obras. Apesar de terem formas distintas, os poemas e os diários se aproximaram muito em seus conteúdos, demonstrando que independente do registro a autora criou um projeto literário altamente coeso. Ainda nesse sentido, como apontamos, Pizarnik chamava seus diários como “diário de escritora”, o que comprova mais uma vez o valor literário desses escritos, estando no mesmo patamar de sua poética. Também conseguimos observar que nos diários há uma clareza maior em comunicar ao leitor, apesar de encontrarmos muito trechos em que a prosa poética se faz presente, enquanto nos poemas a linguagem mais hermética, voltada para símbolos próprios, é mais utilizada, sendo esse o único ponto de divergência entre os textos.

Na terceira seção, que é o coração deste trabalho, reconhecemos que a principal confluência entre as obras se dá através do eu feminino, que traz temas e subversões aos textos unindo-os. Assim no primeiro momento, fazemos observações quanto ao temor da autora por sua própria subjetividade registrado em seu diário e reiterado algumas vezes no decorrer da leitura, assim como em alguns poemas, em que esse temor surge. Nesse sentido utilizamos o texto de Mária Russotto, *A constituição da voz feminina* (1994), assim como o de Nora Catelli, *O diário íntimo: uma posição feminina* (1996), enquanto chaves de compreensão desse temor, nesse sentido, Russotto nos abre algumas importantes reflexões, quanto a pensar essa voz feminina pelo viés histórico já que a literatura herda essas distorções da sociedade patriarcal, nesse sentido se faz necessário um movimento de emancipação para que se consiga chegar a essa voz, dessa forma, Pizarnik ao escrever que teme por sua subjetividade é exemplificação do uso de uma voz própria em sua escrita, que vai contra a corrente hegemônica, demonstrando que sua literatura não era inocente, que incorporava em seu projeto literário a sua própria voz, e que ela era essencialmente múltipla. Na compreensão de Catelli a pesquisadora aponta uma dupla marginalidade na escrita diarística feita por mulheres, textual e sexual. Aqui verificamos que Pizarnik coloca em xeque a distorção do que é uma escrita feminina em diários, pois escreve através da transgressão, temas fáceis de se cair em contradição a isso como o “amor”, a “beleza”, o “comportamento feminino”, são refletidos filosoficamente de modo subversivo, fazendo da atitude escritural uma forte resistência e crítica a sociedade patriarcal da época.

No segundo momento trouxemos reflexões à respeito da autora se sentir estrangeira, como também registra em seu diário “meu lugar não está aqui”, tal sentimento perpassa também sua poética, nesse sentido analisamos esse pesar através da chave do trauma, carregado por seus pais e vivenciado no medo e em falas pela autora, que se viu deslocada no tempo e no mundo, não fincando raízes em qualquer lugar, ancorando sua pátria na própria escrita literária.

Refletimos assim a importância dos escritos de Pizarnik pelo viés da multiplicidade da identidade feminina.

Perpassa a sua obra os questionamentos contra a moral vigente, contra a repressão sexual feminina, contra o comportamento padronizado para mulheres. Assim, a autora fez da atitude escritural uma forma de transgressão dessas amarras sociais e simbólicas que ainda hoje vivemos. Temer por sua subjetividade, ou mesmo pensar que seu lugar não era aquele, denota uma insatisfação em viver nos moldes padronizados, o que é um pensamento muito à frente de seu tempo. Na sua escrita o papel do eu feminino é primordial, o eu lírico feminino é o eu da ação, e não o que espera, assim como o eu ficcional dos diários, que apresenta seus desejos mais íntimos, ou seus questionamentos mais profundos e tem o mesmo princípio de ação tão potente na escrita da autora. Demonstrando assim outros caminhos possíveis para a escrita literária de autoria feminina, que por inúmeras vezes chegou a incorporar estereótipos de temas ou comportamentos para escritoras, reproduzindo concepções da época vivida e não rompendo com esse padrão, como o fez Pizarnik.

Por fim, chegamos a algumas chaves interpretativas como o “eu” feminino especular e fragmentado que contamina a escrita diarística da autora; o hermetismo como forma estética; a transgressão como ponto de encontro dessas escritas; a subjetividade enquanto mote, fazendo da vida e ficção inseparáveis; o uso consciente do termo “diários de escritora” para denominar o que escrevia em seus diários, o que possibilitou a chave de lê-los não só enquanto um diário íntimo; o uso repetitivo de várias vozes “eu”, “ela”, “alejandra”, que se deslocam no texto com frequência, demonstrando um projeto literário bem pensado e para além de símbolos; as dicotomias apresentadas, principalmente nos poemas, que deixam como hipótese, que esses extremos que a autora recorre com frequência, são consequência do sentimento de não-lugar, perpetuado pelo trauma vivido pela autora e também pela consequente inadequação em ser uma escritora ousada para sua época; a multiplicidade da identidade feminina enquanto movimento de liberdade e transgressão, constituindo uma voz própria para a autora. Dessa forma, a construção desse sujeito feminino que perpassa tanto o discurso diarístico quanto o discurso poético está em sintonia, porque entrega ao texto literário nuances muito próximas, desmontando o feminino padronizado pelo social/simbólico e apontando novas percepções para a escrita de autoria de mulheres.

Além disso, na leitura conjunta de *La última inocencia* (1956) e *Diarios* (1955, 1956, 1957) percebemos a vasta contribuição de Alejandra Pizarnik para a literatura latino-americana escrita por mulheres. Em sua visão literária verificamos que sua escrita não era inocente, havia um movimento de reflexão e indignação com as normas destinadas às mulheres. Portanto,

consideramos que em sua obra a autora apontou para frente com sua escrita, seja com os eu líricos femininos ousados e, por isso, destoantes do que esperavam para uma escritora mulher, seja em seus diários de escritora, em que o eu ficcional questiona em vários momentos sobre as expectativas da sociedade sobre sua própria vida. Com isso, acreditamos que a Pizarnik abriu espaço para que outras autoras pudessem também ter a liberdade de escrever e refletir sobre suas questões individuais, rompendo com essas amarras sociais. Os diários problematizam e denunciam o patriarcado, os poemas demonstram uma busca constante por liberdade, através da voz do eu lírico feminino. Essas nuances comprovam deliberadamente uma série de transgressões, na esfera social, simbólica e histórica, apresentando uma autora que não mediu esforços para que sua literatura fosse verdadeiramente sua. Como Catelli (1996) aponta, mulheres e diários apontam uma dupla marginalidade, porém Pizarnik faz da escrita diarística um espaço de liberdade e o transforma em muito mais do que um diário íntimo, faz dele um diário de escritora. E os poemas são atravessados por esses momentos de reflexão e tensionamento dos diários, sendo escritos sob essa iluminação, apontando de modo mais sintético essas subversões.

Desse modo, Alejandra Pizarnik foi uma escritora transgressora em sua essencialidade, entregando nas duas obras aqui estudadas uma crítica à sociedade patriarcal, utilizando sua produção literária como meio para expressão e liberdade. Pelo viés questionador e emancipador da escrita da autora, esperamos que Pizarnik ganhe cada vez mais notoriedade em nosso país, através de trabalhos acadêmicos e traduções da obra da autora, para que assim seja disseminada sua literatura.

REFERÊNCIAS

ALEJANDRA. Direção de Virna Molina e Ernesto Ardito. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2013. (103 min.), son., color. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzygcWKgvXc&t=404s>. Acesso em: 12 abr. 2019.

APPEL, Marta Lia Genro. **A escrita feminina contemporânea**: retratos de uma época. *Signos*, ano 31, n. 1, p. 51-57, 2010.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. Carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor. **Revista Gratuita**, v. 1, Belo Horizonte, p. 280-293, 2012.

BATAILLE, Georges. **La felicidad, el erotismo y la literatura** (Ensayos 1944-1961). Tradução Silvio Mattoni. Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2001.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BECCIU, Ana. Introducción. In: PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Edição a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2016b. p. 7-11.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade**. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1986.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSQUEIRO, Josiane Maria. **Apresentação e tradução das obras *La última inocencia e Las aventuras perdidas*, de Alejandra Pizarnik**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, São Paulo, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Compêndio de literatura comparada**. Tradução Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2015.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.
- CASAS, Ana. Pensar lo real desde la autoficción. *In: Cuadernos Hispanoamericanos*: El yo múltiple. La autobiografía española actual. Madrid: MAEC, AECID, n. 811, ener. 2018.
- CATELLI, Nora. El diario íntimo: una posición femenina. *In: Revista de Occidente*: El diario íntimo. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 – 183, jul./ag. 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Editora brasiliense, 1984.
- CIXOUS, Hélène. *In: Identidade e diferença*: uma introdução teórica e conceitual – Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- DIDIER, Béatrice. ¿El diario forma abierta? *In: Revista de Occidente*: El diario íntimo. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 – 183, jul./ag. 1996.
- EAKIN, Paul John. Introducción. *In: El pacto autobiográfico y otros estudios*, Philippe Lejeune. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III**: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Organização Manoel Barros da Motta, tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GIORDANO, Alberto. **A senha dos solitários**: diários de escritores. Tradução Rafael Gutiérrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.
- GIRARD, Alain. El diario como género literario. *In: Revista de Occidente*: El diario íntimo. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 – 183, jul./ag. 1996.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2005.

GRACIA, Jordi. La virtud del intruso. El dietario de escritor. *In: Cuadernos Hispanoamericanos*: El yo múltiple. La autobiografía española actual. Madrid: MAEC, AECID, n. 811, ener. 2018.

GUTIÉRREZ, Rachel. O novo protagonismo da mulher. *In: A transgressão do feminino*. Rio de Janeiro: IDAC, 1989.

LASARTE, Francisco. **Más allá del surrealismo**: la poesía de Alejandra Pizarnik. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, N° 125, Octubre-Diciembre 1983.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Traducción Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LOPES, Ellen Cristina Nascimento. **Poesia-tradução à beira do silêncio**: Tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, Ceará, 2018.

MACIEL, Sheila Dias. Termos de literatura confessional em discussão. **Revista eletrônica: Guavira Letras**, Mato Grosso do Sul, n: 1, p. 24-30, 2005.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. *In: Em diálogo: estudos literários e linguísticos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

MARCOS, Sara de Miranda. **Para além do limite da palavra**: vislumbres do silêncio fundador em Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar. Dissertação de Mestrado. Programada de Pós Graduação em Letras da UEPB, Campina Grande, 2012.

MILLER, Henry. **A hora dos assassinos**: um estudo sobre Rimbaud. Porto Alegre: Editora L&pm, 2010.

MUSZKAT, Malvina. **Identidade feminina**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. *In: Rompendo o silêncio*: Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OSTROV, Andrea. **Alejandra Pizarnik & León Ostrov**: Cartas. Buenos Aires: Edivim, 2003.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths...** As voltas do feminino. São Paulo: Editora brasiliense, 1989.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Rio de Janeiro: Siciliano, 2000.

PAZ, Octavio. *Árbol de Diana*. In: PIZARNIK, Alejandra. **Poesía Completa**. Edição a cargo de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2016. p. 101-102.

PEÑA, Guzmán Urrero. **Extracción**. Centro Virtual Cervantes, 2019. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pizarnik/obra/extraccion.htm/>. Acesso em: 12 abr. 2019.

PERALTA, Jorge Luis. **Alejandra Pizarnik**: una lectura de sus diarios. Dissertação de mestrado. Programa de Máster en Literatura Comparada en la Universida Autónoma de Barcelona, Espanha, 2009.

PIÑA, Cristina. **Límites, diálogos, confrontaciones**: leer a Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

PIÑA, Cristina. **Alejandra Pizarnik. Una biografía**. Buenos Aires: Corregidor, 1991.

PINHO, Kátia Rose Oliveira de. **Uma ponte sob a morada do ser**: proposta de leitura heideggeriana de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

PINO, Carlos Castilla del. Teoría de la intimidad. In: **Revista de Occidente**: El diario íntimo. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 – 183, jul./ag. 1996.

PINSKY, Carla Bassanezi. **A era dos modelos rígidos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. La tierra más ajena. In: PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Edição a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2016a. p. 11-33.

PIZARNIK, Alejandra. La última inocencia. In: PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Edição a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2016a. p. 49-65.

PIZARNIK, Alejandra. Las aventuras perdidas. In: PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Edição a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2016a. p. 73-98.

PIZARNIK, Alejandra. *Árbol de Diana*. In: PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Edição a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2016a. p. 101-140.

PIZARNIK, Alejandra. **Árvore de Diana**. Tradução Davis Diniz. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. Los trabajos y las noches. In: PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Edição a cargo de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2016a. p. 155-206.

PIZARNIK, Alejandra. **Os trabalhos e as noites**. Tradução Davis Diniz. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. Extracción de la piedra de locura. *In*: PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Edição a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2016a. p. 213-257.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Edição a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2016b.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2002.

QUÍLEZ, Laila. Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. *In*: Oroz, Elena; Pedro Amatria (Org.). **Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor**. Madrid: Ocho y medio, 2009, pp. 117-133.

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno & Iluminações**. Tradução Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

RUSSOTTO, Márgara. A constituição da voz feminina. *In*: PIZARRO, A. (Org.) **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. t.2, p.807-29.

SALA, Núria Calafell. **Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik**. Tese de Doutorado. Teoria da Literatura e Literatura Comparada – Departamento de Filologia Espanhola, Universidad Autónoma de Barcelona, Espanha, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. *In*: **Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995.

SHOWALTER, E. Feminist criticism in the Wilderness. *In*: **The new feminist criticism: essays on women, literature and theory**. Londres: Virago, 1986. p.243- 270.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SONTAG, Susan. **Diários: 1947 - 1963**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SONTAG, Susan. **Diários: 1964 - 1980**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SUPERVIELLE, Silvia Baron. Las aventuras perdidas. *In*: PIZARNIK, Alejandra: **Obras completas**. Poesía y prosas. Buenos Aires: Corregidor, 1990. p. 227-228.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: contexto. 2009. 678p. p. 401-442.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: ROCCO, 2003.

VENTI, Patricia. Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. **Espetáculo**, nº37 Universidad Complutense de Madrid (UCM), 2007. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>. Acesso em: 05 abr. 2019.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: Bonnici, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.