



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

PAULLINA LÍGIA SILVA CARVALHO

JUDAÍSMO E PROSCRIÇÃO NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

CAMPINA GRANDE

2020

PAULLINA LÍGIA SILVA CARVALHO

JUDAÍSMO E PROSCRIÇÃO NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais;
Linha de Pesquisa Literatura e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva

**CAMPINA GRANDE - PB
2020**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

C331j Carvalho, Paullina Lúcia Silva.
Judaísmo e proscricção na poética de Alejandra Pizarnik
[manuscrito] / Paullina Lúcia Silva Carvalho. - 2020.
202 p.
Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.
"Orientação : Prof. Dr. Professor Eli Brandão da Silva,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Poesia. 2. Judaísmo. 3. Crítica literária. I. Título
21. ed. CDD 801.85

PAULLINA LÍGIA SILVA CARVALHO

JUDAÍSMO E PROSCRIÇÃO NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Trabalho de Conclusão de Curso ou Tese ou Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Area de concentração: Literatura e estudos interculturais.

Aprovada em: 08/10/2020

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)



Profa. Dra. Isis Milreu
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Para Maria da Saleth Pinheiro Carvalho, minha avó, a quem eu
gostaria de ter mostrado essa dedicatória, com amor.

(In Memoriam)

AGRADECIMENTOS

Esta tese só é possível pela forma como aprendi a ler a literatura e o mundo no Programa de Pós-graduação de Literatura e Interculturalidade, na Linha de pesquisa de Literatura e Hermenêutica.

Agradeço ao Professor Dr. Eli Brandão da Silva por esses anos em que me acompanhou na pesquisa e na escrita, pelo diálogo e pela amizade, por ser paciente e confiar nos meus processos de aprendizagem.

Agradeço aos professores do PPGLI, em especial, ao Professor Dr. Luciano Justino e ao Professor Dr. Wanderlan Alves, por suas contribuições na banca de qualificação, que tanto ajudaram para o desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço ao Antonio Carlos, meu companheiro de vida, por me ouvir sempre, por aguentar os meus suplícios na via crúcis da escrita, essa tese também é possível graças às heresias que nós cometemos e comentamos lendo o sagrado e a literatura.

Agradeço ao Theo, meu filho, por ser quem ele é e como ele é, porque na sua luta com a apraxia, ensinou-me como os poetas que as palavras podem falhar, mas sentir e pensar é vasto.

Agradeço à Capes pelo importante apoio financeiro.

me he empavorecido, me he engrisado,
me he entardecido,
mi lengua no sabe.

(Alejandra Pizarnik)

RESUMO

Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), poeta, tradutora e crítica literária argentina, filha de imigrantes judeus de origem europeia, constrói um universo poético marcado pela experiência da proscricção que, sob diferentes formas, também é reforçada por uma consciência da própria condição judaica. Tal condição existencial compreende o desgarramento dos sujeitos que, por não pertencerem em sua integralidade a nenhuma tradição, permanecem errantes entre línguas e culturas. Proponho uma interlocução entre a poesia pizarnikiana e o judaísmo tendo em vista os dilemas existenciais e estéticos suscitados por esse contexto multicultural em que nascem a poeta e sua obra. Além disso, como toda crítica é revisão de outras críticas, a questão do judaísmo na poesia pizarnikiana surge da necessidade de preencher uma lacuna dos estudos pizarnikianos que, devido ao enfoque formalista da obra literária, priorizaram textos, temas e abordagens sem incluir a centralidade do judaísmo em sua obra. Com o objetivo de evidenciar a presença oculta do judaísmo na pódica pizarnikiana, discuto as dimensões éticas das escolhas estéticas da poeta, colocando em diálogo os textos ficcionais e testemunhais ao tomar os diários, as correspondências e os relatos da escritora como importantes referências de leitura e de compreensão para os poemas. No tocante a uma perspectiva da linguagem literária enquanto produção semiótica aberta ao social, filosófico e religioso, abordo o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008, 2009, 2010, 2014) sobre identidade como multiplicidade e literatura menor, assim como, o pensamento de Jacques Derrida (2001, 2002, 2013, 2017) sobre poesia, animalidade e escritura como rastro. Penso, por fim, um diálogo mais estreito entre os poemas pizarnikianos e a tradição judaica. Para tanto, tomo como referência estética e teórica o Tanach e os estudos de autores como, por exemplo, Haroldo de Campos (1991, 2000, 2004), Robert Alter (1992, 2007), dentre outros, que investigam os aspectos literários dos textos sagrados. No tocante a elementos da tradição mística, religiosa e filosófica judaica, autores como Gershom Scholem (1972, 1994), Julius Guttman (2003) e Richard Elliott Friedman (1997), ao abordarem conceitos de sagrado e de linguagem na cabala, no hassidismo e no apofático, colocam em perspectiva um judaísmo que, embora quase desconhecido pela tradição filosófica e crítica ocidental, deixou as marcas de sua metafísica

negativa no horizonte estético da modernidade. O diálogo ora estabelecido entre a poesia e o judaísmo compreende, então, uma visão multidimensional da produção literária pizarnikiana, abrangendo relações entre literatura e mito, escrita e oralidade, vida e obra, ética e estética, poética e sagrado.

Palavras-chave: Alejandra Pizarnik; Poesia; Judaísmo; Crítica literária.

ABSTRACT

Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), Argentine poet, translator and literary critic, daughter of Jewish immigrants of European origin, builds a poetic universe marked by the experience of proscription that, in different forms, is also reinforced by an awareness of the Jewish condition itself. This existential condition comprises the helplessness of subjects who, because they do not belong in their entirety to any tradition, remain wandering condition between languages and cultures. I propose an interlocution between Pizarnikian poetry and Judaism in view of the existential and aesthetic dilemmas raised by this multicultural context in which the poet and her work are born. Moreover, as all criticism is a review of other criticisms, the issue of Judaism in her poetry arises from the need to fill a gap in Pizarnikian studies that, due to the formalist approach of literary work, prioritized texts, themes and approaches without including the centrality of Judaism in his work. In order to highlight the hidden presence of Judaism in Pizarnikian portica, I discuss the ethical dimensions of the poet's aesthetic choices, putting into dialogue the fictional and witness texts by taking the diaries, correspondences and reports of the writer as important references of reading and comprehension for the poems. Regarding a perspective of literary language as a semiotic production open to social, philosophical and religious, I approach the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari (2008, 2009, 2010, 2014) on identity as multiplicity and minor literature, as well as the thought of Jacques Derrida (2001, 2002, 2013, 2017) on poetry, animality and as a trail. Finally, I think of a closer dialogue between The Porizarnikian poems and the Jewish tradition. For this, I take as aesthetic and theoretical reference the Tanach and the studies of authors such as Haroldo de Campos (1991, 2000, 2004), Robert Alter (1992, 2007), among others, who investigate the literary aspects of sacred texts. With regard to elements of the mystical tradition, Jewish religious and philosophical, authors such as Gershom Scholem (1972, 1994), Julius Guttman (2003) and Richard Elliott Friedman (1997), when addressing concepts of sacredness and language in cabalism, hassidism and apophatic, put into perspective a Judaism that, although almost unknown by western philosophical and critical tradition, left the marks of its negative metaphysics in the aesthetic horizon of modernity. The dialogue now established between poetry and Judaism comprises, then, a multidimensional view of Pizarnikian literary production, encompassing

relations between literature and myth, writing and orality, life and work, ethics and aesthetics, poetic and sacred.

Keywords: Alejandra Pizarnik; Poetry; Judaism; literary criticism.

RESUMEN

Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), poeta, traductora y crítica literaria argentina, hija de inmigrantes judíos de origen europeo, construye un universo poético marcado por la experiencia de la proscripción que, en diferentes formas, también se ve reforzada por la conciencia de la propia condición judía. Esta condición existencial comprende el desamparo de los sujetos que, por no pertenecer en su totalidad a ninguna tradición, permanecen vagando entre las lenguas y las culturas. Propongo una interlocución entre la poesía pizarnikiana y el judaísmo en vista de los dilemas existenciales y estéticos planteados por este contexto multicultural en el que nacen el poeta y su obra. Además, como toda crítica es una revisión de otras críticas, el tema del judaísmo en la poesía pizarnikiana surge de la necesidad de llenar un vacío en los estudios pizarnikianos que, debido al enfoque formalista de la obra literaria, priorizaron textos, temas y enfoques sin incluir la centralidad del judaísmo en su obra. Con el fin de destacar la presencia oculta del judaísmo en la poética pizarnikiana, analizo las dimensiones éticas de las elecciones estéticas del poeta, poniendo en diálogo los textos ficticios y testimoniales tomando los diarios, correspondencias y relatos como referencias importantes para lectura y comprensión de los poemas. Teniendo en cuenta una perspectiva del lenguaje literario como producción semiótica abierta a lo social, filosófico y religioso, me acerco al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2008, 2009, 2010, 2014) sobre la identidad como multiplicidad y la literatura menor, así como el pensamiento de Jacques Derrida (2001, 2002, 2013, 2017) sobre poesía, animalidad y escritura como huella. Por último, pienso en un diálogo más estrecho entre los poemas pizarnikianos y la tradición judía. Para ello, tomo como referencia estética y teórica el Tanach y los estudios de autores como Haroldo de Campos (1991, 2000, 2004), Robert Alter (1992, 2007), entre otros, que investigan los aspectos literarios de los textos sagrados. Con respecto a los elementos de la tradición mística, religiosa y filosófica judía, autores como Gershom Scholem (1972, 1994), Julius Guttman (2003) y Richard Elliott Friedman (1997), al abordar conceptos de sagrado y lenguaje en la cábala, hassidismo y apofático, pusieron en perspectiva un judaísmo que, aunque casi desconocido por la tradición filosófica y crítica occidental, dejó las marcas de su metafísica negativa en el horizonte estético de la modernidad. El

diálogo ahora establecido entre la poesía y el judaísmo comprende, entonces, una visión multidimensional de la producción literaria pizarnikiana, que abarca las relaciones entre literatura y mito, escritura y oralidad, vida y obra, ética y estética, poética y sagrado.

Palabras-Clave: Alejandra Pizarnik; Poesía; Judaísmo; Crítica literaria.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 DEBAIXO ESTOU EU	22
1.1 A problemática do nome.....	23
1.2 Uma revisão crítica da crítica	31
1.3 Autobiografia e Judaísmo.....	59
CAPÍTULO 2 A VOZ PROSCRITA	81
2.1 A voz e a escrita.....	82
2.2 Ser judeu é ser possuidor de um segredo.....	115
2.3 A morte como destino comum: poesia, judaísmo e animalidade.....	125
CAPÍTULO 3 POÉTICA E MÍSTICA JUDAICA	144
3.1 O poema é a Terra Prometida.....	145
3.2 Tanach, lendas e canções judaicas	149
3.3 O Apofático e o Hassidismo	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS.....	200

1. INTRODUÇÃO

A obra e o nome de Alejandra Pizarnik (1936-1972, Buenos Aires), poeta, tradutora e crítica argentina, filha de imigrantes judeus da Europa Oriental, ocupam um lugar de destaque na cena literária e artística hispânica. Reconhecida, sobretudo, por sua atividade literária como poeta, Pizarnik publicou seu primeiro livro aos 19 anos, *La tierra más ajena* (1955), seguindo-se, nessa primeira fase de sua obra poética, a publicação dos títulos *La última inocencia* (1956) e *Las aventuras perdidas* (1958). Entre os anos de 1960 e 1964, morou em Paris, onde travou amizades com escritores já consagrados em sua época, Júlio Cortázar, Octavio Paz, Andre Pieyre de Mandiargues e Simone de Beauvoir. Nesse período, publicou *Árbol de Diana* (1962), com prefácio de Octavio Paz, um dos títulos mais traduzidos de sua obra, também o primeiro livro de poemas completo traduzido para o português brasileiro, em 2018, pela editora Relicário.

Após o retorno a Buenos Aires, Pizarnik publica *Los Trabajos y las Noches* (1965). Os dois últimos livros de poesia publicados em vida, *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *El infierno musical* (1971), constituem uma mudança de paradigma em sua escrita poética, com a entrada definitiva do poema em prosa em sua obra. O novo estilo, visto pelos críticos como influência do surrealismo francês, contrapõe-se aos versos curtos e a aos temas elevados que caracterizavam uma forma poética já consagrada na crítica argentina. Nos últimos anos, a poeta publicou trechos de seus diários e alguns poemas em prosa em revistas de literatura nacionais e estrangeiras. Dentre os poemas escritos nessa fase e reunidos em livros apenas postumamente, *En esta Noche, en este mundo* (1971), *Poema para el padre* (1972) e *Sala de Psicopatología* (1971), são textos que se destacam pelas marcas autobiográficas e pelos excessos da linguagem.

Os textos escritos por Alejandra Pizarnik entre 1965 e 1972 foram classificados pela crítica literária especializada na produção pizarnikiana como os mais característicos do estilo surrealista. Parte significativa da produção poética dessa fase permanecerá dispersa e desconhecida do grande público até a primeira reunião e publicação de poemas póstumos em 1982, sob o título *Textos de Sombra y otros poemas*, pela editora Sudamericana de Buenos Aires. *Sala de psicopatología*, longo poema em prosa escrito em 1971, durante uma das

internações da poeta no Hospital Pirovano, no entanto, só viria a público em 2001 com a primeira publicação das obras completas pela Editora Lumen. O poema em questão tornar-se-á uma divisor da obra poética por introduzir a categoria do obsceno também na poesia, já que antes esse elemento foi visto como traço apenas de textos em prosa como, por exemplo, *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*.

Um fato emblemático é o cruzamento entre aspectos da vida e da obra dessa escritora que, além de ter mantido crescente o interesse do público leitor nos enigmas dos poemas e na figura da poeta, por sua vez, vista enquanto uma personagem excedente dos seus textos, suscitou inúmeros impasses teóricos na crítica literária. De um modo geral, as perspectivas de análises da obra poética de Alejandra Pizarnik dividiram-se entre a defesa da superioridade das leituras formais, com entradas teórico-metodológicas voltadas unicamente para os textos e temas classificados como ficcionais, e a necessidade de expansão do horizonte estético e hermenêutico de modo que eixos temáticos e gêneros textuais antes tratados como biográficos e testemunhais também fossem abarcados por uma crítica que, ao longo dos anos, conforme novos textos (poemas, diários e correspondências) foram sendo publicados, precisou revisar seus pressupostos de análise.

A postura formalista e visão estruturalista de críticos e editores especializados na obra e na vida de Alejandra Pizarnik levou ao apagamento de temas considerados apenas biográficos como, por exemplo, o judaísmo, a sexualidade, a loucura e o suicídio. A consequência última do rebaixamento estético de alguns temas e textos é, obviamente, a exclusão das tensões éticas e das ambivalências de uma consciência existencial e de uma experiência poética cindida entre diferentes tradições. Em estudos mais recentes, tal como apresenta Adélaide de Chatellus (2013), a análise do contexto multicultural no qual nasceu a poeta e sua obra permitiu uma discussão voltada para questões como as relações entre a identidade judaica e a linguagem poética.

Um breve resumo da trajetória biográfica familiar de Alejandra Pizarnik revela um quadro das fraturas identitárias, culturais e linguísticas que fomentarão as tensões estéticas e éticas que perfazem sua obra. Na condição de filha de pais exilados, imigrantes judeus de Rovne, cidade localizada em território russo e polonês, Pizarnik experimenta na infância a primeira cisão de sua condição judaica

através do idioma. O idioma do lar era o russo e o iídiche, além disso, a formação escolar da poeta também ocorre em escola judia. Com vistas nas consequências dessas singularidades na vida e na obra de Alejandra Pizarnik, Chatellus (2013) faz o seguinte comentário:

Entre culturas, lenguas y alfabetos, Pizarnik recalca su condición de apátrida: “Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento apenas si soy argentina [...]. No tengo una Patria” (PIZARNIK 2003: 12/03/1965). De ahí que la inmigración puedo considerarse una variante de todas las escisiones, empezando por de la lengua: si la escritora no hablaba bien el idioma materno (lo leía y escribía), su lengua es – según su traductora Silvia Baron Supervielle – una lengua sin nombre, propia de ella sola, que nos es la lengua que se habla en Argentina. Como si la obra – escrita en castellano – fuera modeada y pensada en yiddish, con algo de ruso. (CHATELLUS, 2013, p. 7).

Com efeito, a busca por uma autodefinição perfaz grande parte da escritura poética e íntima de Alejandra Pizarnik. Como observamos no fragmento abaixo, retirado de um poema escrito em 1962, *Caminos del espejo*, parte do livro *Extracción de la piedra de locura* (1968), frequentemente citado pela crítica como exemplo do autocentramento da escritura poética pizarnikiana, o dilema da autoimagem e da busca por si mesma na linguagem é uma constante para essa escritora. Vejamos o referido texto:

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me lavaté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento. (PIZARNIK, 2011, p. 243).

Note-se a partir dessa passagem que, em contrapartida a uma simples representação do eu, o que há nessa poética é a dispersão, a fragmentação e a perda de uma identidade una. A inscrição de si mesma no texto é sempre perpassada pela contradição de uma perda e não de uma apreensão da própria imagem. Segundo definição da poeta, antes de mais nada, “hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí” (PIZARNIK, 2017, p. 629), ou seja, a transmutação do eu em linguagem é sempre uma experiência de alteridade,

anulação e desintegração da sua unidade. No caso de Alejandra Pizarnik, para sermos ainda mais justos com seu método fragmentário de escritura, o caminho traçado pela/na linguagem poética parece conduzir o eu lírico para uma queda no abismo e não necessariamente para um retorno ao grande ser metafísico.

Para Silvia Molloy (2013, p. 19), crítica e escritora argentina, é evidente o traço autobiográfico da escritura poética e literário da vida de Alejandra Pizarnik. A poeta em seus textos “también, provocadoramente, se hace oír, como lo saben bien quienes la conocieron”. Chamo aqui a atenção para entonação vocálica como um traço importante em seus poemas cujo ritmos se assemelhariam ao “vacilante tartamudeio” da própria fala da poeta. Em seus diários, como veremos no capítulo 1 e 2, Alejandra Pizarnik registrará os seus processos de aprendizagem literária como escritora, crítica e tradutora, além de aspectos de sua personalidade, de seu corpo, de sua consciência de si e de mundo, estetizando sua existência como parte de um projeto artístico no qual se coloca, ao mesmo tempo, como criadora e criatura. Cabe lembrar a relevância dos diários da poeta para muitos e muitas escritores e escritoras das gerações seguintes, que encontram representados nesses escritos íntimos os dilemas da relação e da transformação da jovem poeta diante da tradição.

Voltando ao tema dessa tese. Embora vistos sumariamente pela crítica, os temas do judaísmo sobressaem-se na obra e na vida de Alejandra Pizarnik, a saber, a experiência do exílio e da morte, o tom de lamentação que acompanham os ritmos poéticos e as imagens de desamparo em seus poemas, a crise da linguagem e a perda de si, são algumas das marcas de uma sensibilidade judaica presentes em seus textos. O judaísmo é, sem dúvida, também principal elo desse cruzamento entre os aspectos biográficos e poéticos. Por vezes, a interpretação do judaísmo na textualidade poética envolve debates polêmicos, uma vez que uma leitura presa à superficialidade dos significados conceituais obscurece a percepção dos afetos, dos ritmos e das tensões constitutivas dos textos.

O judaísmo permeia a palavra poética pizarnikiana como um signo de significados ressonantes dos sentidos dispersos na língua, da multiplicidade das identidades, das traduções de palavras hebraicas arcaicas, de imagens e de estruturas poéticas que parafraseiam textos sagrados, das concepções místicas da linguagem que se constroem em torno do nome e do divino na tradição judaica, etc. Seguir, pois, os rastros do judaísmo na vida e na obra de Alejandra Pizarnik é

recuperar uma rede de significações que estão nos temas, nas estruturas e nas intensidades poéticas e afetivas dos textos ficcionais e testemunhais. Pensando, então, na transversalidade da questão judaica e do judaísmo na obra poética, tomada aqui em sua globalidade, opto por também não restringir essa investigação a um único título, estilo ou período específico da produção literária pizarnikiana, seguindo um roteiro de leitura no qual, ainda que priorizando as análises dos poemas, seja possível dialogar com a diversidade das formas da escritura pizarnikiana e com a polissemia do judaísmo presente na sua poesia.

Como estratégia metodológica, proponho o diálogo entre os textos íntimos e os textos poéticos, estabelecendo assim o campo semântico da interdiscursividade necessária para compreensão do tema do judaísmo como uma questão que só pode ser compreendida para além da clássica divisão hierárquica dos textos classificados em testemunhais ou ficcionais. A tomada dos diários como referencial teórico justifica-se ainda pela ideia de que o gênero autobiográfico abarca um universo de criação poética, crítico e conceitual na medida em que essa escritura tanto do ponto de vista da forma quanto dos conteúdos extrapola a simples confissão do Eu individual.

Como referencial bibliográfico das obras de Alejandra Pizarnik, usarei as edições publicadas pela editora Lumen S. A.: *Poesía Completa* (2011), *Prosa Completa* (2012), *Diarios* (2017) e *Nueva Correspondencia 1955-1972* (2017b). Embora leve o nome de obras completas, essas edições não correspondem à totalidade dos textos escritos pela autora. Conforme aponta Patrícia Venti (2008), ao longo dos anos, a reunião e a publicação póstuma dos textos pizarnikianos passaram por seleções de caráter, sobretudo, moral, ideológico e mercadológico, uma vez que os critérios utilizados para supressão de fragmentos dos diários e de poemas visaram à preservação da privacidade das pessoas citadas nesses textos e à sensibilidade burguesa do público leitor¹.

A relação entre a trajetória biográfica e a escrita poética, censura e controvérsias da crítica especializada em Alejandra Pizarnik, será abordada no capítulo 1, *Debaixo estou eu*. Em um primeiro momento, trato a questão da

¹ Os arquivos com os documentos originais e inéditos da poeta encontram-se, atualmente, na Biblioteca da Universidade de Princeton, departamento de livros raros.

linguagem e da identidade à luz de uma tradição hermenêutica judaica em que nomear equivale à experiência de criar o mundo, ao mesmo tempo em quem, a palavra, corrompida de sua unidade original capaz de estabelecer um elo entre o nome e o mundo, é confrontada com a multiplicidade dos sentidos. A textualidade judaica está expressa nos poemas pizarnikianos através das concepções de linguagem e de identidade múltiplas que, por diferentes vias, estabelecem um *continuum* com textos da Torá, do Midrasch e da mística judaica que tratam dos enigmas do Nome Divino como uma questão linguística, filosófica e teológica. A judaicidade da poesia pizarnikiana se define por uma relação da poeta com a palavra que, conforme veremos, espelha a relação do judeu com o seu Deus. Após a discussão sobre a multiplicidade das identidades e a polissemia do nome, no segundo ponto desse capítulo, questiono qual o lugar do judaísmo e da questão judaica na obra poética de acordo com a perspectiva de críticos que dedicaram algum espaço ao tema em questão em suas análises.

A decisão de revisar a crítica literária, isto é, realizar uma crítica da crítica, deve-se à necessidade de refutar os posicionamentos críticos e metodológicos que, independente do grau de formalismo ou de vanguardismo teórico, trataram o judaísmo como uma questão unicamente biográfica. Tal abordagem propõe rever os conceitos de poesia e de poeta construídos pela crítica que, em geral, tomando como referência escritores do cânone literário francês, estabeleceu que certas expressões estéticas e linguísticas, pela obscuridade de suas imagens e abstração da linguagem, devem ser vistas como algo puramente espiritual, isto é, sem qualquer associação com o mundo. Como saída desse esquema de leitura da poesia pizarnikiana, já amplamente associada ao movimento surrealista, proponho apreender a escritura poética como reunião de sentidos íntimos e públicos, individuais e coletivos, emocionais e intelectuais, estéticos e éticos, sendo a exclusão de algum desses planos uma deformação dos textos.

Conforme apontam Tamara Kamenszain (2016) e Patricia Venti (2008), parte da crítica literária manteve-se presa ao excesso de formalismo de uma teoria que condena os excessos do Eu, de intimidade e de subjetividade, propiciando uma rejeição pelos métodos de análise que, de alguma forma, forcem uma fuga do “puramente literário”. Embora esteja partindo de um tema considerado autobiográfico, o objetivo dessa pesquisa não é aprofundar uma discussão sobre o

valor autobiográfico da escritura poética pizarnikiana, valendo-se do conceito de autobiografia como expressão daquilo que Leonor Arfuch (2010) chama de cruzamento de vozes em textos cujos estilos ultrapassam as fronteiras dos gêneros ficcionais e testemunhais.

Dentre os diversos planos enunciativos constitutivos dessa textualidade poética, destaco a importância da voz judia para uma compreensão do elo entre a vida e a obra de Alejandra Pizarnik. No capítulo 2, *A voz proscrita*, aponto para uma relação entre oralidade e escrita que, na visão da poeta sobre a linguagem, a literatura e o judaísmo, evocam uma questão judaica psicológica e histórica: a consciência do não-pertencimento. Nesse capítulo, abordo um testemunho da poeta acerca de sua experiência como escritora argentina e judia. Conforme veremos em diversas entradas dos diários, há uma sensibilidade judaica que conduz a relação e o lugar da poeta com a língua espanhola e na comunidade de escritores argentinos. A relação judaica dessa poeta com o idioma se define, como veremos, pelos diversos deslocamentos experimentados por uma consciência de não-pertencimento, em que tanto a língua falada revela a condição de estrangeira quanto a palavra escrita é o lugar do exílio.

No último ponto do capítulo 2, expandindo a discussão sobre o exílio da linguagem experimentadas na poética pizarnikiana, abordo ainda relação entre judaísmo e animalidade. O animal evoca uma questão judaica na poesia pizarnikiana uma vez que, além de ser um marco da alteridade da identidade do eu lírico e da intensidade trágica dessa consciência desgarrada, abre uma perspectiva das limitações do poder de nomeação da palavra. O ritmo frenético da escritura poética pizarnikiana, sobretudo, na fase do poema em prosa, revela as contradições de suas relações com o mundo e consigo mesma. A figura do animal em Alejandra Pizarnik, assim como o corpo monstruoso e o caráter inumano que atribui a sua linguagem, evoca uma metafísica negativa baseada na consciência da morte e nas limitações da palavra que, tal como pensamento judaico da morte e do inumano em Qohélet (*Eclesiastes*), ecoam uma visão da animalidade ontológica do humano.

A discussão acerca das relações entre oralidade e escritura, animalidade e judaísmo, cobre aqui tensões de uma experiência de proscricção estéticas e éticas que atravessam a obra e a vida da escritora. Para estabelecer os laços entre a escritura poética e a condição judaica, tomo como referência teórica o pensamento

dos filósofos Deleuze e Guattari (2014) e Jacques Derrida (2001 e 2002), quando abordam a relação de não-pertencimento do escritor menor à língua e à literatura canônica. A visão crítica desses e de outros filósofos acerca da experiência poética de escritores proscritos nos propicia o chão teórico necessário para um debate das características judaicas dos textos íntimos e ficcionais de Alejandra Pizarnik que, como veremos, definem-se aqui por relações históricas, ontológicas, religiosas e estéticas.

No capítulo 3, *Poética e Mística judaica*, estabeleço um diálogo entre a poesia pizarnikiana e alguns textos e conceitos que perfazem a tradição religiosa e teológica judaica, a saber, as práticas em torno do nome, as relações com o divino, a proximidade rítmica da poesia pizarnikiana com o Tanach², além da influência de canções e de lendas pertencentes à tradição judaica presentes em diversos poemas. Discuto, nesse ponto final, a recorrência das relações de intertextualidade, arquitecturalidade e interdiscursividade da poesia pizarnikiana com as escrituras sagradas e elementos que perfazem as tradições místicas e teológicas judaicas como, por exemplo, o hassidismo e o apofático. Por fim, apresento dois poemas autobiográficos em que Alejandra Pizarnik fala abertamente de sua identidade judaica, estabelecendo um elo mais explícito entre poesia e judaísmo.

No tocante ao estudo dos textos sagrados e das tradições teológicas concernentes ao judaísmo, contamos com a contribuição teórica de autores como, por exemplo, Julius Guttmann (2003), Richard Elliott Friedman (1997), Gershom Scholem (1972), Jack Miles (1997), George Steiner (2001), Amós Oz (2015), etc. As escolhas que norteiam nossos pressupostos teóricos e metodológicos têm em vista

² A palavra Tanach, ou Tenakh, é um termo pós-bíblico derivado das iniciais das três seções que compõem os Livros Sagrados do judaísmo: as Leis (Torá), Profetas (Nebi'im) e Escrituras (Kethubim). A religião cristã, ao adotar esses mesmos livros como parte de sua tradição, reorganizou esses textos absolutamente distintos entre si em um único livro, a Bíblia, chamando-os de Antigo Testamento. Diversos críticos e estudiosos dos textos sagrados, por sua vez, convencionaram chamar de Bíblia Hebraica a disposição dos livros tal como os apresenta o Tanach. A ordem dos livros, segundo Jack Miles (1997), a ordem do cânon, constitui diferentes preocupações artísticas e visões teológica de Deus, de modo que a reunião dos mesmos livros não constitui uma mesma obra. O editor cristão dispõe os livros em um movimento ação/silêncio e silêncio/discurso da personagem de Deus, “transferindo os livros proféticos – Isaías, Jeremias, Ezequiel e os dozes profetas menores – do meio para o fim, deixando no meio o que chamamos antes de livros do silêncio, que compreendem Jó, Lamentações, Eclesiastes e Ester” (MILES 1997, p. 28). Pensando, pois, nessas questões que envolvem as visões artísticas e as concepções teológicas baseadas na trajetória da personagem de Deus e nas implicações de suas ações no conjunto dos textos, optei por chamar de Tanach os livros sagrados, tal como os judeus os compreende, em alguns momentos, quando me volto a aspectos gerais desses livros, também os chamo de escrituras sagradas.

que o estético, o religioso e o histórico estão naturalmente implicados. O tratamento que esses autores dão ao conjunto dos textos sagrados que compõem o Tanach e a tradição mística judaica, oral e escrita, ajudarão a entender melhor a dimensão sagrada do poético. De diferentes modos, a escrita é o meio pelo qual a poeta, além de abordar os conflitos identitários e deslocamentos culturais que constituíram sua própria existência, encena os dilemas mais trágicos do destino humano, o desamparo afetivo, o amor impossível, a consciência da morte, as ausências e os silêncios da linguagem.

É necessário ter em vista que, por mais absurda e dissociada da realidade que possa parecer a poesia, há em cada uma das escolhas poéticas e existenciais dessa escritora uma economia de valores baseada em uma ética judaica ou, em outras palavras, em um modo de sentir e ser judia. Em outras palavras, há um modo de poetizar e de narrar judaicos na obra de Alejandra Pizarnik. O judaísmo e a questão judaica introduzem na obra poética marcas dos muitos não pertencimentos que perfazem a consciência de mundo e de si pizarnikiana. Além de tonalidades vocálicas, semânticas e rítmicas variáveis, o judaico também é uma marca de intensidade dessa linguagem que não se reduz aos valores conceituais de uma metafísica das representações, por isso, não buscamos as metáforas judaicas para falar do elo entre a poesia e do judaísmo, dando preferência a termos como o rastro para captar as intensidades mitológicas e hermenêuticas judaicas dessa linguagem poética. Seguiremos, pois, em direção aos desertos, aos silêncios, às ausências, ao animal, às errâncias das buscas, das muitas vozes proscritas que percorrem a poesia de Alejandra Pizarnik.

CAPÍTULO 1

DEBAIXO ESTOU EU

Sólo un Nombre

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

(Alejandra Pizarnik)

Quando é brilhante demais, a luz nos cega. Entretanto o judeu tem
que habitar o texto onde está escrito seu destino.
(George Steiner)

1.1 A problemática do nome

Flora, Buma, Blímele, Sasha, Alejandra são as variantes de nomes próprios adotados por Alejandra Pizarnik. A multiplicidade de nomes próprios reverbera questões éticas e estéticas presentes na vida e na obra dessa poeta cujos dilemas existenciais e poéticos giram em torno das impossibilidades de definir uma identidade e de se apropriar da linguagem. Além disso, a própria condição de mulher, judia, filha de imigrantes, bissexual, interna de hospital psiquiátrico e, por fim, a morte prematura, aos 36 anos, ocasionada por uma dose excessiva de tranquilizantes, resultando na especulação sobre um provável suicídio tantas vezes anunciado em sua poesia e diários, criam um circuito vida-escritura-morte, tornando a poeta e a obra um desses casos literários em que a relação problemática autor e texto tanto desperta interesse dos leitores quanto questionamentos dos críticos.

Não raramente, para compreender em profundidade as tensões estéticas constitutivas da obra poética é preciso olhar para a trajetória biográfica da autora, cruzando os acontecimentos históricos marcantes do seu contexto de produção literária, as formas estéticas e os temas-obsessões de sua poesia. A via dupla desse movimento de escritura e de inscrição poética da vida e da morte no texto faz, pois, pensar sobre a especificidade do literário nesse encontro com o não-literário, exigindo novos modelos e metodologias de leitura capazes de tornar perceptível a convergência entre a escolha estética e a visão política da poeta.

Formadas a partir desse lugar de entre línguas e culturas, as escolhas poéticas e a consciência existencial de Alejandra Pizarnik evocam algumas encruzilhadas fundamentais em sua obra, a saber, entre a tradição judaica e a tradição literária portenha, o humano e a animalidade, o profano e o sagrado, o poético e o testemunhal, etc. Em suma, a poeta percorre as formas ambíguas próprias daqueles sujeitos cindidos em suas consciências existenciais. O caráter errante da escrita poética pizarnikiana, conforme desenvolveremos ao longo desse trabalho, marcará a experiência do exílio como principal forma de reconhecimento de si e de “habitar a casa linguagem”, para usar o termo de Martin Heidegger (2008, p. 326). Posicionando-se contra uma postura teórica que remete às abstrações formais e limitações morais, ao enfatizar a relação vida e literatura, judaísmo e poesia, busco estabelecer novas abordagens teórico-metodológicas a partir da

valorização de elementos históricos, existenciais e religiosos, sendo, portanto, a escolha do tema do judaísmo também uma contestação da visão hegemônica da crítica que institui como modelo de leitura para as artes de vanguarda, tal como se consagra a poética pizarnikiana, o enfoque quase exclusivo na forma e no estilo.

O pacto entre o gêneros ficcionais e não-ficcionais se faz visível na obra de Alejandra Pizarnik desde as primeiras publicações. No poema *Sólo un nombre*, incluído no segundo livro publicado pela poeta, *La última inocência* (1956), temos um exemplo dessa relação corpo a corpo da poeta com o texto. O poema em questão, além de constituir uma alegoria do elo entre a poesia e o judaísmo, serve também de exemplo metonímico de um dos principais conflitos da poética pizarnikiana: a relação entre a linguagem e a identidade. Vejamos:

Sólo un Nombre

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

(PIZARNIK, 2011, p.65).

Alejandra Pizarnik, ao tornar seu próprio nome matéria poética, repetindo-o três vezes nos curtos versos, cria um paradoxo a respeito de sua identidade. A multiplicidade de nomes impede a poeta de se apropriar de si mesma? Há, de fato, uma revelação na experiência de nomear? Inicialmente, o poema refletiria a imagem da poeta tal como um espelho, no entanto, o nome-imagem refletido no texto revela uma identidade fragmentada. Há muitas figuras de Alejandra. Através de um jogo de ambiguidade da linguagem, no qual o excesso de repetição acaba produzindo uma negação, a poeta nega o pertencimento a uma identidade una que se pressupõe obter com o nome próprio. Por isso, antes de afirmar uma simples identificação, esse poema traz a marca de uma experiência de despossessão de si mesmo e da linguagem.

A experiência do nome próprio nesse texto indica, conforme as palavras de Deleuze e Guattari (2009, p. 51), “[...] a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade”. Trata-se, portanto, de uma experiência da linguagem poética que, mesmo em seus rasgos mais biográficos, acaba escapando das

expressões de uma simples individualidade uma vez que se compreende a identidade como um “puro infinitivo”, isto é, aberta a possibilidades das multiplicações. Há, nesse poema, uma questão central na tradição judaica: os nomes são identidades, porém essas identidades não são unas, por isso, tampouco podem ser apreendidas em uma única forma.

Alejandra Pizarnik observa a si mesma através do espelho-poema, vendo-se como uma outra desconhecida, tal como a personagem Alice que experimenta a perda de si e dos sentidos ao adentrar ao país das maravilhas ou através do espelho, as emblemáticas histórias de Lewis Carrol, frequentemente citadas pela poeta em seus poemas e diários. O universo da linguagem configura para a consciência poética pizarnikiana um espaço fantástico, repleto de possibilidades de perdas e de reencontros consigo mesma. O caráter delirante dessa escritura poética, no entanto, não apaga a função crítica e reflexiva do texto, abrindo um debate interessante acerca dessa relação ambígua entre o nome e a identidade. Em pouquíssimos versos e restrito vocabulário, concentra-se um questionamento profundo da poeta: é possível nomear e apreender a si mesma na linguagem? Por fim, em um sentido pós-hegeliano, tal como propõe Adriana Cavarero (2000), o Eu lírico pizarnikiano reconhece sua própria opacidade e exterioridade ao se questionar não “quem sou eu?”, mas “quem és tu?”. Há ainda, nesse jogo poético em torno dos nomes e das identidades, uma forte relação com uma longa tradição judaica de interpretação que evoca, além das multiplicidades dos sentidos contidos nos textos, o caráter paradoxal da linguagem e fragmentário das identidades.

Finalmente, essa experiência da fragmentação da própria identidade pode remeter-nos, em outros momentos de sua obra poética, à dissolução da linguagem e da própria consciência de si que, respectivamente, tornar-se-ão abismal e espectral: “Nada mais intenso do que o terror de perder a identidade”, dirá Alejandra Pizarnik (2011, p. 361) em um poema escrito em 1969, no qual reflete mais claramente a discordância do eu poético consigo mesmo, deixando evidente alteridade irreduzível dessa consciência identitária. Encontrar, pois, um caminho na linguagem e uma identidade para si mesma desencadeia uma insistente busca poética pela autoexpressão que, por sua vez, defronta-se com esse desejo poético de ser e existir mais além de si mesma. A tensão poética pizarnikiana será intensificada na medida em que a experiência da linguagem fracassa em seu exercício de nomeação

e as tentativas de definições do sujeito íntegro diminuem, tornando o poema um exercício de autorreflexão. Tal exercício de nomeação poética, por fim, recusa o pensamento cognoscível que pretende nomear, classificar, organizar e representar, de acordo com os valores metafísicos e a ordem universal, o mundo e a si mesmo em uma ordem linear.

É, portanto, em uma perspectiva judaica, que compreende os valores hermenêuticos e culturais construídos dentro de uma longa tradição narrativa e interpretativa dos textos sagrados, que iremos compreender melhor a tríade de nomes próprios em *Sólo un Nombre*. No *Midrash*, texto sagrado que reúne as interpretações de sábios e de místicos judeus da Torá, encontra-se a seguinte explicação acerca da tríade de nomes adotados por um judeu ao longo da vida:

O homem é chamado por três nomes: aquele com o qual seu pai e sua mãe o chamam, aquele com o qual as pessoas lhe chamam e aquele que a pessoa adquire para si mesma. O melhor de todos é aquele que a pessoa adquire para si mesma. (Midrash Tanchuma, Parashá 6).

A questão relacionada ao nome próprio, assim como apontamos no início desse trabalho, é um dos muitos gestos autobiográficos espalhados ao longo dessa poética. Alejandra Pizarnik adota diferentes assinaturas em suas correspondências, sendo, em algumas delas, possível observarmos, por exemplo, que assinava como Sasha, enquanto que Flora, nome atribuído por seus pais, é utilizado apenas em seu primeiro livro de poesia, *La tierra más ajena* (1955), escrito na juventude. Há diferentes explicações para essa prática em torno do nome na tradição judaica. Uma explicação histórica diz respeito, de um modo geral, a todos os imigrantes e também aos filhos de imigrantes, sobretudo, os de origem africana e asiática, que, assim como os judeus, por uma questão de adaptação ao novo idioma e à cultura local, adotavam um nome social enquanto preservavam na intimidade o nome de origem.

Se, por um lado, a mudança de nome foi um fator de sobrevivência para muitos judeus que, obrigados a negarem sua raça, suas crenças e origem judaica, submeteram-se ao novo batismo; não podemos esquecer que, por outro lado, há também aqueles que entre o esquecimento, a morte e os destinos errantes, optaram pela resistência silenciosa, integrando-se apenas parcialmente ao novo contexto enquanto que, em seus espaços secretos, isto é, longe da vigilância social e do

controle moral, continuavam vivenciando seus pertencimentos às práticas religiosas e às relações afetivas que os mantinham ligados a suas origens. Assim, mesmo quando perseguidos, silenciados e mortos, é possível encontrar na literatura judaica narrativas que transformam as perdas em testemunhos, práticas de resistência e preservação da memória. Além dessa perspectiva, que se coloca mais na ordem histórica e social, há nessa forma de nomear e narrar uma forte intertextualidade com certa mística judaica e com as narrativas sagradas, nas quais se promulga uma abertura filosófica em relação a compreensão da linguagem enquanto uma experiência da multiplicidade, isto é, do acúmulo de sentidos.

Para George Steiner (2001), o problema-tema do nome é muito mais antigo e remete a um passado de sobrevivência que tem sua origem nas narrativas míticas. No ensaio intitulado *Prefácio para a Bíblia hebraica*, o estudioso aponta para um esforço de autodefinição por parte de diferentes personagens dos textos sagrados, nos quais a definição das consciências de si e de mundo se dá mediante as escolhas dos nomes próprios, isto é, da experiência da nomeação dos seres e das coisas. As experiências em torno do nome e da nomeação compreendem, segundo Steiner (2001), antes de qualquer coisa, uma força criadora. Adão, o primeiro humano a habitar a terra, segundo a narrativa de *Gênesis*, também esteve em busca de nomear as coisas e os seres existentes que, por sua vez, já habitavam esse mundo quando passa a ocupar a terra desconhecida, ressaltando ainda mais a sua condição de estrangeiro. O esforço adâmico de nomear é para tornar familiar as coisas, os seres e o mundo, diminuindo o seu desamparo e seu desconhecimento diante dessa terra em que é lançado. Nomear é, nesse contexto mítico que remete à cena da origem da humanidade, uma tentativa para escapar do alheamento.

A experiência do nome surge, em diversas passagens do Tanach, também como importante força transformadora. Dentre os exemplos mais conhecidos, em *Gênesis*, capítulo 17, as personagens de Abraão e Sara têm seus nomes mudados depois de receberem uma benção divina. Mais adiante, em *Gênesis* capítulo 32 versículos 22 a 32, temos um outro exemplo ainda mais marcante da multiplicidade em torno da apropriação do nome. Na referida passagem, a personagem de Jacó, essa figura contraditória que, segundo a narrativa bíblica, possui em sua trajetória a errância como destino, ao voltar para a terra onde vive seu irmão Esaú, trava uma luta com o anjo do Senhor. Ao final, tendo sobrevivido ao embate, Jacó tem seu

nome mudado para Israel. A experiência do nome, nesse episódio do Tanach, além de trazer essa característica da nomeação como um embate sagrado, revela um processo de perda de si e de renovação da vida. Vejamos a referida passagem retirada de *Gênesis*:

Disse-lhe Deus: O teu nome é Jacó, já não te chamarás Jacó, porém Israel será teu nome. E lhe chamou Israel. / Disse-lhe mais: Eu sou o Deus Todo-Poderoso, sê fecundo e multiplica-te, uma nação e uma multidão de nações sairão de ti, à tua descendência. (*Gênesis* capítulo 35, versículos 10 e 11).

Acerca do nome nas narrativas sagradas, apesar de as interpretações teológicas priorizarem a linearidade dos pertencimentos genealógicos, tais experiências do nome convergem, antes de mais nada, para os movimentos das errâncias e das multiplicações. A mudança de nome de personagens sagradas como, por exemplo, Jacó e Abraão indica uma transformação da unidade da própria identidade, por sua vez, transmutada em uma coletividade. Para além de uma linhagem, o nome, portanto, abrange forças mitológicas, sociais, psíquicas, semânticas, todas indicativas das multiplicidades. Entre todas as narrativas em que o divino intervém no destino humano, a história de Jacó e de sua nomeação é a mais emblemática dessas forças metamórficas que atuam tanto na constituição dos sentidos das narrativas quanto das identidades.

Dentro desse horizonte hermenêutico criado pelas narrativas judaicas, nomear é multiplicar, somar, criar aderências de modo que se possa na unidade criar as divisões que romperão com as cadeias dos significados referenciais, intensificando, então, as pluralidades dos sentidos. Não por acaso, os dois episódios aqui citados são de duas personagens consideradas importantes para o desenrolar da narrativa mítica e da história judaica. O valor da multiplicação de Jacó e Abraão, certamente, não é só do ponto de vista biológico como também de um ponto de vista teológico, mítico e histórico, uma vez que essas narrativas e suas personagens sobrevivem justamente pela ambiguidade e os paradoxos que somam em suas trajetórias e relações com o divino.

Voltando a *Sólo un nombre*, ao escrever seu nome próprio na poesia, tornando-se um sujeito fora de si mesmo e que sofre as transformações da linguagem-poema, Alejandra Pizarnik dialoga com uma longa tradição hermenêutica

em torno da poesia do Tanach na qual, além de atribuir-se a palavra poética uma função criadora, acredita-se que é preciso manter-se aberto o Nome às interpretações, isto é, conservar o caráter múltiplo e errante dos seus sentidos. O nome de Israel, em uma perspectiva teológica negativa, evoca então esse desenraizamento das identidades nômades. É primordial, portanto, conservarmos o caráter errante, mutável e ambíguo da palavra e das identidades que recusam situarem-se dentro de qualquer território. Ademais, a opção de inscrever o próprio nome no texto poético, explicitando o aspecto autobiográfico, produz não uma simples identidade do eu da autora com o seu texto, mas essa consciência de si enquanto uma outra e do texto como espaço de revelação dos paradoxos.

A difícil tarefa do leitor e crítico dessa poesia consiste em abrir mão do pensamento conceitual que, para interpretar e explicar o poema, necessita limitar as formas dispersivas e as infinitas ramificações que constituem a identidade e a linguagem poética. Uma articulação do pensamento teórico da poesia exige-nos, antes de mais nada, o desapego do excesso de determinação da verdade conceitual, em suma, não há um método definitivo para ler o texto. Sobre a poesia pizarnikiana é possível adotarmos o ponto de vista de Olga Orozco (2012), escritora e amiga de Alejandra Pizarnik, quando diz:

¿Cual será la figura verdadera en este calidoscopio? Todas y cada una. La más libre, la más transcendente sin retóricas, la no convencional, la que está entretejida con la sustancia misma de la vida llevada hasta sus últimas consecuencias. Es decir, la que no hace nacer fantasmas sonoros o conceptuales para encerrarlos en las palabras, sino que hace estallar aun los fantasmas que las palabras encierran en sí mismas. (OROZCO, 2012, p. 465, 466).

Nesse comentário acerca da poesia e da figura de Alejandra Pizarnik, além dessa multiplicidade característica das palavras e da poeta-personagem, Orozco destaca os elementos sonoros e conceituais das palavras. Como proponho aprofundar mais adiante, no capítulo 2, um traço fundamental dessa poética é a fala. Por vezes, as palavras poéticas evocam sentidos sonoros. Dito de outra forma, há um campo semântico nessa poesia que se constrói por meio da tonalidade vocálica e da repetição que insituem o ritmo poético da linguagem.

Alguns tradutores e estudiosos da poesia do Tanach também observam os sons vivos e as repetições na poesia hebraica como um elemento importante para a

recuperação dos sentidos do texto sagrado. A sensibilidade auditiva para a palavra escrita pode ser encarada, de um modo geral, como uma característica textual do poema ou uma exigência do poeta. No entanto, conforme análise de George Steiner (2001), há nessa relação de desconfiança com a palavra, falada e escrita, uma sensibilidade judaica que nos remete a mitologias hebraicas como, por exemplo, a histórica do Pecado original e de Babel, narrativas que tratam da queda do humano e da separação do divino, ambas trazendo como consequência para ações humanas a marca da ambiguidade para a fala. Segundo Steiner (2001),

Na sensibilidade hebraica, como na platônica, a palavra escrita é objeto de desconfiança e observa-se a nostalgia da oralidade. A palavra escrita é sempre uma sombra do fato ocorrido, um *post scriptum* no sentido literal da expressão. Sua condição de inferioridade diante do significado primeiro é misteriosa e simbolicamente exemplificada na destruição das Tábuas de Lei originais no Sinai e a confecção de um segundo conjunto, que não é o original. As letras escritas em fogo, naquele mesmo fogo que falou na Sarça Ardente, foram escritas no silêncio entalhado da pedra. Por outro lado, sem dúvida, a escrita tem sido fiadora da identidade do judeu: através das fronteiras que ele atravessou perseguido, através dos séculos, através de várias línguas que precisou tomar de empréstimo e que frequentemente dominou com maestria. Como um caracol com as antenas tentando captar as ameaças, o judeu carrega nas costas sua casa, que é o texto. Que outro domicílio permanente lhe tem sido permitido? (STEINER, 2001, p. 307).

A primeira experiência de proscrição do judeu é, pois, a língua. Tal como o nome de Deus é impronunciável na religião judaica, a voz e a palavra poética em Alejandra Pizarnik também são identificadas como algo ilegível, sobretudo, se nos atermos apenas ao plano do significado conceitual da linguagem, deixando escapar as intensidades semânticas postas nesse elo entre as imagens e as sonoridades. Em alguns poemas, a voz do eu lírico pizarnikiano é apresentada como um gemido, um grito, uma melodia fúnebre (endechas), ou ainda, tal como vemos no poema *La caída* (cf. PIZARNIK, 2011, p.81), como um som semelhante às “plegarias” (preces) e “aullidos” (uivos), sendo algumas dessas construções poéticas também usadas na mística judaica para identificar o caráter indizível do nome divino.

O judaísmo se impõe na poesia de Alejandra Pizarnik em diferentes perspectivas, porém, sobretudo, nessa relação conflituosa com a linguagem. Em

Sólo un nombre, mostra-se no próprio modo como a poeta diagramatiza seu nome no texto, repetindo-o de forma enigmática, tal como a tautologia do nome da personagem de Deus quando Ele se apresenta em Êxodo 3:14, “Sou o que sou”, criando uma significação conflituosa com a linguagem pela imposição de sua infinitude.

Para perceber a presença difusa do judaísmo no texto poético, é preciso conhecer os simbolismos, os destinos e os mitos judaicos. Em *Sólo un nombre* (1956), especificamente, Alejandra Pizarnik evidencia as ligações entre sua poesia e a mitologia judaica através dessas imagens da multiplicidade do nome que, por fim, introduz a experiência do exílio na própria língua. A marca da judaicidade posta nessa experiência do Nome, além de recuperar uma teoria da linguagem e da identidade comuns à mística e à tradição judaica, traz à tona o posicionamento crítico da poeta diante de concepções linguísticas e identitárias que promovem uma homogeneização pacificadora dos paradoxos culturais e estéticos. O texto em questão, como aponta alguns críticos, é um Aleph dos dilemas em torno das relações entre identidade e linguagem que a poeta desenvolverá ao longo de sua obra poética.

Na vacuidade e na abstração apontadas como características dessa linguagem poética, constroem-se os mistérios de uma estrutura poética e mental similar a observada nas tradições narrativas e hermenêuticas sagradas do judaísmo em que o texto encerra um destino mítico e histórico. Conforme pretendo mostrar nos próximos pontos, em torno dessas questões de identidade e da linguagem, observa-se o esforço criativo dessa poeta em busca de reaver em sua obra-vida-morte as intensidades de um destino literário.

1.2 Uma revisão crítica da crítica

Como dito anteriormente, Alejandra Pizarnik foi educada em ídiche e em espanhol, posteriormente, aprenderia o francês. Em 1960, a escritora muda-se para a França, onde se dedica também ao ofício de tradutora, estabelecendo relações com intelectuais ligados ao surrealismo e ao existencialismo, a exemplo, de Julio Cortázar e Jean-Paul Sartre. Além de poeta, autora de diários, tradutora, Pizarnik

também escreveu crítica literária, alguns textos de humor e uma peça de teatro. Em sua trajetória biográfica, destaca-se a relação da poeta com o passado da família sobrevivente do holocausto, definindo-se, conseqüentemente, a partir dessa experiência de exílio o lugar social de estrangeira a partir do qual passará a enxergar a língua, a cultura e a literatura argentina. Questões como a crise da linguagem e a multiplicidade da identidade, debatidas e tematizadas ao longo de sua poesia e diários, especialmente, a partir das publicações feitas após 1968, nascem de uma consciência existencial de não pertencimento à identidade nacional e ao idioma castelhano.

Como podemos observar já nas apresentações das obras completas, publicadas pela editora Lumen, a relação entre a trajetória biográfica e a obra poética foi efetivamente invalidada por grande parte de uma crítica cujo enfoque estruturalista decretou a superioridade de aspectos formais e estilísticos da poesia em detrimento dos textos classificados como testemunhais. A visão formalista do texto literário, que tende a afastar temas considerados apenas biográficos, tornando-os excessos ou extrapolações do campo ficcional, rebaixou enormemente discussões sobre, por exemplo, gênero, sexualidade, religião e suicídio na obra poética de Alejandra Pizarnik. De um modo geral, mesmo entre os críticos cujos posicionamentos teóricos questionam o conceito de autonomia da obra de arte literária, quando se trata do judaísmo e da questão judaica, o argumento utilizado é que esses aspectos foram, respectivamente, secundários para sua constituição literária e ocultados da vida pública de Alejandra Pizarnik.

De fato, se focarmos apenas em conceitos da linguagem como representação e comunicação, elementos de cunho social, religioso e existencial podem ser ignorados na poesia pizarnikiana. Inclusive, é possível continuarmos lendo as obras poéticas sem levar em consideração as tensões éticas, o elemento sagrado dos textos, as questões de gênero e de sexualidade, enfim, toda uma série de outras discussões vistas como extraliterária. Por essa perspectiva, o elemento judaico, por exemplo, é quase “imperceptível” na poesia. Entretanto, conforme analisa Jacques Derrida (1972), em *A farmácia de Platão*, o imperceptível, também chamado de segredo ou de rastro, não deixa de ser constitutivo da textura desse tecido textual.

A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou a fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no objeto, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, a única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. (DERRIDA, 1972, p.7).

Ler a obra em busca desses fios ocultos implica, dentre outras coisas, abrir mão de uma visão do texto e da linguagem a partir de sistemas de representação dos significantes presos à objetividade dos significados. Segundo Derrida (2002), para entrar no jogo hermenêutico da poesia, seria desejável buscar as palavras nuas, escavando as estruturas sólidas das metáforas e do pensamento metafísico, ainda que correndo o risco de desabarmos no abismo de uma linguagem ilógica. A partir dessa perspectiva filosófica, a crítica não estava completamente equivocada quando dizia que o judaísmo e a questão judaica não estavam presentes na obra poética, já que tais questões não estão postas nas metáforas, por vezes, já estigmatizadas pela tradição literária. A presença do judaísmo na obra poética é, de fato, ambígua e difusa. Reconhecê-lo como um dos elementos determinantes da estética pizarnikiana é, antes de mais nada, legitimar novas fontes literárias, tais como os livros sagrados do Tanach, e, sobretudo, permitir novas entradas teórico-metodológicas na poesia.

Neste sentido, a visão e a voz judaica na vida e na obra de Alejandra Pizarnik designam, seguindo uma crítica pós-estruturalista, um campo de forças que cobre desde uma tradição literária religiosa até os conflitos identitários, tornando-os, assim, constitutivos das relações semióticas entre os signos e do próprio sujeito autobiográfico. Segundo a perspectiva crítica de Derrida (2013), digamos que, enquanto a questão judaica é um dilema existencial explicitado abertamente nos diários de Alejandra Pizarnik, na poesia, por sua vez, o judaísmo é um rastro, isto é, a marca de uma *diferência* da linguagem.

O rastro é a diferença. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a condição destas. Embora não exista, embora não seja nunca um ente presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo (significado/significante,

conteúdo/expressão etc.), conceito ou operação motriz ou sensível. Esta diferença, portanto, não é mais sensível que inteligível, e ela permite a articulação dos signos entre si no interior de uma ordem abstrata – de um texto fônico ou gráfico por exemplo – ou entre duas ordens de expressão. (DERRIDA, 2013, p. 77).

Para Suzanne Zepp (2012), a discussão sobre o judaísmo e a questão judaica em Alejandra Pizarnik nunca escapou dos impasses de uma crítica que precisa responder ser ou não essa uma chave hermenêutica legítima para ler a obra poética. Quando aceito como parte da experiência estética, o judaísmo era admitido apenas em produções literárias consideradas marginais como, por exemplo, os diários, alguns poemas em prosa e no relato *Los muertos y la lluvia*. Em geral, os textos poéticos apontados pela crítica com algum traço autobiográfico (inclusive, o judaísmo) foram escritos e publicados após 1968. Alguns desses textos, por terem sido publicados primeiro em revistas estrangeiras, só foram reunidos em livros e tornados conhecidos pelo grande público tardiamente quando a crítica já havia consolidado suas visões sobre as características da poesia pizarnikiana.

Ainda segundo Zepp (2012), apesar de os elementos judaicos serem vistos como episódicos na obra poética, a trajetória da família Pizarnik, sobrevivente do holocausto, deixa em dúvida se ela realmente poderia ter sido indiferente aos acontecimentos que marcaram tão tragicamente sua história pessoal e de tantos outros judeus e imigrantes que compartilharam situações e destinos semelhantes naquele período histórico. De acordo com o apanhado biográfico da referida estudiosa:

Casi todos los parientes de la familia Pizarnik que habían permanecido en Europa fueron asesinados por los alemanes. Tras la muerte de su padre, Alejandra Pizarnik trató el tema de su origen también en su trabajo literario, aunque aisladamente, como en el texto en prosa *Los muertos y la lluvia* del año 1969, en que se encuentran referencias intertextuales sobre el Midrasch y sobre la liturgia del Kaddisch, y motivos parecidos se pueden encontrar en otros textos de su trabajo literario de estos años hasta su suicidio, el 24 de septiembre de 1972. (ZEPP, 2012, p.105).

O fragmento acima revela esse desconhecimento da crítica sobre o lugar do judaísmo na obra poética de Alejandra Pizarnik. Para tratar do tema do judaísmo ou da visão judaica da poeta, a ideia de intertextualidade parece redutora porque toma apenas aquilo que é referência material no tecido linguístico, quando, na verdade, a

discussão da crítica pode ser muito mais ampla se levarmos em consideração, além daquilo que está posto na materialidade linguística, as relações de interdiscursividade e arquiteitualidade constitutivas do texto poético.

Segundo a perspectiva de Alicia Genovese (2015), em *La doble Voz: poetas argentinas contemporáneas*, o conceito de intertextualidade cunhado por Julia Kristeva, com base na teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin, pode ser melhor elaborado se consideramos que:

[...] leer la intertextualidad sería leer los textos que aparecen dentro del texto que es objeto de análisis y que muchas veces no tienen la marca entrecuadrada de la cita o la alusión explícita al autor. El diálogo entre los discursos resulta hasta tal punto significativo que “se convierte en el lugar indispensable del nacimiento de sentido de ese texto”. Finalmente, otra afirmación de Kristeva sobre la intertextualidad, que generaliza a toda la poesía moderna desde fines del siglo XIX, señala que esos textos poéticos ‘se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual’. (GENOVESE, 2015, p. 33-34).

O conceito estreito de intertextualidade reduzido à citação ou alusão explícita impede a percepção judaísmo e da questão judaica como um dos elementos constitutivos da obra poética pizarnikiana. A ideia de que o judaísmo está fora da poesia e a questão judaica está fora do campo das relações sociais apaga todo um campo de referências semióticas e intensidades afetivas da obra e da vida dessa poeta, pois, ainda que não faça do espaço poético um repertório de símbolos e de discursos judaizantes, tampouco Pizarnik deixa de introduzir em sua escrita as marcas dessa subjetividade diferenciada. Em outras palavras, as marcas de diferenciação da subjetividade na linguagem, vistas pela crítica formalista apenas como murmúrios do autor, remetem à situação social e ao lugar de enunciação dos sujeitos que, sobretudo em casos como de Alejandra Pizarnik, mulher, judia, bissexual, filha de imigrantes, estão fora dos limites territoriais e, portanto, em conflito com os valores difundidos pela cultura dominante.

Segundo Félix Guattari (2006, p.11), em *Caosmose: um novo paradigma estético*, também a nossa compreensão de subjetividade é muito restrita para percebermos a heterogênesse dos elementos que a compõem e, por continuação, também constituem o discurso e a identidade do eu poético. Tomando a poesia apenas como expressão de uma subjetividade encerrada em si mesma, e não como produção das relações entre indivíduo, coletividade e tradições, deixamos de

perceber os diversos intercruzamentos de vozes e de formas que constituem o texto poético. O judaísmo e a questão judaica marcam, pois, esse caráter dialógico e polifônico, para empregar conceitos de Mikhail Bakhtin (2003, 2010), de uma escritura poética e testemunhal perpassada pelas contradições de uma subjetividade tecida no campo das tensões sociais e afetivas.

Como o judaísmo está presentificado em múltiplos aspectos da escritura poética pizarnikiana como, por exemplo, o ritmo, o estilo, a opacidade semântica da linguagem, temos em vista que seu sentido pode estar contido nas palavras ou na melodia de um poema. Às vezes, também surge como verdadeiros ritornelos da memória de um eu poético que constrói sua concepção de identidade e de linguagem com base nos deslocamentos de uma consciência existencial profundamente impactada pelo sentimento de exílio e valores da diáspora comuns à trajetória histórica e tradições narrativas do povo judeu. Em correspondência direcionada a León Ostrov, seu ex-psicanalista e amigo pessoal, Alejandra Pizarnik comenta sobre seu processo de escritura poética como algo aberto às evocações, pressentimentos, delírios. Embora relute contra o excesso de intimidade posta em sua poesia, na última carta que compõe a sequência dessas 21 correspondências, a escritora cita um poema (*Noche compartida en el recuerdo de una huída*, 1966) cujo ritmo é uma “endecha que evoca los ritmos de los cantos de mi raza” (PIZARNIK e OSTROV, 2012, p. 91).

Referências como a citada anteriormente passaram despercebidas pela crítica, em grande parte, também por terem sido os gêneros autobiográficos desconsiderados tanto do ponto de vista teórico quanto literário. Quando os críticos enfatizam algum aspecto judaico na obra e na vida de Alejandra Pizarnik, referem-se aos conflitos multiculturais que povoam o universo conceitual com discussões sobre a linguagem e a identidade. Sem dúvidas, a discussão sobre a presença o judaísmo na poesia de Alejandra Pizarnik pôde ser melhor empreendida com a publicação dos diários, correspondências e relatos íntimos da escritora. Através de sua escrita autobiográfica, Pizarnik expôs diversos questionamentos éticos acerca do seu lugar de pertencimento social e literário na cultura argentina. Para a escritora, não obstante os seus impulsos e desejos de falar de si, de seus afetos, intensidades existenciais e conflitos culturais, parte dessa sua subjetividade era um excesso, necessário à sua criação artística, porém difícil de ter um lugar no âmbito das tradições literárias e formas poéticas de seu tempo.

A incorporação da voz judaica na obra poética de Alejandra Pizarnik, de fato, produz uma perturbação nos velhos modelos hierarquizantes de divisão dos gêneros literários, requisitando do leitor um olhar mais desconfiado para as ultrapassadas oposições metafísicas entre a verdade e a ficção. Se há uma forma de especificar essas relações entre a poesia e o judaísmo em termos filosóficos, que não seja o da simples afirmação ou da negação metafísica da presença de um elemento na obra, a teologia apofática estaria mais próxima da natureza dessa linguagem poética do que qualquer outra tradição hermenêutica. Na linguagem poética pizarnikiana, os referentes externos estão rasurados, em grande medida, é pela via da negação que a poeta se apropria da linguagem, posto que sejam o silêncio e a ausência suas principais temáticas e também formas de expressão. De igual modo, na história dos judeus seja pela experiência com o divino na narrativa bíblica, seja pela experiência do holocausto, não raramente as vias de acesso à memória e aos antepassados são borradas pelas ausências ou silêncio, isto é, a morte e a falta de testemunhas.

Em Pizarnik, o judaísmo é um diálogo entre temporalidades e espaços distintos. Ora é a experiência de um fato histórico, ora é um elemento sagrado, uma força mística e uma estética literária. É memória. Precisa-se, pois, ter em vista a religião judaica como abrangente de múltiplas ramificações teológicas e identitárias, que tanto são plurais em termos de tradições hermenêuticas quanto em questão de identidade. Em poucas palavras, é preciso atentar para as diferentes formas de ser, ver-se, sentir-se e dizer-se judeu. A difícil busca dessa escritora pela unidade de suas diferenças nos textos poéticos e íntimos revela esse aspecto judaizante de sua linguagem e de sua identidade voltadas para o múltiplo. Também o personagem Deus no Tanach (Bíblia Hebraica), conforme aponta Jack Miles (1997), é múltiplo, contraditório, e sobrevive pelas ultrapassagens que sua existência realiza em relação ao texto sagrado. Nas palavras desse teórico, “[...] um personagem que não tenha vida fora do palco não pode ter vida no palco. E assim é também com Deus enquanto protagonista da bíblia” (MILES, 1997, p.22).

A partir desse lugar de entre culturas, entre línguas, entre viventes, entre mundos, próprio dos cenários multiculturais fomentados no contexto do pós-guerra, conforme a crítica de Adélaide de Chatellus (2013) apresenta, a obra poética de Alejandra Pizarnik configura um roteiro de busca por si mesma e por uma linguagem que fale na multiplicidade das línguas e das identidades que soma em sua vida-obra. Nessa condição de herdeira ou, até mesmo, por contágio, se quisermos seguir de

acordo com a proposta pós-edipiana de Deleuze e Guattari (2008), do exílio dos pais e de neta do holocausto, Alejandra Pizarnik desenvolve um forte sentimento de exclusão em relação à comunidade cultural, literária e linguística dos argentinos. Assim, a condição de judia sem pátria, sem língua, sem deus, sem família, sem História oficial, parece possibilitar a visão de certo tipo especial de humanidade e de realidade ontológica que não se define pelo pertencimento, de ordem linear e hierarquizante, ao mundo e à linguagem humana. Em princípio, o Judaísmo e a questão judaica podem ser vistos como a narrativa que não possui um lugar na história oficial. O judaico existe na trajetória familiar, está na consciência existencial marcada pelo sentimento de morte e de perseguição, na memória impossível devido à falta de documentos que registrem os acontecimentos, na interrupção dos diálogos, na fuga para um país estrangeiro, etc. Transformada em imagens poéticas, essa memória feita de rastros e de linguagem fragmentária denuncia os diversos não-pertencimentos da poeta.

No poema *Piedra Fundamental*, parte do livro *El inferno musical* (1971), a poeta nos fala de uma consciência de si errante e de uma experiência poética tomada por “presenças inquietantes”, uma linguagem alusiva e “signos que insinuam terrores insolúveis”. A percepção poética pizarnikiana da identidade e da linguagem revela a impossibilidade de uma posse de si mesma e da memória. Nota-se, aqui, o quanto a linguagem poética é transpassada pela impossibilidade de dizer diretamente algo, de modo que as figuras, as alusões, os gestos e as musicalidades são fundamentais para a construção de sentidos. Vejamos trechos do referido poema:

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo.

Un canto que atravieso como un túnel.

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles.

[...]

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado. (PIZARNIK, 2011, p. 265).

Como dito anteriormente, a depender do posicionamento teórico e metodológico, torna-se (im)possível a percepção de certos elementos na constituição da obra literária. É ponto pacífico que Pizarnik arquitetou e escreveu um projeto literário em que se incluía a si mesma como personagem, caso contrário, não haveria escrito e publicado fragmentos dos diários durante os anos de produção e de publicação da sua obra poética. No entanto, aceitar que essas narrativas ou poesias sejam expressões de contradições cujos fundamentos são questões judaicas é um salto longo demais para estudiosos apegados às purezas dos valores estéticos. Em textos poéticos como citado acima o caráter fragmentário e o fantástico da linguagem tornam fantasmagórica a subjetividade que, de alguma forma, atua (re)posicionando o saber linguístico, o lugar social, os valores culturais e as escolhas literárias da poeta. A errância, o desnudamento diante do tempo, o mistério das vozes, as presenças inquietantes, a musicalidade, enfim, a linguagem impossível, pois feita apenas de alusões dão conta dessas tensões entre o poético e o apofático propriamente pertencentes a uma *teografía* ou teologia judaica.

Patricia Venti (2008), pesquisadora cujos estudos estão voltados para o desenvolvimento da escrita autobiográfica em Pizarnik, ao tratar do judaísmo, também o mostra como um elemento isolado na poesia, mais um desses aspectos restritos ao âmbito familiar e pessoal da escritora. Com base nas investigações de Cristina Piña (1991), uma das primeiras estudiosas da obra poética e autora da biografia de Pizarnik, Patricia Venti afirma, no entanto, que o tema do exílio evoca a experiência dos pais da poeta, sobreviventes do holocausto, sendo esse um dos poucos elementos que poderia evocar a relação entre o judaísmo e a poética pizarnikiana. Segundo Venti (2008),

Para sus padres cambiar de país significó aprender una lengua, reconstruir un entorno social, adaptarse a nuevas costumbres. La tradición se mantuvo en sus descendientes, a través de los ritos religiosos y el ídich impartido en la escuela judía. En prosa inédita pizarnikiana, se da una recuperación de otro discurso, un reelaborado, oculto. El exilio de sus padres se constituyó en referente y su obsesiva reiteración del sentimiento de extranjerismo, errancia y

exclusión evidenciaron su ‘desarraigo’ en la comunidad argentina. (VENTI, 2008, p.163).

Venti (2008), embora reconhecendo a relevância da condição de judia e de filha de imigrante como fatores determinantes na definição do lugar social da escritora na comunidade argentina, também insistirá nessa mesma ideia de o judaísmo estar tão solapado da obra poética quanto a questão judaica esteve oculta na vida pública da poeta. Ainda de acordo com a visão dessas estudiosas, que reflete a opinião de parte considerável da crítica, especialmente, em 1965, quando Pizarnik ousa defender sua judaicidade, externando o seu sentimento de pertencimento ao povo judeu, chamando-o inclusive de minha raça, trata-se não mais que um ato contraditório. Conforme as palavras de Venti (2008), quando a poeta sai em defesa de sua judaicidade, não passa de um

Hecho en apariencia contradictorio si tomamos en cuenta que sus escritos – excepto en su diario y textos no canónicos – no expuso su judaísmo, y si lo hizo fue de manera solapada. Quizá ello se deba a que su condición de judía sólo lograba manifestarse cuando la escritura no estaba destinada a la publicación. El no exponer su judeidad ante la esfera pública se debía a su imposibilidad de oponerse a un entorno impregnado de antisemitismo. (VENTI, 2008, p. 165, 166).

O que a crítica literária não alcança, ao dissociar a vida e a obra do contexto cultural e político mais amplo, e isso proponho demonstrar também através dos testemunhos deixados pela própria poeta, é que a experiência da poesia não está fora da moral e dos embates éticos de sua época. Segundo os apontamentos de Ricardo Feierstein (1996), em *Contraexilio y mestizaje: ser judío en la argentina*, a década de 1960 foi marcada por uma série de perseguições não só aos judeus como a todos os filhos de imigrantes. Dentre outros aspectos, a onda de ódio ao outro estaria dentro do plano de afirmação nacionalista que culminaria na repressão da ditadura militar. De acordo com as observações do crítico, apesar de ser reconhecidamente pluralista e multicultural, a sociedade argentina também foi marcada por expressões xenófobas. Nas palavras do crítico,

Hubo y hay dos Argentinas, aunque cueste admitirlo. La segunda es de corte reaccionario e integrista, autoritaria, fanática. País dual en

sus expresiones políticas y culturales, una parte de él todavía señala al “otro” como distinto y hasta enemigo. (FEIERSTEIN, 1996, p. 126).

Além dos questionamentos acerca da relação entre literatura e ética, é de fundamental importância ampliarmos a sensibilidade da nossa compreensão para a especificidade do que é ser judeu, especialmente, naquele contexto histórico de pós-guerra, em um país cuja situação política de iminente crise de sua democracia põe em risco mais uma vez o direito de existir. Afinal, como poderia uma família sobrevivente e fugitiva da guerra, independentemente de seu engajamento com grupos de resistência, permanecer alheia ao seu entorno político? Para a família Pizarnik, a situação política do país era, certamente, um assunto de fundamental importância. Em meados de 1955, logo no início dos seus diários, a poeta diz se ver obrigada a pensar sobre sua condição judia. Mesmo resistindo às preocupações com sua segurança imediata, a ameaça e a instabilidade social são assuntos recorrentes entre seus familiares, Pizarnik deixa registrada sua angústia existencial diante das ameaças e perseguições aos judeus, dizendo:

Anoche soñé que estallaba una revolución. Despierto y mi madre me dice que hay serios disturbios políticos. Pienso en mi sueño (¿premonitorio?). No he leído los periódicos desde la última hecatombe fechada en 16 de junio. Tampoco he querido oír los comentarios de mis compañeros. ¿A qué se debe pues este sueño mío? No sé [...]. (PIZARNIK, 2017, p.170).

O esforço para não se entregar ao medo explica o desejo de não tomar nota do que diz os jornais. Tanto nos textos poéticos quanto testemunhais (diários, cartas, relatos), é possível percebermos, sem grandes dificuldades, que há um modo de sentir, pensar e falar cuja tragicidade em si mesma evoca uma condição existencial e uma memória do sofrimento que condiz com a história de fugas e sobrevivência dos judeus. Sem esquecer de mencionar a presença de vocabulários, estruturas e ritmos poéticos que remetem claramente a uma série de tradições teológicas e bíblicas pertencentes ao judaísmo. Por isso, no subcapítulo dedicado a voz judia na obra poética de Alejandra Pizarnik, Venti (2008, p.167), contradizendo suas próprias afirmações anteriores, reconhece que “[...] los temas de la muerte y del horror pueden interpretarse como una alusión a la experiencia de la masacre sufrida por su familia y, en ultima estancia, a la cual ella tampoco sobrevivió”.

Para grande parte dos críticos que desejaram, em detrimento dos temas que constituem as próprias obras literárias e da trajetória biográfica de seus autores, sustentar o caráter incontaminado do texto literário, questões como gênero, sexualidade, religião, raça, identidade e cultura tornam-se tão irrelevantes quanto o judaísmo e a questão judaica estiveram excluídos da vida e da obra da poeta argentina. Essa censura moral e o corte ideológico fazem parte até mesmo do trabalho editorial das obras da poeta. Ainda de acordo com os levantamentos de Patricia Venti (2008), são cerca de 20 poemas com temas voltados para a sexualidade e a homoafetividade, além de diversas partes dos diários que tratariam diretamente do judaísmo e da questão judaica, que permanecem censurados das edições publicadas como obras completas. De acordo com outro estudo dessa mesma autora, os critérios editoriais de seleção e publicação, sobretudo, dos diários obedecem, na maioria das vezes, à censura familiar e à moral do mercado. Nas palavras de Venti (2004),

La editora adaptó el manuscrito del diario a las limitaciones que le impuso la esfera del mecenazgo, -la editorial Lumen en este caso - que seguramente respondiendo a un estudio de mercado, "sugirió" suprimir pasajes que pudieran ofender la moral del lector de clase media. Dentro de las omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lesbianas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física. Es aquí donde podemos concebir el texto como la metáfora del cuerpo, de la que se le amputa una parte más o menos vital. Así es que, en cierto sentido, omitir las supresiones es (aunque sea por silepsis) preservar una integridad. Ese recorte es el que aspira a ser canonizado. (VENTI, 2004, s/p).

A relação do intelectual com a comunidade linguística e a tradição literária, a problemática das identidades múltiplas, dos encontros entre as culturas e das mesclas dos diversos estilos, são elementos constitutivos dos processos que fomentam uma obra literária cujos sentidos estão em constante movimento. Para Cesar Aira (2004), escritor e tradutor argentino, a crítica se equivocou, justamente, ao tentar fixar significados para a escritura poética e para a própria Alejandra Pizarnik, valendo-se de um repertório restrito de imagens sentimentais. Segundo Aira (2004),

Casi todo lo que se escribe sobre ella [A.P.] está lleno de "pequeña naufraga", "niña extraviada", "estatua desabita de sí misma", y cosas por el estilo. Ahí hay una falta de respeto bastante alarmante, o un

exceso de confianza, en todo caso una desvalorización. Lo cual no sería más que anecdótico si no apuntara, como siempre que se usa la metáfora, a una reificación, y como tal hace obstáculo a la visión del proceso. Reduce la poeta a una especie de bibelot decorativo en estantería de la literatura [...]. (AIRA, 2004, p. 9).

O caso de Alejandra Pizarnik não é distinto de tantos outros escritores cuja vida e obra se tornou um caso de embate para crítica literária dividida entre ressaltar os elementos biográficos e os valores estéticos. Nos últimos anos, com a publicação dos diários e correspondências da poeta, as controversas relações entre vida e obra passaram a ter mais destaque e legitimidade nos estudos pizarnikianos. No entanto, observa-se, mesmo entre os teóricos e críticos mais vanguardistas, a imposição de um distanciamento entre escrita ficcional e escrita autobiográfica. No campo da teoria da poesia, de um modo geral, um exemplo marcante de impulsionamento para uma virada na crítica literária é propiciado, por exemplo, pelo teórico estruturalista Roman Jakobson (2006). No ensaio *A geração que esbanjou seus poetas*, escrito após o suicídio de Maiakovski, Jakobson reconhecerá mais encontros entre a vida e a literatura que lhe era permitido dizer ou aceitar antes da trágica morte do escritor. Para o crítico formalista, tornou-se inegável que o suicídio do poeta esteve sempre anunciado em sua poesia, sendo essa relação entre a poesia, a vida, a morte e a própria temporalidade histórica, aquilo que há de mais intenso e relevante a ser visto e discutido pelos estudiosos de sua poética.

Apesar dos muitos gestos e textos autobiográficos que perfazem a obra de Alejandra Pizarnik, ainda assim, a escritora foi refém dos valores estéticos e discursos teóricos de seu tempo, que, sob diferentes argumentos, aviltavam a intimidade, a subjetividade do eu e a figura do autor. Tamara Kamenszain (2016) chama atenção para a influência de um discurso conceitual que, como analisa mais tarde Roland Barthes, “censurava o sujeito”. Toda uma geração de escritores esteve sob o jugo do discurso da objetividade ou da necessidade de um engajamento político que relegava a intimidade e o eu ao silêncio. Segundo a escritora e crítica argentina,

Los escritos de Alejandra Pizarnik parecen dar testimonios del sufrimiento que esa alienación del sujeto pudo llegar a provocar en algunos artistas. En las cartas a su exanalista León Ostrov, ella se queja de que apesar de querer trabajar “en cosas serias” algo la detiene: “qué quiero escribir me pregunto y sobre qué, si en mí hay

sólo silencio”. La respuesta del analista es reveladora: “Usted es de esos seres que trabajan siempre porque la intimidad no descansa”. Lo que él parece decirle a su expaciente es que la materia con la que trabaja los poetas está disponible todo el tiempo. (KAMENSZAIN, 2016, posição ebook kindle 401).

Cristina Piña (2012) chama esse movimento de escrita e de ficcionalização de si mesma em Alejandra Pizarnik de textualização da vida e ontologização da poesia. O eu é estetizado e ficcionalizado sempre que se torna escritura, independentemente, se a forma dessa escrita é poética ou autobiográfica. A ideia de um eu poético dissociado do mundo, isto é, das normas sociais e dos processos histórico-políticos, apenas reforça a personalidade performática de uma escritora cujos dilemas de vida e de morte são quase inexistentes fora das fronteiras do literário. O reconhecimento de uma poética que se enleia com a vida ocorre sempre de forma parcial, posto que apenas parte dessas vivências esteja dentro do campo de valores estéticos e morais que enfatizem as ideias de pureza literária e da grandeza da poeta. Assim, mesmo após os estudos literários abrirem suas perspectivas teórico-críticas para questões autobiográficas, a partir das publicações póstumas dos diários da escritora e dos poemas em prosa, ainda se acaba reproduzindo os mesmos recortes da obra poética e íntima, de modo a não questionar eticamente as escolhas estéticas e, sobretudo, não tomar o judaísmo como um tema de valor estético e uma influência literária entre outras. Em geral, esses fragmentos corroboram, então, a mesma imagem de uma poeta-dândi, personagem lendária, indiferente ao meio político e social. E já que tudo em Alejandra Pizarnik é literatura, ela mesma soa como algo fantástico e irreal.

Outro modo de enclausurar o nome e a obra de Alejandra Pizarnik dentro de um repertório estético tradicional foi associando-os ao movimento surrealista e aos escritores franceses. O caráter ensimesmado de um eu poético às voltas com a própria indefinição e o elemento fantástico que perfaz esse universo literário são vistos como expressões de um tipo de surrealismo destituído de densidade existencial, posto que esteja restrito a um plano onírico, no qual nada há de ético, político ou social. Quando a poeta introduz o poema em prosa em sua obra poética, deixando mais evidente sua proximidade do movimento surrealista com a publicação de *Extracción de la piedra de locura* (1968), observa-se uma desestruturação da linguagem poética e, conseqüentemente, da identidade do eu lírico. Tais formas são

então encaradas pelos críticos como uma fase experimental de busca da poeta por uma novidade. Pouco foi dito sobre essa fratura na linguagem, na estética e na subjetividade do eu lírico sem, de certo modo, situar essas novas formas de expressão à margem daqueles textos publicados anteriormente.

Tais expressões poéticas do poema em prosa comunicam o desarraigamento da poeta do meio literário e social argentino. É uma provocação ao estilo conciso e depurado da poesia tradicional. Através de suas correspondências e diários, Alejandra Pizarnik narra sua falta de identificação com essa literatura e cultura. María Elena Arias Lopes, leitora, amiga e correspondente de Pizarnik, enfatiza esse aspecto da personalidade da poeta quando diz que:

Alejandra vivía en estados de pasión absoluta. Entre nosotras nació una especie de complicidad en relación com el entorno literario y social de la época. Parecía escindida de la realidad de 69. Recuerdo que me había impuesto como condición previa que si debíamos hablar de literatura tendría que ser de aquella (la europea que se creaba em Europa) y no la de nuestro país. (PIZARNIK, 2017a, p.318).

O sentimento de exclusão da poeta em relação ao meio literário e cultural portenho deve-se, portanto, à recepção negativa que escritores e editores davam aos seus textos mais transgressores, sobretudo, os escritos que trazem marcas de uma obscenidade não vista por muito tempo em sua poesia. Muitos desses textos foram publicados primeiro em revistas no exterior e se mantiveram dispersos e inacessíveis por longos anos até a primeira publicação das obras completas. Segundo Cristina Pinã (2002), apenas

[...] entre 2000 y 2003 se hizo la edición de su supuesta *Poesía y Prosa completas* – porque no lo son – y de sus *Diarios* – también recortados -, que más allá de que sean incompletos pusieron en manos de sus lectores una enorme cantidad de material nuevo, no rolo en relativo al registro de su cotidianidad, sus experiencias y su evolución como escritora que implican sus *Diarios*, sino a su tarea como poeta, como prosista y como crítica literaria. (PIÑA, 2012, p. 17).

Não atentar para questões culturais e políticas em torno dessa obra literária implica ignorar também toda uma conjuntura de valores éticos e artísticos em que

esteve inserida a poeta. A relação da escritora com a tradição e os movimentos literários de seu tempo foi profundamente marcada pela ambiguidade contraventora dos escritores que, diante das exigências artísticas e políticas do seu tempo, entram nesses espaços pela contramão, desobedecendo as regras do jogo de criação estabelecidos sem, ao mesmo tempo, romper totalmente com as expectativas dos valores vigentes, posto que também desejam ser aceitos, isto é, alcançar o status de bons escritores. Esse modo controverso e transgressor, segundo aponta Cesar Aira (2004), também explica a proximidade da obra poética de Alejandra Pizarnik do surrealismo.

Cuando A.P. empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto (lo que no era ninguna novedad). Era natural que una poeta formada como ella en el gusto surrealista instrumentalizara el procedimiento de la escuela muerta, como quien usa el reloj de un pariente difunto. Desvanecida la ideología del procedimiento, la mecánica de éste puede servir para nuevas creaciones; es decir, se podía usar la escritura automática para hacer buena poesía. Que parece ser exactamente lo contrario de lo que proponían los surrealistas. [...] Con ese programa A.P. parece ponerse en el polo opuesto del programa surrealista, pero creo en realidad lo está asumiendo por dentro, reventando el Surrealismo desde su núcleo de muerte parental – y diferenciándose de paso de tanto “surrealista” de retaguardia ilusionado con la supervivencia de viejas utopías. (AIRA, 2004, p. 14-15).

Dentre as diversas formas de escrever poesia e inscrever-se em sua obra, Alejandra Pizarnik marca o seu lugar de resistência como poeta e escritora de diários, crítica e relatos, especialmente, a partir de 1968, quando sua linguagem e sua subjetividade parecem desmoronar, tornando o vazio um significante ao passo que se dispersam os significados de sua linguagem cada vez mais aberta ao abstrato, ao ausente e ao negativo. Nessa fase, a relação com os valores estéticos, filosóficos, literários e linguísticos dominantes que apregoavam uma estética da representação, do nacional e dos significados lineares, está profundamente abalada pelo caráter inovador de uma poesia experimental, por sua vez, mais próxima da prosa poética e do fluxo da consciência.

Nesse período, o modo como a poeta escolhe vivenciar suas relações afetivas, mostrar-se para o mundo, tornando conhecidas suas questões existenciais, opiniões e processos de criação poética através da publicação de fragmentos de seus diários constitui mais um ato de transgressão se considerarmos que, naquele

contexto, os autores da boa literatura eram, em geral, oriundos de famílias tradicionais e defendiam a autonomia da obra de arte como princípio para criação literária. Mesmo para Cesar Aira (2004, p. 30), para quem Alejandra Pizarnik “não só foi uma grande poeta, porém a maior, e a última”, parece-lhe injusto reanimar “o cadáver” da poeta com narrativas pessoais. Apesar de também argumentar em favor da pureza poética, ainda assim, Aira reconhece ter sido justamente o entrelaçamento entre a obra e a vida, o deslumbramento em torno da imagem da poeta mítica, que manteve em aberto os sentidos enigmáticos do poema.

Na última fase de sua escrita poética, Alejandra Pizarnik coloca-se em conflito com a própria materialidade da poesia, isto é, a linguagem. Segundo Cristina Piña, o vazio semântico produzido pelos novos arranjos semióticos da linguagem poética pizarnikiana, além de ser um dos seus principais elementos de sedução, está relacionado com uma visão mística e sagrada da poesia. Nesse caso, a experiência poética é vista como um substituto da experiência religiosa, posto que, ao destituir a palavras de seus significados e adotar o ritmo como fonte de sentido da linguagem, a poesia se aproxima de uma experiência espiritual, um “absoluto inefable sin Dios” (PIÑA, 2012, p. 25). Diante dessas várias rupturas semióticas, literárias, sexuais e religiosas promovidas pela poeta, é preciso, nas palavras de Piña,

Decir, entoces, que para los lectores y críticos que tengan una postura contraria a la transgresión generalizada que ese “lugar poético” entraña, un lugar que nega la tradición, el sentido como algo dado, la lengua como un reservorio, para entenderla como un campo de experimentación, y al texto como placer y erotismo, la poesía de Alejandra Pizarnik no puede sino resultar la negación de lo poético. (PIÑA, 2012, p. 27).

A negação do poético, referida por Piña (2012) como um traço da poesia de Alejandra Pizarnik, evidencia-se quando a linguagem poética assume uma dimensão assignificante, isto é, rasura seus referentes e transfigura suas formas em busca de nomear novas formas de existir. Com essa crise do poético, tenho em vista àquilo que George Steiner (1981) chamou de crise da linguagem que diz respeito aos limites da representação da verbal. Na filosofia especulativa, na mística e na poesia moderna, nas palavras do crítico, “a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a maior parte, é silêncio” (STEINER, 1988, p. 40).

Como se observa na vida e na obra de muitos outros poetas modernos considerados místicos ou surrealistas – Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Artaud –, Alejandra Pizarnik também faz da desordem e do delírio um método e um estilo de vida e de escrita. Não obstante o caráter transgressor desses autores e suas obras, tal literatura não é um objeto isolado do mundo em que se inserem, em alguma medida, toda linguagem está inserida dentro de uma dimensão do real e do campo social. Dito de um outro modo, a experiência poética da linguagem por mais onírica e irreal, ainda assim, é constituída no âmbito da língua, da coletividade e das produções de discursos.

Para o escritor argentino Julio Cortázar (2004), o surrealismo deve ser compreendido como um movimento artístico, existencial, político e espiritual. A apropriação de técnicas e métodos surrealistas por parte dos escritores de literatura perpassa inúmeras transformações do próprio movimento que, para fins didáticos, resumo em dois grandes momentos: 1) A publicação do *Manifesto surrealista* (1924), com Andre Breton impulsionando um movimento de criação artística com força política perpetrado por escritores e artistas da década de 1920-30; 2) Um surrealismo sem Breton, cada vez mais literário, de caráter existencial e estético, por sua vez, promovido por escritores e poetas do período do pós-guerra. Dessa herança surrealista, surgem o poema em prosa e a prosa poética, a experiência de transfiguração do real e a destruição da linguagem na literatura moderna. O movimento surrealista é, em maior ou menor grau, pulverizado na poesia e na novela moderna através das escolhas de temas e formas fronteiriças, na linguagem que transborda as relações signo e significado, no sonho, na magia, nos desdobramentos do real e na pluralidade do eu. Nas palavras de Cortázar (2004),

Movimiento marcadamente existencial (sin ideas recibidas sobre el término y sus implicaciones metafísicas), el surrealismo concibe, acepta y assume la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesía en todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. Oscuramente: coexistencia y coaceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos, sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño. (CORTÁZAR, 2004, p. 112, 113).

Na crítica especializada em Alejandra Pizarnik, a saber, Piña (2012) e Aira (2004), como principais articuladores desse pensamento acerca da obra pizarnikiana, o surrealismo é uma forma estética herdada de escritores franceses. A ideia de influência perpetrada pelos críticos acaba por esvaziar as escolhas estéticas de suas singularidades e, conseqüentemente, tornar sem força as tensões existenciais da poeta. O traço surrealista característico do poema em prosa visto, então, como uma simples escolha formal, dissociado de suas dimensões afetivas, religiosa e ética, justifica a ausência de memória e de elementos judaicos na obra poética pizarnikiana. Tal perspectiva crítica segue ignorando as dimensões existenciais apreendidas apenas por “vias poéticas” da linguagem. Julio Cortázar (2004), mais uma vez, ao tratar de escritores e de romances surrealistas, enfatiza o aspecto solitário e separado da comunidade dessas obras e de seus autores cujas experiências da linguagem têm suas raízes em visões poéticas da existência. Apesar dessa ênfase na separação, a análise de Cortázar do surrealismo não deixa de mencionar que cada eleição do escritor é um caminho de compromisso segundo uma “especial concepção da realidade” adotada por esse sujeito em sua trajetória (CORTÁZAR, 2004, p.116).

Para que não caiamos na armadilha da classificação dos estilos que fossilizam as obras dentro de determinados períodos e gêneros literários, em geral, responsáveis pela dissolução das singularidades dos conflitos éticos e estéticos engendrados nos textos, é necessário, mais do que mapear temas e formas, interrogar pelas dimensões existenciais que fundamentaram as escolhas poéticas da autora. Em razão também da singularidade das relações semióticas entre os signos que compõem o universo e a dinâmica da linguagem poética pizarnikiana, faz parte, pois, de um intento teórico e metodológico eficaz sair desse circuito da crítica que denomina de surreal e de mística toda e qualquer poesia cuja linguagem destrói seus referentes, não se reduzindo às metáforas e às metafísicas cristalizadas pelo saber conceitual dos sistemas de representação já conhecidos.

Além disso, no aspecto tocante aos delírios e às desordens semióticas que constituem a linguagem poética pizarnikiana, todas essas questões permeadas de subjetivismo a priori restrito aos âmbitos da individualidade relacionam-se, na verdade, com uma série de formações sociais que determinam o lugar dos indivíduos, inclusive, no interior da família, interferindo, em última instância, nas

relações desse sujeito com a língua e com os outros. Conforme estabelecem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, p.351), “[...] as pessoas privadas são imagens de segunda ordem, são imagens de imagens, isto é, simulacros que, assim, recebem a aptidão de representar a imagem de primeira ordem das pessoas sociais”. Portanto, nenhuma linguagem poética está encerrada no hermetismo dos próprios símbolos e metáforas, assim como, nenhum eu poético está preso na estreiteza da própria individualidade. Por mais abstratas que sejam suas palavras e por mais indefinida que seja sua identidade, o poema e o eu poético sempre nascem de uma ordem fundamental estabelecida socialmente na linguagem e nas relações humanas.

A forma como a poeta constrói sentidos com e na linguagem, sem buscar se apropriar dos objetos e fixar os significados, indica uma visão das relações entre os signos, ou mesmo, entre o sujeito e o mundo, profundamente marcada pela ideia da separação e dispersão. No poema a seguir, parte do livro *Árbol de Diana* (1962), Alejandra Pizarnik localiza esse lugar de separação a partir do qual marca sua posição no mundo e lança sua percepção espiritual dos objetos. Vejamos:

23

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos. (PIZARNIK, 2011, p.125).

O poema é composto de dois dísticos e uma linguagem concisa, densa e repleta de simbologias. No primeiro dístico, o olhar a partir do esgoto (alcantarilla) é definidor desse lugar de solidão e separação do mundo em que se encontra a poeta diante da comunidade ou dos outros. Em seguida, fala-se da “rebelião” que “consiste em olhar uma flor até pulverizar os olhos”. Pulverizar, no contexto em questão, recobra o sentido de destruição. Destruir os próprios olhos seria a priori o desejo poético de anular a distância entre a poeta e a flor, isto é, a linguagem e a vida, o sujeito e o objeto. No entanto, não ocorre uma fusão total entre os elementos poéticos, a comunhão entre a poeta e a flor não acontece, ademais, a linguagem poética também não se presta a uma simples representação do mundo, da flor ou da própria poeta. Trata-se de um movimento de autopoiesis pelo qual o eu lírico reflete

sobre sua relação com o mundo, com os objetos e com a linguagem. Em suma, nessa relação sujeito-mundo-objeto-linguagem, a separação e a destruição são forças movedoras dos sentidos, da criação e do êxtase poético.

No texto em tela, essa visão poética pizarnikiana do mundo e das coisas está imbuída de um forte elemento místico judaico. Gershom Scholem (1972), analisando as grandes correntes da mística judaica, descreve a disposição psicológica dos místicos judeus como algo profundamente marcado pela experiência da distância e da separação.

Mesmo no êxtase, o místico judeu quase sempre retém senso da distância entre o Criador e a Sua criatura. Este se liga àquele, e o ponto onde ambos se tocam é do máximo interesse para o místico, mas ele não chega à extravagância de considerar uma identificação entre Criador e Criatura. (SCHOLEM, 1972, p. 124).

Na poesia pizarnikiana, o eu lírico também percorre diversas experiências da separação, a saber, do eu de si mesmo, dos nomes e os objetos, do mundo e da linguagem, etc. Na experiência mística judaica, a impossibilidade de definição e identificação do divino também se manifesta no âmbito da linguagem e do texto, por sua vez, abertos a uma infinidade de sentidos. Tal como o místico em busca de um encontro impossível com o sagrado, em Alejandra Pizarnik, é constante essa busca por uma nova ordem de organização dos signos que, de toda forma, termina por revelar uma nova ausência que resultará na consciência de uma separação absoluta. Na literatura hassídica e na teologia apofática, conforme veremos no capítulo 3, a relação humana com Deus está marcada pela retenção dessa distância que impede a total comunhão com o divino ou conhecimento absoluto do sagrado, por vezes, visto como um rastro.

Gershom Scholem (1972), a fim de ilustrar esse esvaziamento do pensamento e do mundo na *Zohar*, na teologia e na mística judaica, resgata o pensamento de Abraão Abuláfia, importante místico e pensador cabalista, a quem foi atribuída a autoria de importantes livros do misticismo judeu, inclusive, da própria

Zohar³. Abufália busca, através de processos de purificação e libertação da alma, “formas mais altas de percepção” da escritura sagrada e de Deus. Os objetos de contemplação mística, embora possuam um máximo valor espiritual, não são importantes em si mesmos, pois devem conduzir o místico a prescindir das formas naturais. Segundo Scholem (1972),

Se, por exemplo, eu observar uma flor, um passarinho, ou qualquer outra coisa ou evento concreto, e me puser a pensar a seu respeito, o objeto da minha reflexão tem por si próprio uma significação ou um peso, em suma: um sentido. Estou pensando nesta flor, neste pássaro determinado. Mas, como pode a alma aprender a ver o divino com o auxílio de objetos cuja natureza é tal que captam a atenção do espectador e a desviam do seu objetivo? O místico judeu não sabe de um objeto de contemplação em que a alma imerge até o êxtase, como o da meditação sobre a Paixão no misticismo cristão. (SCHOLEM, 1972, p. 135).

Abuláfia usará a mesma lógica mística para interpretar o alfabeto hebraico. Assim como o místico busca libertar-se da ordem natural, alçando através da meditação a mundos infinitos de compreensão, também a ordenação das letras do alfabeto, a depender das harmonias provocadas pelas novas combinações, podem revelar o Nome de Deus ou conduzir um caminho até o Divino. O objetivo desse pensamento é mostrar que há tanto na experiência mística com o Divino quanto na escritura sagrada “algo não apenas abstrato, mas também indeterminado como objeto em sentido estrito” (IDEM, p. 135). A ideia da abstração e de indeterminação dos sentidos expressa, segundo Scholem (1972), uma visão cabalística das letras e das línguas. Ainda nas palavras desse estudioso, nessa tradição mística judaica,

Cada letra representa um universo inteiro para o místico que se abandona à sua contemplação. Todas as línguas faladas, não só o hebraico, são passíveis de transformarem-se por meio desta combinatória mística em línguas sagradas e em nomes sagrados. E como todas as línguas provêm de uma corrupção da língua original – o hebraico – todas permanecem aparentadas a ela. (SCHOLEM, 1972, p. 137).

³ Gershom Scholem (1972), embora reconheça a importância do pensamento desse autor para mística cabalística e judaica, questiona a identificação de Abraão Abuláfia como autor da Zohar e atribui a M. H. Landauer essa informação que considera um erro largamente difundido na história moderna do Cabalismo.

A experiência da abstração da linguagem e da indeterminação dos sentidos é frequentemente evocada nos escritos de Alejandra Pizarnik. No poema *En esta noche, en este mundo* (1971), a poeta fala da abstração da linguagem incapaz de concretizar desde os desejos mais simples como, por exemplo, solicitar água ou comida, até os mais complexos como escrever um poema, romper com o silêncio ou revelar um sentimento mais profundo. Ressalta-se ao longo do texto uma consciência de não-pertencimento à própria língua materna, por sua vez, vista como responsável por castrar o pensamento poético e causar o fracasso do poema. Vejamos:

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

A Martha Isabel Moira

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

no
 las palabras
 no hacen el amor
 hacen la ausencia
 si digo agua ¿beberé?
 si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo
 extraordinario silencio el de esta noche
 lo que pasa con el alma es que no se ve
 lo que pasa con el espíritu es que no se ve
 ¿de donde viene esta conspiración de invisibilidades?
 ninguna palabra es visible

[...] (PIZARNIK, 2011, p. 398).

A indagação sobre os sentidos das palavras é característica que a poesia pizarnikiana compartilha com os místicos judeus. A própria relação da poeta com as palavras, em si mesmas perpassadas pela multiplicidade dos sentidos e pela experiência da separação, do silêncio e das ausências, evoca os mistérios da cabala por conjurar realidades invisíveis e significados ocultos. Em última instância, o texto em análise alimenta-se de uma tensão entre a poeta e a língua natal vista como a língua do outro. Aprofundaremos a discussão sobre a relação da poeta com a língua mais adiante, sobretudo, no capítulo 3 quando tratamos da crise da linguagem. No momento, cabe ressaltar que o espiritual e o cultural caminham juntos nessa experiência poética cujos temas, formas e ritmos também buscam ainda outros junções, a saber, o passado e o presente, o desejo e o real, o humano e o animal, a morte e a vida, etc., e tantos outros elementos dispersos.

No poema *Sala de Psicopatologia*, a poeta interroga os doutores (psiquiatras) da Sala 18 que, simulando piedade diante do sofrimento dos pacientes, pretendem curar a loucura com suas práticas psicoterapêuticas. O longo poema em prosa, publicado apenas em 1982, foi escrito durante a internação da poeta no Hospital Pirovano. O Texto em questão, considerado divisor da obra poética pelo alto teor autobiográfico e vocabulário obscuro, traz questionamentos do eu lírico pizarnikiano sobre os mais variados temas: o pensamento da razão, os valores científicos da psiquiatria daquele período e a própria linguagem. Inicialmente, o eu lírico narrará suas viagens pelo mundo, experiências sexuais, tecerá elogios a sua própria inteligência, etc., para, enfim, direcionando-se aos doutores da psiquiatria, personagens-interlocutores com quem divide o espaço da sala 18, fazer os seguintes questionamentos: “Mas que coisa curar?/ E por onde começar a curar?/ É verdade que a psicoterapia em sua forma exclusivamente verbal é quase tão bela quanto o suicídio./ Falamos. Mobiliamos o cenário vazio do silêncio. / Ou, se há silêncio, ele se torna mensagem [...]” (PIZARNIK, 2011, p. 413).

Ao final do emblemático poema-testemunho, o eu lírico/narrador toma de empréstimo uma pergunta deixada por Franz Kafka em seus diários: “O que fiz do dom do sexo?” (PIZARNIK, 2011, p. 413). Para o eu poético pizarnikiano, ocorreu-lhe o mesmo que a Kafka: ambos estão separados das relações humanas e da

linguagem. A questão colocada pela poeta se volta para sua própria vida e obra, reverberando para os leitores e críticos quase que da mesma forma que é direcionada aos doutores psiquiatras da sala 18: Mas que coisa interpretar desses textos? Em nosso afã de significar, mobiliar o silêncio da linguagem, interpretar o poema, assim como os doutores que não conseguem curar as almas da sala 18, pouco ou nada permitiu-se dizer sobre aquilo que fala e cala a poeta. Temas como a loucura, o suicídio, a solidão, a sexualidade e o judaísmo, que colocavam em interlocução a vida e a poesia, seguiram censurados ainda quando textos como *Sala de psicopatología* foram incluídos nas edições posteriores das obras completas.

A evocação a Franz Kafka na poesia e nos diários de Alejandra Pizarnik revela que tipo de literatura e de personalidade literária povoam a imaginação da poeta. Em *Sala de Psicopatología*, o eu poético pizarnikiano, espelhando-se no autor de *Metamorfose* e o *Processo*, diz compartilhar com ele a condição daqueles que estão separados porque são estrangeiros: “se afastou – me afastei –/ não por desprezo (claro que nosso orgulho é infernal) / mas porque se é estrangeira / se é de outra parte” (PIZARNIK, 2011, p. 416). Tais afirmações acerca de uma identidade de estrangeira e condição de exilada revelam a marca de uma judaicidade nesse pensamento poético-existencial. Ignorar tal coisa nos diz que apenas uma visão formalista e antirreligiosa da crítica afastaria do texto poético o judaísmo. Se é a própria poeta quem nos indica a marca da alteridade de sua imagem e linguagem nos textos, sobretudo, quando se volta para o vazio semântico da linguagem e os limites de pertencimento à língua natal, resta-nos perseguir essas contradições insolúveis de sua poesia.

ellos se casan,
procrean,
veranen,
tienen horarios,
no se asustan por la tenebrosa
ambigüedad del lenguaje
(No es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*).
El lenguaje
- yo no puedo más,
alma mía, pequeña inexistente,
decídite;
te las picás o te quedás,
pero no me toques así,
con pavora, con confusión,
o te vas o te las picás,

yo, por mi parte, no puedo más. (PIZARNIK, 2011, p. 416, 417).

Como dito anteriormente, a comparação que Alejandra Pizarnik faz de si mesma e de sua poesia com a vida e a literatura de Franz Kafka não é fortuita. A identificação feita pela poeta é substancial para entendermos, inclusive, o seu lugar de enunciação e de produção de sentidos para sua experiência poética. Ambos os escritores são judeus que assumem para si o papel de sujeitos errantes, desgarrados da cultura, da pátria, da família e, principalmente, da língua em que escrevem suas obras. A questão judaica está tão presente na vida quanto na obra desses escritores que reúnem em torno da linguagem e da identidade os traços de uma alteridade irreduzível. Os modos como esses autores se relacionam com a cultura e com a linguagem resultará na construção de um tipo específico de literatura: uma literatura de escombros, das impossibilidades e dos limites.

Deleuze e Guattari (2014) cunham o termo literatura menor para denominar uma experiência literária tecida à margem do poder dominante. Inicialmente, o termo menor foi cunhado pelo próprio Kafka para designar a literatura produzida pelos escritores judeus de Praga ou de Varsóvia. Na definição de Deleuze e Guattari (2014), no entanto, o conceito de literatura menor assume contextos mais amplos, servindo de identificação para toda literatura cujas condições de produção dos seus autores determinam o uso de certo tipo ou tipos de expressões literárias que se contrapõem à língua e à estética maior. O sujeito advindo desses grupos considerados cultural, política ou economicamente minoritários, em geral, serve-se da língua e da tradição literária de forma distinta daqueles que estão em situações sociais mais cômodas. Segundo a definição desses pensadores,

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define nesse sentido o impasse que barra aos judeus de Praga o acesso à escrita, e faz de sua literatura algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.35).

A opacidade dos sentidos e os desvios da linguagem que caracterizam essas obras literárias ditas menores refletem os deslocamentos sociais, linguísticos e

estéticos vivenciados por esses sujeitos desterritorializados. A fragmentação da linguagem e do eu na poesia de Alejandra Pizarnik cumpre exatamente esse papel de desterritorialização da cultura, do humano e da língua. Nessa posição de marginalidade e de proscricção em relação às tradições, aos valores estéticos e ao idioma nacional, a poeta explora temas como a animalidade, a multiplicidade das identidades e o vazio semântico das palavras. Por fim, Alejandra Pizarnik colocará em sua poesia a mesma questão que Kafka pôs em o *Grande nadador*, “ser em sua própria língua como estrangeiro”, não conseguir se fazer entender falando e escrevendo em seu próprio idioma (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.51). Segundo Deleuze e Guattari (2014), essa é uma característica dos verdadeiros autores menores, “levar lentamente, progressivamente, a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe”, buscar uma “saída para linguagem, para música e para escrita” e “servir-se do polinguismo em sua própria língua” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52-53).

Como aponta Sylvia Molloy (2013), escritora e crítica argentina, é preciso ter em vista que tanto a obra da poeta quanto a própria Alejandra Pizarnik já nascem tendo como cenário político, estético e histórico os conflitos multiculturais e as relações multilinguísticas. Assim como a própria Alejandra Pizarnik, Sylvia Molloy e Tamara Kamenzain são autoras cujas produções literárias estão nesses espaços de fronteiras dos idiomas, dos gêneros literários, da cultura e das identidades. É possível percebermos os dilemas da poesia pizarnikiana personificados nela mesma, poeta-pessoa, encarnação e teatralização de sua própria criação poética, ecoando na literatura latino-americana. Um ponto recorrente na crítica é esse caráter performático de uma poeta vista como uma personagem de si mesma e de tantas outras narrativas extraliterárias, extrapoéticas, cujos enredos insólitos a tornam uma figura mística e uma poeta lendária na cena literária e artística hispânica.

O trânsito entre os gêneros considerados públicos (poesia, ensaios, novelas) e os privados (diários, correspondências, relatos), gerará, por fim, um importante impacto na criação artística e no pensamento teórico de autoras argentinas contemporânea (Kamenzain, Molloy, Ludmer, Arfuch). A experiência da escrita literária, tomada agora a partir de uma concepção pós-autônoma (LUDMER, 2013), passa a ser esse lugar de desapropriação em que se situam os sujeitos marginalizados nas sociedades multiculturais e multilinguísticas. Para Tamara

Kamenszain, por exemplo, a percepção do tema do judaísmo e da questão judaica na poesia e na vida de Alejandra Pizarnik será fundamental para descoberta de sua própria expressão poética. Kamenszain, também filha de imigrantes judeus, semiotizará de forma muito mais transparente, elementos do judaísmo em sua poesia, ampliando os limites do território literário nacional e da própria religião judaica, ao passo que também modifica as relações entre o testemunhal e ficcional no pensamento da crítica literária.

Apesar do contexto estético e artístico de Kamenszain valorizar o estilo confessional e autobiográfico, segundo aponta Diana Klinger (2014), em *Literatura e ética: da forma para força*, é preciso reconhecermos que a autora de *O gueto* constrói em sua própria obra poética uma relação entre poesia e judaísmo semelhante à forma como ela mesma apresenta a questão judaica e o judaísmo na vida e na obra de Alejandra Pizarnik. Segundo Klinger (2014),

Nesse sentido também O gueto – a questão judaica, o luto pela morte do pai e a inscrição do nome próprio na poesia – pode ser lido junto com a leitura que Tamara faz da poesia de Alejandra Pizarnik e seu “segredo judaico”, desenvolvida em *La boca del testimonio* (2007). Tamara aponta que, para Pizarnik, “a língua natal castra”, porque implica um silenciamento da diversidade de línguas “que lhe falam” (p. 75) e assim “o monolinguismo do outro lembra a ela, implacavelmente, sua condição”, isto é, “a questão judaica”, que aparece relacionada à morte do pai e sua “voz ausente”. (KLINGER, 2014, p.100).

Tais experiências estéticas permitem que esses sujeitos errantes, em geral, subalternizados por questões raciais, de gênero e religiosas, possam ter voz e visibilidade na literatura. Ainda que o objetivo principal da poesia de Alejandra Pizarnik não tenha sido trazer ao centro essas vozes marginalizadas, através das rupturas que seus poemas produz, sobretudo, em sua última fase, após 1966, tanto em relação a sua própria obra poética quanto aos valores estéticos das tradições literárias argentinas, podemos perceber quão importante foi a proximidade entre os temas da poesia e da biografia da autora, entre os quais o judaísmo e a questão judaica, para construção de novos conceitos de identidade, língua e nacionalidade. A admissão dessas novas identidades híbridas e dessas vozes estrangeiras no interior do espaço poético, para além de expandir as fronteiras do território literário,

cria um fluxo entre as culturas e os sujeitos que coexistem, na maioria das vezes, em posição de desigualdade em um outro espaço, isto é, o político e o social.

1.3 Autobiografia e Judaísmo

Segundo Edgardo Dobry (2007, p.157), “Pizarnik não parece haver encontrado no mundo nenhum objeto mais fascinante do que Pizarnik ou, melhor dito, do que as representações de Alejandra (e também de sua morte, dirá mais adiante) que aparecem em seus poemas”. Essa escolha de falar de si e da própria criação em sua poesia, vista pela crítica como reflexo de uma atitude narcisista e ensimesmada da poeta, marca mais um ato de exorcismo e expurgação dos medos e das tensões que se enleiam a sua vida e sua escrita. Também é certo que, apesar da luta travada com e contra a linguagem, escrever ainda é uma forma de resistir, de afastar os demônios e de se curar. “Escrever um poema é reparar a ferida fundamental, a desgarradura. Porque todos estamos feridos”, dirá Alejandra Pizarnik (2012, p. 312), em entrevista a Martha Isabel Moia, publicada em *El deseo de la palabra*, Barcelona, 1972.

De igual forma, quando a poeta inscreve seu próprio nome e outros gestos biográficos na poesia, ou ainda, escreve incansavelmente sobre a materialidade da poesia, isto é, a linguagem, é para estilhaçar e não para assegurar suas unidades. Por certo, não é difícil reconhecer a desordem e a dispersão como método e o mérito dessa escritura poética. No entanto, se não compreendemos que os elementos e os mecanismos da linguagem poética estão inscritos no corpo social do qual se despreza o poema, de uma maneira simplista, tende-se também a encerrar o trabalho hermenêutico dizendo que o poeta busca algo inefável e a sua linguagem permeia o indizível. Em suma, encerra-se o exercício hermenêutico lançando o poema em um plano de esoterismo absoluto. Para Cesar Aira (2004) e Edgard Dobry (2007), por exemplo, o apagamento dos referentes externos fazem com que a linguagem poética pizarnikiana sempre esteja em via “de encerrarse en el círculo vicioso de la combinatoria de palabras huecas” (AIRA, 2004, p.52), ao passo que, sobre o caráter fantástico do poema, resta-nos apenas a conclusão de que suas “paisajes son mentales, abstractas, no remiten más que a la fantasia de Pizarnik, a su mundo interior, a sus visiones oníricas” (DOBRY, 2007, p.157).

A insustentabilidade de tais afirmações deve-se, fundamentalmente, a causa de que o Eu, o inconsciente e o onírico são sempre construtos sociais, políticos e éticos. Georges Bataille (1989), referindo-se ao ensaio de Jean-Paul Sartre sobre Baudelaire e sua poesia, reflete acerca do modo equivocado pelo qual os dilemas existenciais do poeta são vistos como escolhas de uma individualidade absoluta enquanto o poema está sempre dissociado das tensões do tempo histórico. Há um excesso de consciência individual na crítica sartreana, posto que se desconsidere o quanto os devaneios da subjetividade do eu lírico também refletem os padrões morais de sua época e, ademais, até mesmo como o modo de delirar do poeta está inserido dentro de organizações sociais. Tal como observado por Bataille (1989) acerca dos cruzamentos entre a vida e a obra de Baudelaire, a experiência poética e existencial de Alejandra Pizarnik amplia suas relações de sentidos à medida que inserirmos vida e obra dentro de uma história social, moral e ética.

Segundo Bataille (1989), a poesia e o poeta podem ser tomados a partir de uma visão econômica em que as palavras, os sonhos, os estilos possuem valores morais histórica e socialmente construídos. Nas palavras desse importante teórico da religião, do erotismo sagrado e do pético,

Como toda atividade, a poesia pode ser considerada sob o ângulo econômico. E a moral ao mesmo tempo que a poesia. Baudelaire, de fato, através de sua vida, através de suas reflexões infortunadas, colocou solidariamente nesses domínios o problema crucial. É o problema que a um só tempo tocam e evitam as análises de Sartre. Estas cometem o erro de representar a poesia e a atitude moral do poema como o resultado de uma escolha. Admitindo que o indivíduo tenha escolhido, o sentido para outrem daquilo que criou é dado socialmente nas necessidades a que respondeu. O sentido pleno de um poema de Baudelaire não é dado em seus erros, mas na expectativa historicamente – geralmente – determinada a que esses “erros” responderam. (BATAILLE, 1989, p. 48, 49).

O embate entre o pensamento racionalizante da crítica e a experiência poética da linguagem paira na história das tradições filosóficas e literárias ocidentais. O conflito entre poetas e filósofos não se restringe à antiguidade grega, tratando-se de uma marca da vida e da obra de alguns dos mais importantes escritores da nossa modernidade como, por exemplo, Antonin Artaud, poeta francês cujo pensamento insurgente é uma clara demonstração da forma como a poesia atua contra a ordem de valores racionalizantes instituídos pela sociedade moderna. Para Alejandra Pizarnik, essa divergência entre poeta e a comunidade não foi apenas uma

encenação. Segundo os apontamentos de Edgardo Dobry (2007, p. 170), “el suicídio volcó sobre su poesía un *phatos* aplastante y definitivo, y se tende a leer a Pizarnik como documentación de un caso de psicopatología suicida impulsada por la incomprensión del medio”.

Ler a poesia e os diários de Alejandra Pizarnik é assumir esse lugar de testemunha dos deslocamentos sociais e estéticos enfrentados pela poeta na vida e na escrita. Há um movimento de contestação em seus pensamentos poéticos e íntimos que nos leva a pensar sobre esse lugar de alteridade do poeta, do estrangeiro, da mulher, do judeu, do bissexual, do louco, etc., em uma sociedade padronizadora de valores para as artes, as identidades, a linguagem, em suma, os relações e as criações humanas. Em muitos casos, os textos dessa autora – diários, relatos, cartas e poemas – parecem buscar exorcizar o mal da indiferença, da moralidade estreita e da inconsciência acerca do destino humano. Ángel Loureiro (2016), ao analisar o papel da ética nas escritas autobiográficas em contexto literário espanhol, propõe uma leitura das escrituras do eu a partir da questão do outro, uma vez que, segundo o crítico, é a relacionalidade entre eu-tu, ou ainda, o senso de responsabilidade desse eu diante do outro, o principal motivo desencadeador da necessidade de narrar os sofrimentos, os medos, os desejos, em poucas palavras, a vida do autor-indivíduo em sua intimidade.

Em apresentação ao livro *Huella del Otro: Ética de la autobiografía en la modernidad española*, com base na teoria da subjetividade de Emmanuel Levinas, Ángel Loureiro fala de um “giro ético” das escrituras autobiográficas, gênero destacado entre as produções de autores modernos no contexto da literatura de língua espanhola, como expressão dessas subjetividades modernas cujas formas só podem ser explicadas se vistas em perspectivas éticas, sociais e políticas. Segundo análise de Loureiro (2016),

Emmanuel Levinas, se propone aquí que la escritura autobiográfica solo resulta plenamente comprensible si se atiende en ella a las huellas, constantes y profundas, que el otro deja por necesidad en toda escritura del yo. En otras palabras, la memoria y el relato de una vida no son nunca “propios” sino que están profundamente surcados por la huella del otro. La idea fundamental de Levinas reside en proponer un dominio, que él denomina “ética” (y que Levinas distingue claramente de la “moral”, como veremos), en el cual se fundamenta una forma post-metafísica de pensar el individuo. Levinas define la ética como el dominio del otro, como un dominio que antecede a la ontología y a la política. (LOUREIRO, 2016, p.10).

O tema da morte, retomado frequentemente nos diários e na poesia de Alejandra Pizarnik, expressa essa tensão ética do sujeito moderno ansioso por justificar sua existência diante do outro. A questão do suicídio da escritora, por exemplo, antes de ser um acontecimento exclusivamente biográfico, estabelece na esfera da poesia numa estreita relação com a linguagem. A relação vida-poesia-morte perpassa, então, essa necessidade de construir sentidos para si e para o outro através da e nas palavras. Por fim, a consciência da morte irá reforçando o sentido de desapropriação da linguagem e da própria identidade, sendo a perda da palavra e de si um dos motivos éticos dessa escritura poética.

O diálogo poético com a morte, outra forma de circundar o silêncio e as ausências da linguagem, marca ainda uma dimensão incognoscível do pensamento e do destino humano, por sua vez, aberto às vias do absurdo, do trágico e da animalidade. Em última instância, a morte deixará de ser um desejo, um tema poético ou uma questão filosófica na vida e na obra dessa escritora. No poema a seguir, ao que tudo indica, o último escrito por Alejandra Pizarnik, as fronteiras entre a poesia, a morte e a vida dissiparam-se, criando enlaces entre o poético e o testemunhal que, ainda hoje, são motivos de impasse e de interesse entre críticos e leitores. Vejamos:

	criatura en plegaria rabia contra la niebla	
escrito en el opacidad crepúsculo		contra la
	no quiero ir nada más que hasta el fondo	
oh vida oh lenguaje oh Isidoro		

Septiembre de 1972⁴. (PIZARNIK, 2011, p.453).

⁴ O poema em questão, segundo nota da editora, foi encontrado escrito em um quadro negro no escritório da poeta. Suspeita-se que tenha sido deixado ali em ocasião da sua morte.

O poema, para usar as palavras da poeta, “escrito no crepúsculo” e “contra a opacidade” da linguagem, revela que nenhum sistema de representação contém os signos dessa dor. Há um nível de intensidade do desejo, do desespero e do delírio humano que fica, definitivamente, de fora do que é possível compartilhar na linguagem. A discussão sobre esses cruzamentos entre vida-poesia-morte, além de trazer uma tonalidade trágica à poética pizarnikiana, tem como efeito uma discussão crítica sobre o caráter performático, fantástico, autobiográfico ou surrealista dessa obra e de sua personagem múltipla e enigmática. A pergunta que Roman Jakobson dirige à obra e ao público leitor e crítico de Maiakovski caberia, atualmente, tanto à crítica quanto aos leitores de Alejandra Pizarnik: “Será que alguém não teria, hoje, a sensação de que os livros do poeta são um roteiro por meio do qual ele representa o filme de sua própria vida?” (JAKOBSON, 2006, 62). As motivações para o questionamento sobre a vida e a morte estão nas páginas dos diários, da poesia e da trajetória biográfica de uma escritora cuja obra criou esse continuum texto-existência, suscitando, ainda hoje, interesse e impasse entre críticos e leitores.

Com a publicação de *Árbol de Diana* (1962), e sobretudo com o surgimento dos poemas em prosa após 1966, a crítica literária argentina usará, algumas vezes, de maneira reducionista, quase que um único critério de classificação da poesia pizarnikiana: o surrealismo. As características apontadas na obra poética de Alejandra Pizarnik como surrealistas, a saber, as imagens oníricas, as formas do poema em prosa, o caráter fragmentário da linguagem, dentre outras, não criam conexões entre as escolhas artísticas e as tensões éticas a partir das quais Alejandra Pizarnik constrói suas imagens poéticas e trajetória biográfica. O surrealismo apontado pela crítica na obra e na vida da poeta circunscreveu-se ao formalismo de um movimento estético destituído de valores políticos e éticos, isto é, das tensões existenciais enxergadas por Julio Cortázar (2004) como elemento fundamental do movimento surrealista.

Alejandra Pizarnik, no entanto, é um desses casos literários em que a figura da poeta não é menos enigmática do que as imagens de sua poesia. Diante da impossibilidade de enquadrar-se dentro do repertório de formas e de temas da literatura e da poesia argentina, por fim, Alejandra Pizarnik torna o tema da separação da linguagem uma questão central em sua obra poética. Pouco a pouco, o sentido de desapropriação dos signos e da identidade vão aprofundando o lugar

de separação em que reside a consciência poética e, conforme as referências que ligavam o poema ao mundo exterior vão sendo rasuradas, ocultadas, resta somente a desgarradura da linguagem e do sujeito. Como detalharemos posteriormente, no entanto, esse sentimento de proscricção social e desamparo simbólico, que está na relação com o mundo e com a linguagem, será decisivo para economia de valores estéticos que sustentará a poética pizarnikiana nesse ponto de caos semiótico e existencial.

O excesso de narcisismo e de pensamento abstrato apontado pela crítica na poesia pizarnikiana, por fim, não fez jus às tensões éticas e à dimensão sensível dessa escritura poética. Dentre as diversas imagens usadas pela poeta para se autoidentificar em seus textos, a estrangeira, a peregrina, o animal, a criança, a solitária, etc., nenhuma pode ser compreendida dentro de um individualismo ou uma metáfora total. Afinal, a quem seria possível a construção de uma identidade e o uso de uma linguagem que não fossem minimamente dialógicas? Conforme aponta Cristina Piña (2012), as ligações entre a vida, a morte, a escrita e o corpo em Alejandra Pizarnik montam um disfarce característico do escritor surrealista. Nas palavras da pesquisadora,

Este aspecto del “disfraz” implica pues un primer intento de inclusión del cuerpo en una “estética”, en una declaración implícita de que ser “artista” no tiene sólo que ver con “hacer obra”, sino con “vivir como obra de arte”, en una continuación del gesto surrealista de convertir la vida en obra de arte, conversión que se concreta en la construcción del personaje del dandy existencialista. (PIÑA, 2012, p.113).

A existência concebida como obra de arte, segundo crítica de Julio Cortázar, é uma herança romântica que chega aos escritores surrealistas na forma de questionamento sobre a vida que escapa às formas literárias. O escritor contemporâneo está, em vista dessa preocupação com o extraliterário e extraestético, imbuído de uma angústia desconhecida para o escritor tradicional: os limites da técnica e da linguagem. Com efeito, como temos visto em Alejandra Pizarnik, tais paradigmas estão presentes em sua escritura que tanto questionam a realidade de sua própria existência quanto os limites da materialidade de sua arte, isto é, a língua e a linguagem. Nos poemas em prosa, sobretudo, é possível captar

essa angústia da poeta às voltas com uma crise da linguagem, dilemas de identidade e questionamentos sobre a legitimidade de seus próprios processos de criação.

Ainda conforme análise de Julio Cortázar (2004), os escritores contemporâneos (ou surrealistas, a depender do nível de ruptura do autor com as formas clássicas) cumprem um uso da linguagem e das formas literárias distinto daqueles concebidos pelos escritores tradicionais na medida que não reconhecem nos estilos e na linguagem a totalidade de suas subjetividades desgarradas. Atormentado por uma “consciência do homem total” pertencente à literatura do passado, quando a existência em si e a expressão estética pareciam coincidir, o escritor atual enfrenta a problemática da fragmentação imposta pelo seu tempo, situação histórica e condição humana. Cortázar (2004) usa a *teoria do túnel* para explicar a atitude rebelde do escritor diante da tradição e a da linguagem. Em poucas palavras, a teoria do túnel explica a necessidade de destruição como etapa precedente da criação. Na definição de Cortázar (2004),

Mirando así las cosas, se advierte la necesidad de dividir al escritor en grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y ésta sería la línea tradicional), y *el que informa el idioma en la situación*. [...] Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplegar de su orden habitual una actividad para producir alguna fortuna de escándalo y sorpresa. [...] La operación del túnel ha sido técnica común de la filosofía, la mística y la poesía – tres nombres para una no disímil ansiedad óptica –; pero el conformismo médo de la <<literatura>> a los órdenes estéticos torna insólita una rebelión contra los cuadros internos de su actividad. (CORTÁZAR, 2004, p. 65-67).

A atitude de Alejandra Pizarnik diante da linguagem e da tradição literária é justamente de aniquilamento e destruição dos sentidos e das formas. Em *Textos de Sombra* (1972), por exemplo, um longo poema em prosa publicado apenas postumamente, estruturado na forma de um diálogo entre duas personagens, Sombra e Sombra, que não se comunicam propriamente entre si, deixa escapar essa visão pizarnikiana sobre a impossibilidade de a linguagem comunicar e significar seus pensamentos mais profundos. As presenças insólitas, os múltiplos, as vozes alijadas povoam o universo desse poema. Nessa sequência de diálogos

poéticos, Sombra busca em vão um lugar onde possa morar ao mesmo tempo que luta com as palavras em tentativas frustradas de se comunicar. O diálogo entre essas vozes-personagens poéticas desafia a lógica da linguagem representacional e das identidades unas. A própria nomeação dessa personagem (Sombra) é sugestiva da ambiguidade da linguagem e da fratura da identidade em que recai a consciência pizarnikiana. Vejamos:

Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.

- Sólo vine a ver el jardín – dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar:

- No, no es eso lo que quería decir.

Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.

- Es porque el silencio no existe – dijo.

El jardín, las voces, la escritura, el silencio.

- No hago otra cosa que buscar y no encontrar. Así pierdo las noches.

Sintió que era culpable de algo grave.

- Yo creo en las noches – dijo.

A lo cual no supo responderse: sintió que le clavaban una flor azul en el pensamiento con el fin de que no siguiera el curso de su discurso hasta el fondo.

- Es porque el fondo no existe – dijo.

La flor azul se abrió en su mente. Vio palabras como pequeñas piedras diseminadas en el espacio negro de la noche. Luego, pasó un cisne con rueditas con un gran moño rojo (laço vermelho) en el interrogativo cuello. Una niñita que se le parecía montaba el cisne.

- Esa niñita fui yo – dijo Sombra.

Sombra está desconcertada. Se dice que, en verdad, trabaja demasiado desde que murió Sombra. Todo es pretexto para ser un pretexto, pensó Sombra asombrada.

1-V-1972. (PIZARNIK, 2011, p. 403).

O tema da busca é característico da escrita pizarnikiana, e, sem dúvida, marca uma experiência profundamente judaica. Sombra, presa em sua obscuridade, não consegue se fazer entender através das palavras, tampouco consegue

encontrar um lugar onde viver: “No hago otra cosa que buscar y no encontrar. Así pierdo las noches”. Sombra é uma errante. Busca as palavras e persegue um destino para apenas encontrar o silêncio e o vazio. Há algo de judeu nessa experiência da linguagem marcada pelas impossibilidades de expressão. A flor azul que impõe silêncio ao pensamento, impedindo o discurso de alcançar o fundo, retoma a experiência do mistério em torno do divino e das escrituras, tal como observamos no Tanach e nas tradições teológicas judaicas.

O elemento profundo, esse algo que não pode ser visto ou dito por ser demasiado sagrado e inaudito, são criações de narrativas judaicas: Jacó luta com o anjo, não pode enxergar a face do Divino e sai marcado na articulação da perna pela proximidade estabelecida com o ser sagrado; Moisés conduz o povo hebreu até a terra prometida e não pode alcançar a promessa; YHWH, tetragrama que representa o nome impronunciável de Deus, etc.

No final do poema, o isolamento da personagem Sombra é maior, a outra parte de Sombra está morta, restando-lhe apenas uma memória enigmática de sua infância e o seu assombro diante dos paradoxos. Outro traço judaico da escrita pizarnikiana, de um modo geral, é o fato de a poeta colocar toda sua realização no plano das palavras, ainda que saiba da impossibilidade de materialização da sua verdade mais profunda na linguagem, ainda que se reconheça presa na tarefa de busca constante e na circularidade de alguns elementos que retornam: “el jardín, las voces, la escritura, el silencio”. O diálogo pelo qual se constrói esse poema também não acontece nos moldes tradicionais, pois entre essas duas personagens, Sombra e Sombra, não se estabelece uma verdadeira comunicação. O diálogo é antes um pretexto para tornar sonora e visível essas duas individualidades distintas que se falam, opõem-se e afetam-se, sem, todavia, compartilhar a linguagem

Assim como os sentidos compartilhados por meio da/na linguagem nunca são os mesmos para os sujeitos envolvidos nesse ato poético de enunciação, tampouco o Eu é idêntico a si mesmo, de forma que a realidade de sua existência também passa a ser questionada. Há uma multiplicidade de sentidos e de abstrações que impedem a unidade entre o significado e o significante, o sujeito e o objeto, a palavra e a coisa. A dualidade que assalta o poema é mais um traço dessa identidade e dessa linguagem paradoxais: “Sombra está desconcerta”, finaliza o texto.

A questão judaica na vida e o tema do judaísmo na poesia de Alejandra Pizarnik perpassam por uma reflexão sobre as formas e os conteúdos enquanto uma necessidade poética e existencial. Robert Alter (1992) fala sobre uma exegese constante para explicar a forma como Kafka está sempre buscando interpretações em seus textos, tecendo comentários sobre as ações das personagens, abrindo possibilidades fantásticas no texto bíblico e, de um modo judaico, estabelecendo sentidos, inclusive, para o silêncio e as ausências. O estilo enigmático desses autores escrever jogando com as interpretações ultrapassa uma simples escolha estética. Impõe-se a necessidade de se traduzir de determinada forma, servindo-se dessa linguagem peculiar, marcada pela multiplicidade dos sentidos. Pensando, pois, nesse campo de escolhas formais como parte de uma condição de vida e visão de mundo da poeta, o caráter absurdo e obscuro do texto pizarnikiano condiz com o modo como ela mesma se apresenta em seus poemas, sempre como uma outra, sombra de si mesma, fantasmagórica: “Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos” (PIZARNIK, 2011, p.251).

A forma como esses escritores estão sempre se autoanalisando, tecendo comentário sobre si mesmos e sobre outros autores em seus textos íntimos e ficcionais, torna o próprio fazer literário um ato de crítica à cultura e à literatura. Alejandra Pizarnik, uma típica intérprete judia, brinca com a multiplicidade de sentidos dos signos e das identidades. Suas palavras são obscuras não (apenas) porque recobram um estilo surrealista, mas também porque apresenta sinais dessa força espiritual que os judeus depositam na palavra: uma força criadora, força de um segredo que resiste ao desvelamento total e à investigação empírica. Para Robert Alter (1992),

A grande força e, ao mesmo tempo, a profunda limitação da orientação hebraica, que toma como ponto de partida a crença na revelação, era a tentativa de derivar tudo do texto, e não do mundo à sua volta: “Olhe de um lado, olhe de outro, pois está tudo lá”, garante a famosa formulação de Ben Bag-Bag, na Mishná Avot. (ALTER, 1992, p. 101).

Ao fazer sobressair o surrealismo como principal traço da obra poética de Alejandra Pizarnik, tornando menor o impacto do judaísmo nas escolhas estéticas e nos embates éticos da autora, a crítica impôs limites metodológicos na abordagem

da relação entre literatura, cultura e religião. A poeta, por sua vez, cruzando as fronteiras entre o ficcional e o biográfico, a criação e a memória, o artístico e o existencial, lança mão em sua escritura poética e íntima de formas e discursos híbridos. Nessa perspectiva de retomada das relações intertextuais e interdiscursivas na constituição das obras literárias, os textos classificados antes apenas como testemunhais – diários, cartas, relatos, entrevistas – cumprem uma nova função em relação à escritura poética, já que, não raramente, o escritor use da liberdade concedida por esse gênero para comentar sobre seus procedimentos artísticos, tornando públicos dilemas éticos e estéticos invisíveis se levássemos em consideração apenas as formas literárias. Para o crítico Alberto Giordano (2017), os diários de Alejandra Pizarnik, por exemplo, estão a serviço do exercício de imaginação e da aprendizagem literária: “neles [Pizarnik] se recria como um personagem imaginário, que é quase o mesmo das infinitas imposturas com as quais brinca e se destrói em suas histórias de vida, mas mais real” (GIORDANO, 2017, p. 103).

Robert Alter (1992), ao analisar o judaísmo em Franz Kafka, recorre a fragmentos dos diários e comentários do autor sobre textos bíblicos, em suma, textos considerados menores no contexto da produção literária kafkiana. Robert Alter partirá do conceito de história em Walter Benjamin e de exegese em Gershom Scholem para ressaltar o valor fragmentário do comentário como característica particularmente judaica presente na escrita e na construção de personagens de Franz Kafka. O comentário, segundo a visão benjaminiana, é uma atividade hermenêutica na qual está posta toda capacidade humana de tornar vívido o passado e interpretar textos sagrados. Segundo Alter (1992),

Para Benjamin, o confronto entre exegeta e texto, entre presente e passado, torna-se ainda mais tenso e complexo pelo fato de o observador do presente poder lidar apenas com fragmentos, onde os criadores do texto tradicional propunham haver uma totalidade. Ele faz uma observação fascinante no livro sobre o barroco alemão: o texto sagrado atingiria a sua forma ideal através de hieróglifos, isto é, através de complexos gráficos percebidos visualmente como uma totalidade. Nós, por outro lado, habitamos numa realidade histórica e cultural onde toda a experiência é reduzida a fragmentos, e o nosso horizonte mental é fixado por um sistema de escrita alfabética que transforma os textos em conglomerados de letras desconexas. (ALTER, 1992, p. 112, 113).

A crise instaurada pela fragmentação e dispersão dos sentidos está presente tanto em movimentos estéticos e autores contemporâneos quanto na hermenêutica judaica em torno da memória, da identidade e do texto. A experiência da impossibilidade de apreensão da subjetividade e da verdade em sua totalidade vivenciada pelo escritor e pelo exegeta torna-os aparentados em suas buscas por uma imagem ou por uma “revelação” (conceito teológico judaico) que os justifique enquanto criadores e intérpretes diante dessas tradições em relação às quais se propuseram críticos ao mesmo tempo em que se reconhecem como reféns desse passado impossível.

Conforme já apontado por Julio Cortázar, a consciência de crise do escritor contemporâneo é desencadeada pela ideia de fragmentação da própria subjetividade que, à luz do seu contexto cultural, estético e linguístico, contrapõe-se às visões constituídas pela tradição. A similaridade entre a angústia do escritor e a tensão do exegeta está posta nessa dinâmica de interpretar o passado mesmo em face desse caráter fragmentário da linguagem e da memória. Em ambos os casos, do escritor e do exegeta, o olhar voltado para a tradição é uma volta ao texto, isto é, às escrituras sagradas (o sagrado aqui excede a compreensão do bíblico e do religioso, posto que, para um artista ou um escritor, um clássico assume o estatuto de texto sagrado, isto é, intocável e inigualável). Em sua singularidade, o texto sagrado parece salvaguardar uma grande promessa: revelar a experiência da totalidade em meio das ruínas do presente.

Robert Alter (1992), analisando o papel do judaísmo no pensamento de Benjamin, Scholem e Kafka, ressaltará a forte relação desses autores com uma tradição judaica de evocação de memória do passado. A fixação no passado, como diz Alter, é também uma forma desses autores “representar um caminho tortuoso até as origens arcaicas” (IDEM p. 132). Em Alejandra Pizarnik, por sua vez, as evocações a melodias, memórias e imagens nostálgicas foram tomadas apenas como abstrações de uma linguagem fechada em seus próprios enigmas. Tomando de empréstimo as palavras de Alter sobre Kafka, podemos perceber, no entanto, que

[...] mesmo as suas abstrações estão moldadas sobre o arcabouço de uma intensa experiência concreta. Ao contrário de Proust, outra grande figura do panteão literário moderno de Benjamin, Kafka raramente apresenta um personagem em pleno ato de se lembrar,

mas a dimensão implícita da memória – pessoal, cultural e racial – é crucial na sua obra. (ALTER, 1992, p. 130).

No poema *La palabra del deseo*, parte do livro *El infierno musical* (1971), a poeta traz à tona toda a intensidade de uma memória judaica posta tanto na forma como evoca a melodias de lamentação que, segundo as palavras do eu lírico, estão impregnadas “nos ossos”, quanto na própria incapacidade de uma linguagem “quebrada a golpes” nomear “silêncios diversos”. Nota-se, portanto, a força de uma memória afetiva, cultural e racial implícita na escritura poética. Algo está ocultado pela própria impossibilidade de a linguagem nomear, circundar o desejo, transformar em paisagem esses sentimentos obscuros apenas revelados na melodia e na textura das palavras.

LA PALABRA DEL DESEO

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy haciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé que más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar). El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad.

Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba.

Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases.

(PIZARNIK, 2011, p. 271).

Essa linguagem alusiva, composta especialmente de melodias quebradas, remonta à experiência do exílio e da morte vivenciada pelo povo judeu em contextos específicos de perseguição e de guerra. A solidão absoluta para poeta, assim como

para muitos judeus sobreviventes do holocausto, não é estar apenas sozinho, é não ter palavras para nomear esse sentimento de abandono e de desamparo em que se encontravam naquele contexto da segunda guerra. Sobre o tema da morte em Alejandra Pizarnik como expressão de uma memória judaica dos mortos, voltaremos a aprofundar o debate no capítulo 3, quando apresentamos, especificamente, os textos *Poema para el padre* e *El ojo de la alegría*.

O caráter híbrido da escrita pizarnakiana, dividido entre o ficcional e o biográfico, certamente, é um dos motivos que mantém crescente o interesse do público leitor, crítico e artístico nessa escritora e em sua obra. O modo como Alejandra Pizarnik faz literatura e pensa o papel do escritor, ainda hoje, inspira novos métodos para escritores, artistas e críticos literários. A partir de um conjunto de conceitos divergentes sobre a linguagem, identidade, poesia e o lugar do artista, captamos em diversos momentos dos diários da poeta um impulso crítico que atua contra os valores literários e sistemas de críticas que tendem a estabelecer uma separação entre a vida e a arte como algo necessário não apenas para qualidade estética da obra, mas, também, para a compreensão dita adequada do leitor ante o objeto artístico.

Segundo compreende Cristina Piña (2012), o nome e a obra de Alejandra Pizarnik alcançam a grandeza e as controvérsias de um mito. Não só para essa especialista, como também para grande parte dos críticos, conforme podemos perceber também nas apresentações das obras completas publicadas pela editora Lumen, a notoriedade dos acontecimentos biográficos e o interesse do público leitor em alguns aspectos da vida da poeta (o judaísmo, o suicídio, lesbianismo, os traços de sua personalidade, etc.) acabariam ofuscando a poesia. Para escapar dessas discussões consideradas aquém da grandeza da obra poética, em geral, a crítica literária resume essas relações entre a vida e a obra relacionando a experiência estética de Alejandra Pizarnik a uma linhagem francesa de poetas malditos. Conforme resume Piña (2012),

Es casi un lugar común referirse al “mito Alejandra Pizarnik”, entendiéndolo por este su carácter de “poeta maldita”. Para formularlo con la sucesión de lugares comunes sobre los que este tipo de mitos se construye, digamos que se ha convertido en una poeta arquetípica pues se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del

poeta maldito, calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Ducasse, conde de Lautrémont, Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de poeta puro que aspiraba que la vida se resumiera en un libro (PINÃ, 2012, p. 22).

Colocar como paradigma estético para obra poética pizarnikiana, unicamente, os autores e as tradições literárias de origem francesa é limitar ainda mais os diálogos e os processos que perfazem a construção desses textos. Dentre os nomes de escritores citados e comentados ao longo dos diários de Alejandra Pizarnik, estão, por exemplo, o poeta César Vallejo (peruano, imigrou para França durante um período de crise política e econômica em seu país) e, sobretudo, Franz Kafka. Além da quebra das formas estéticas convencionais, esses escritores compartilham entre si essa escrita carregada de memória afetiva, de forma que o caráter maldito apontado pela crítica, por vezes, é apenas um traço característico desse cruzamento entre o existencial e a literatura. Em outras palavras, para esses escritores malditos, o estilo literário é também um estilo de vida do seu autor.

Cesar Aira (2004), Paola Gallo (2011) e Ana Becciu (2011), para citar apenas alguns dos principais estudiosos da obra de Alejandra Pizararnik, também consideram uma falha a adoção de “metáforas sentimentais” e referências biográficas para se referir à poeta e a sua obra (AIRA, 2001, p. 9). Ainda quando as imagens indesejadas são retiradas da própria poesia, para esses críticos, apenas demonstrariam uma limitação do plano estético e, por fim, reforçariam o discurso indesejado sobre a “poeta trágica, suicida, psicótica, lésbica, maldita” (GALLO, 2011, p.14). O efeito que esse tipo de crítica produz, afinal, permanece sendo o silenciamento acerca de temas e textos que são rebaixados ou vistos como controversos, eu diria, principalmente, de um ponto de ideológico e moral mais do que literário, teórico ou existencial.

A ideia da poeta enquanto um dândi existencialista ou figura exótica, por vezes, resulta no apagamento do contexto histórico e das singularidades existenciais em favor de uma afirmação da pura narrativa ficcional. Alejandra Pizarnik, no entanto, tornou-se uma personagem de sua própria literatura ao apontar para dilemas éticos em torno da língua e da identidade pessoal, fazendo de si mesma sua matéria poética. O caráter fantástico da escritura e da personalidade dessa poeta

não está dissociado de um conjunto de normas e de valores que são culturalmente constituídos. Precisamente, muitos desses gestos artísticos classificados apenas de surrealistas também refletem a situação de vida da poeta, isto é, a condição ambígua de uma escritora judia em conflito com as tradições tanto do judaísmo quanto da literatura nacional.

A seguir, em um fragmento retirado dos diários de Alejandra Pizarnik, temos uma declaração da escritora sobre essa difícil tarefa de estabelecer limites entre a criação literária e a vida pessoal. O comentário da poeta sobre essa relação entre vida e poesia, na verdade, tem servido para a crítica sustentar um conceito de uma literatura puramente fantástica, isto é, dissociada das rasuras do vivido.

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura. (PIZARNIK, 2017, p. 405).

A questão do delírio e do sonho sempre mostra um diálogo pessoal com a vida, ou seja, o imediato da situação do escritor. Alejandra Pizarnik, ao tecer em sua escritura pensamentos sobre si mesma e sobre o fazer literatura, também revela uma situação existencial contraditória. Nesse aspecto, mais uma vez, a poeta se aproxima de um dilema kafkiano profundamente judaico: a experiência de metamorfose. No caso, metamorfosear-se em texto é também tornar o texto vivo. Enrique Mandelbaum (2005), ao comentar essa relação vida e escrita em uma passagem dos diários de Franz Kafka⁵, diz o seguinte:

Seus escritos são um mergulho em si próprio, em sua condição e em seu corpo. Ele fazia de si mesmo o problema e a charada central. Sua história e seu corpo são o território da indagação, o espaço para onde lança as respostas e de onde advêm as insaciáveis perguntas. Quantas e quantas passagens dos seus diários e de suas cartas são observações meticulosas de seus estados de ânimo, dos seus afazeres cotidianos e até das situações mais triviais (...). Parece um imperativo a

⁵ No fragmento citado, datado de 8 de dezembro de 1911, Franz Kafka diz o seguinte: “Agora sinto, e já o sentira à tarde, um grande desejo de arrancar de mim, escrevendo, todo este estado desassossego e, tal como ele vem das profundezas, afundá-lo nas profundezas do papel, ou então deixar um escrita consistente de um modo que permitisse incorporar o escrito em meu interior. Não se trata aqui de um anseio artístico (...)”. (KAFKA 1971 apud MANDELBAUM 2005, p.125).

necessidade de transformar corpo, cotidiano e atividade em escritura. (MANDELBAUM, 2005, p. 125, 126).

O cruzamento da escrita e da vida culmina, em Kafka e em Pizarnik, numa vertiginosa experiência poética de figurações e de metamorfoses do Eu. Em ambos os autores, a literatura autobiográfica também está aberta para o onírico, de forma que as imagens fantásticas de seus textos ficcionais e poéticos não apenas expressam situações de suas vidas como também estão imbuídas de questionamentos próprios de uma condição judaica na medida em que a consciência existencial desses autores é sempre tecida pelo sentido de separação das relações humanas. Em Alejandra Pizarnik, portanto, a contração entre a vida, o sonho e a escrita atravessa desde o campo simbólico (religioso e estético) até o político e o ético (linguístico), tornando qualquer análise da vida e da obra dessa poeta uma reunião de visões e sentidos múltiplos e, não raramente, também paradoxais entre si.

Para Robert Alter (1992, p. 55), por causa da ambiguidade da situação em que vive e escreve, a relação do escritor judeu moderno com a língua e a cultura é “um exemplo radical e paradigmático do escritor moderno em geral”. A visão de Gershom Scholem (1989) sobre o hebraico lança luz nessa relação entre forças ambivalentes atuando na língua e, finalmente, na consciência do escritor sobre sua relação como idioma em que escreve. Para o estudioso da mística judaica, o poder de uma língua está ligado ao nome que, por sua vez, também pode suscitar abismos. Alter (1992), analisando o comentário de Scholem sobre esse poder ambivalente contido na língua, diz,

A concepção de língua que aparece aqui é radicalmente oposta à noção de puramente sincrônica de um sistema arbitrário de significantes, que foi tão influente a partir de Saussure, até o pós-estruturalismo. A língua é encarada como se estivesse calcado no solo poderoso da experiência histórica – ou talvez se possa até mesmo concluir que existem atributos intrínsecos de uma determinada língua que provocam a experiência histórica. (ALTER, 1992, p. 60).

A tomada de aspectos sociais e religiosos como parte constituinte da obra e da identidade da poeta é, sem dúvida, uma chave hermenêutica relevante até mesmo para compreensão de seu estilo surrealista. Cabe-nos, aqui, uma reflexão

suscitada por Félix Guattari (2012), para quem o que importa não é a representação de um pensamento único, mas os complexos modos de subjetivação de uma linguagem polifônica e de uma identidade heterogênea que, tal como observamos em Alejandra Pizarnik, condiz com uma certa forma de “subjetividade em estado nascente”, a qual “não cessamos de encontrar no sonho, no delírio, na exaltação criadora, no sentimento amoroso...” (GUATTARI, 2012, p.16). Explorar as fraturas estéticas e identitárias dentre os elementos que compõem a obra poética pizarnikiana implica, portanto, uma compreensão do caráter ambivalente dos valores que constituem a vida e a arte em seu contexto de produção. Para explicar esse aspecto ambivalente presente também na escrita de Kafka, em que a literatura se aproxima do sonho, da vida e da cultura, Mandelbaum recorre a um midrasch, no qual se diz:

Rabi Ióssi costumava dizer: quando eu morrer e encontrar o Eterno, Ele não me dirá: “Ióssi, por que você não foi como Moisés?”, e, sim, “Ióssi, por que você não foi Ióssi?” (MIDRASCH apud MANDELBAUM, 2005, p. 128).

Alejandra Pizarnik capta a ambivalência desse “mal da identidade” cindida em seu psiquismo, seu idioma, sua sexualidade, sua religião e, por fim, manifesta em sua consciência de não pertencimento à língua natal e à literatura nacional. As múltiplas impossibilidades de ser, de viver e, inclusive, de escrever, expressas em grande parte de seus textos poéticos e íntimos, atualizam a visão de identidade judaica contida nesse midrasch. Para marcar a constelação de discursos constituinte dessa obra poética, necessitamos de critérios de valoração estética capazes de abarcar a polifonia das vozes presentes nos textos, pois, ainda que não possamos afirmar que Pizarnik conhecia esse midrasch, certamente, o sentido contido nesse e em outros textos da tradição judaica ecoam em suas concepções de identidade e de língua. De certa forma, quando a voz judia é silenciada na obra poética pizarnikiana, à revelia da ligação existencial e afetiva da poeta com a história, a religião e a literatura judaica, evidencia-se o quão distantes estaremos de encontrarmos um caminho em direção aos enigmas do poema.

Nas palavras de Ricardo Feierstein (1996), também escritor argentino e judeu filho de imigrantes, a voz insurgente do intelectual é quase sempre incompreendida pelo seu público que, em geral, visa assegurar os valores culturais, estéticos,

filosóficos e religiosos dominantes. Assim, mesmo entre seus pares, quando o intelectual ou poeta apontam para idiosincrasias de seu tempo,

Los respetan por sus conocimientos, quizás, pero no lo aman. Y, sobre todo, no lo entienden. ¿En qué idioma habla este energúmeno – se preguntan – que dice y hace lo inconveniente y omite precisamente lo que debe decirse? Se genera un autismo recíproco, donde cada uno pronuncia su discurso sin escuchar al otro. La palabra propia desaparece, frente a lo que el interlocutor requiere escuchar en ese “diálogo de sordos” que origina la coyuntura, el apuro, la vertiginosidad de los acontecimientos. Son dos sensibilidades – por decirlo de alguna manera – que no concuerdan entre sí. Hablan idiomas distintos. No se trata del “bueno” y el “malo” de la película, sino de una incomunicación mutua que se perpetua en el tiempo. (FEIERSTEIN, 1996, p.42).

Os apontamentos desse crítico são semelhantes aos questionamentos que a própria Alejandra Pizarnik direciona aos leitores e críticos que dizem amar o poeta e conhecer sua poesia, porém não compreendem suas dores e, menos ainda, desejam compartilhar de suas tragédias pessoais. Afinal, nas palavras da escritora: “¿Quiénes aman a Don Quijote? Los cuerdos, los lúcidos. Los que se le parecen lo viven con malestar” (PIZARNIK, 2017, p. 357. Grifo nosso). Conforme a poeta virá a concluir, anos mais tarde, ela não será a única dentre tantos outros escritores e pensadores, a sofrer com semelhante incompreensão. Dom Quixote simboliza a condição de injustiçado do poeta diante da incompreensão da sociedade. O judaísmo e a questão judaica evocam, não raramente, a esse lugar de incompreensão também para o pensamento crítico incapaz de apreender os modos complexos como os textos poéticos, dramáticos ou testemunhais de Alejandra Pizarnik articularam sentidos em diálogo com diferentes tradições literárias e, de um modo muito particular, com elementos oriundos da tradição judaica. Quando se espera encontrar apenas representações conceituais no poema, ou ainda, quando se toma o vazio e o absurdo como expressões de uma consciência poética vencida pelos delírios das experimentações estéticas, para empregar mais uma vez as palavras da própria poeta, sabemos que “no sólo lo vencieron a don Quijote sino que los cerdos lo pisotearon” (PIZARNIK, 2017, p. 563).

Em uma passagem dos diários, datada de 11 de maio de 1962, a poeta explicita um desejo de escriturar-se, fazer de sua vida um texto, “letra impressa”. A

criação literária e o exercício de escrita íntima em Alejandra Pizarnik perfazem, assim como foi observado nos diários e nas novelas de Franz Kafka, a construção de uma trama existencial. Os anseios poéticos da escritora por tornar a linguagem tão sensível quanto o corpo, a voz e a vida, por fim, manifestam-se nas formas, tonalidades e movimentos variáveis da escritura. O corpus poético é, portanto, composto pela intensidade do desejo de escriturar-se, confessar-se, ou seja, revelar as nuances de uma intimidade. Enfim, podemos confirmar essas observações nas palavras registradas pela própria poeta em seus diários:

Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida. Instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente. Digo escribir por no decir bailar o cantar, si se pudieran hacer estas dos cosas por escrito. El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto. (PIZARNIK, 2017, p.410).

Através do uso de elementos autobiográficos, inseridos em sua obra poética baixo as formas da oralidade, da musicalidade, da memória afetiva e do cruzamento entre os estilos (testemunhal, ficcional, poético e analítico), a poeta, embora tenha, de fato, superestimado o valor literário do texto como expressão do ficcional, algo que em seu horizonte estético e cultural era ainda mais forte do que na crítica posterior, não refreou o desejo de figurar a si mesma em sua escrita. Prova dessa relação contraventora entre obra e vida é, enfim, a estreita proximidade que a poeta estabelece entre a escrita poética e a escrita íntima (diários, relatos, correspondências), dando aos seus poemas um elo narrativo enquanto seguirá desenvolvendo em sua escrita íntima outras formas poéticas de escrita de si.

Os paradoxos suscitados pela escrita poética pizarnikiana, sobretudo, quando se vale do estilo do poema em prosa após 1966, abrangem, ao mesmo tempo, uma estética e uma ética existencial. Para Alejandra Pizarnik (2017), estava evidente esse aspecto contraditório de seu desejo de tornar a vida literatura, já que a própria experiência da linguagem marcada pela fragmentação impediria a transmutação do vivido para a palavra. Segundo Pizarnik (2017),

Lo que llamamos contradicción, la simple frase de que el ser es contradictorio, encarcana recién ahora, se hace acción y vida. No saber qué quiero, adónde voy, que será de mí, adónde me llevará este modo de vida, esta manera de morir. Frases llenas de sentidos,

ritmo hastiado de mi silencio inquieto, como algo que se desarma. Algo se desabarata, se desajusta, se desintegra de una manera contraria a la esperada [...] (PIZARNIK, 2017, p.404).

O ritmo nervoso característico dessa escritura poética está enleado aos estados de perturbação psíquica, às intensidades afetivas e aos incessantes processos de conhecimento poético e existencial de si mesma da poeta. A melancolia e a solidão, principais afetos presentes na escrita poética e íntima de Pizarnik, misturam-se ao pensamento crítico e teórico da escritora sobre o exercício de escrita e visões de língua. Além dessas questões de ordem literária e existencial, abordadas sem disfarces em sua escrita íntima, Alejandra Pizarnik fala de uma incapacidade de se comunicar, de ter amigos, de ter amantes (embora, sabe-se, tenha vivido paixões intensas), e, por fim, a ambiguidade de seu próprio desejo sempre dividido entre a dor do isolamento e a necessidade maior de afirmar esse pertencimento às sombras. A exaltação aos “amores fantasmas” e o cultivo do “erotismo solitário” pressupõem, mais uma vez, cruzamento de aspectos da vida da escritora e temas da poesia.

G. Bataille (2015), ao comentar sobre aspectos da vida e da poesia de Baudelaire, em *Literatura e o mal*, dirá algo que, também pela beleza da sua expressão, cabe à figura de Alejandra Pizarnik: a poeta “quis o impossível até o fim”, especialmente, quando buscou unir sua vida aos sentidos do êxtase e da solidão da poesia. Em um fragmento retirado do poema *El deseo de la palabra*, o eu lírico pizarnikiano expressará essa vontade inequívoca, já manifesta pela poeta em seus diários, de tornar autênticas sua vida e sua escritura através de uma simbiose entre existência e literatura.

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, recatando cada frase con mis días y mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (PIZARNIK, 2011, p. 269, 270).

Dentre todas as impossibilidades encaradas pela consciência poética pizarnikiana, a incapacidade de a linguagem poética instituir sentidos, simultaneamente, sensíveis e abstratos, é, sem dúvidas, a maior de todas. Os paradoxos da poesia e da consciência existencial dessa poeta perfazem uma

concepção de linguagem própria da mística judaica e, conforme aprofundaremos no próximo capítulo, também estabelecem uma visão de língua e fala profundamente marcadas pelo judaísmo. A poeta fala em uma língua que já não é o espanhol argentino, é o idioma de sua solidão, suas esperas, ausências, etc. Em suma, é a (i)limitação da palavra a principal causa do desespero dessa consciência poética, sendo também a última causa de seu exílio do mundo, de si mesma e das relações humanas, ou seja, a marca do não sentido e dos sofrimentos que atravessam sua vida e sua escrita.

CAPÍTULO 2

A VOZ PROSCRITA

Alguien ha encontrado su verdadera voz y la prueba en el mediodía de los muertos. Amigo del color de las cenizas. Nada más intenso que el terror de perder la identidad. Este recinto lleno de mis poemas atestigua que la niña abandonada en una casa en ruinas soy yo.

Escribo con la ceguera desalmada con que los niños arrojan piedras a una loca como si fuese un mirlo. En realidad no escribo: abro brecha para que hasta mí llegue, al crepúsculo, el mensaje de un muerto.

Y este oficio de escribir. Veo por espejo, en oscuridad. Presiento un lugar que nadie más que yo conozco. Canto de distancias, escucho voces de pájaros pintados sobre árboles adornados como iglesias.

Mi desnudez te daba luz como una lámpara. Pulsabas mi cuerpo para que no hiciera el gran frío de la noche, lo negro.

Mis palabras exigen silencio y espacios abandonados.

Hay palabras con manos; apenas escritas, me buscan el corazón. Hay palabras condenadas como lilas en la tormenta. Hay palabras parecidas a ciertos muertos, si bien prefiero, entre todas, aquellas que evocan la muñeca de una niña desdichada.

(La Noche, el poema, de Alejandra Pizarnik)

2.1 A voz e a escrita

Disse, porém, Moisés ao Senhor: "Ó Senhor! Nunca tive facilidade para falar, nem no passado nem agora que falaste a teu servo. Não consigo falar bem!"

(Êxodo 4:10)

Mas eu disse: "Ah, Soberano Senhor! Eu não sei falar, pois ainda sou muito jovem".

(Jeremias 1:6)

Em Alejandra Pizarnik, a atividade linguística e literária é permeada pela desconfiança. A estranheza da voz e a ambiguidade da palavra lançam a poeta e a sua lírica em um lugar de desterro. Especialmente em seus diários, Pizarnik fará diversas menções ao som da própria voz, afinal, enxerga no ritmo entrecortado da fala a causa de sua escrita assumir uma forma fragmentária, incompleta, interrompida. Os complexos da fala tornam-se um emblema de sua relação conflituosa com o idioma espanhol e, além disso, com a indefinição das formas em sua escritura poética. Segundo comentários da poeta e de amigos, a tartamudez e o acento de estrangeira dão a sua linguagem falada e escrita uma estranheza própria.

Como ocorreu com os profetas das histórias sagradas, Moisés e Jeremias, a poeta não se enxerga em posição de legitimidade para escrever. O sentimento de inadequação literária é anterior a escrita uma vez que nasce da experiência da fala, sendo a impossibilidade de falar uma variação da impossibilidade de escrever. A experiência judaica de fuga e de desterro se impõe mais uma vez tanto na existência pessoal quanto na obra poética dessa escritora através da linguagem. A questão pode parecer bastante simples, no entanto, é pouco debatida pelos críticos: a poeta escreve contra a certeza de que sua atividade poética é uma atividade inglória, isto é, escreve sempre contra o medo, contra o silêncio, contra a falta de vocação literária e de conhecimento linguístico, contra um sentimento de fracasso e de inadequação que a persegue por longos anos. Escreve, enfim, por necessidade de encontrar uma expressão e como quem aceita um destino.

Parte da desconfiança que a escritora nutria sobre si mesma e, por conseguinte, sobre sua capacidade de criação literária nasce desse sentido de deslocamento diante dos movimentos literários e das vivências linguísticas experimentadas em seu contexto. Como detalharei mais adiante, uma das lutas intelectuais travada por essa poeta diz respeito aos usos normativos, do ponto de vista social e gramatical, da língua. Para Alejandra Pizarnik, um dos entraves para legitimidade de sua atividade de escritora é a necessidade de aquisição de um tipo de escrita que fosse gramatical e esteticamente prestigiada entre os escritores dos altos ciclos literários tanto quanto de driblar as dificuldades fonológicas que estigmatizavam sua fala (o acento de estrangeira e a tartamudez).

Com efeito, as dificuldades de fala apontadas pela própria poeta ultrapassam uma ordem individual e subjetiva. No contexto das sociedades multiculturais, nas quais as pessoas que compartilham uma mesma língua e dividem um mesmo território não necessariamente formam uma comunidade, o sentimento de inadequação social e separação da comunidade forma um lugar de enunciação. O caráter relacional da linguagem poética pizarnikiana recobra esse lugar de separação na enunciação da poeta. Alejandra Pizarnik pensa, a todo momento, a si mesma e a sua poesia em relação ao contexto social e artístico de seu tempo. A tragicidade de sua poesia que, segundo o apanhado da crítica, não existiria além da própria imaginação da poeta, isto é, não passaria de encenações de um drama poético, na verdade, reflete mais uma economia de valores social e culturalmente constituídos circulando na produção poética e íntima dessa escritora.

Na passagem a seguir, escrita em maio de 1963, Alejandra Pizarnik fala que o seu desejo de escrever literatura conflita-se, dentre outros aspectos, até mesmo com as dificuldades que encontra na aprendizagem da língua espanhola. O pensamento crítico acerca de si mesma e de suas capacidades intelectuais aprofundará, cada vez mais, a desconfiança da poeta acerca de sua atividade literária.

Deseo de escribir, de no escribir, de escribir brutalmente, de escribir con dulzura y serenidad. Novela y poesía: ambigüedad y autenticidad. Al mismo tiempo, esta seguridad de no estar preparada para escribir. Esto se relaciona con mi obsesión de la hora. Lo que me preocupa, y cómo y cuánto, es mi desconocimiento del español. Un lenguaje bello. Es lo único que me importa. Decir mediante palabras vivas, llenas de sabor y de color. Pero dentro de mí todo es tan áspero, tan espinoso. No sé si es solamente mis escasas lecturas españolas o mi ignorancia gramatical. Necesito prepararme. Y tengo

que hacer artículos como si ya estuviese preparada. Por eso esta perpetua sensación de estar engañando. ¿Por qué no escribir y leer varios años sin tratar de publicar o sin pensar en ello? Vuelve la imbécil tentación de terminar mis estudios en Argentina. (PIZARNIK, 2017, p.599).

O encadeamento entre a escrita poética e a economia dos valores sociais está na origem do sentimento de frustração que encontra em sua atividade de escritora. Em 1962, a poeta já reconhecia que “lo malo es que escribo poemas” (PIZARNIK, 2017, p.499), referindo-se também a falta de objetividade que envolve os seus exaustivos processos de escrita e correção dos poemas, dos quais nunca desistiria, apesar de revelar-se consciente de que apenas com a atividade de escrita da poesia não poderia obter satisfação. Em 1969, Pizarnik, depois de já haver alcançado prestígio literário mediante premiações que trouxeram algum reconhecimento social e econômico à sua atividade de poeta, através de uma correspondência direcionada ao também escritor argentino, Adolfo Bioy Casares, atribui a falta de legitimidade da poesia aos valores políticos e econômicos que norteiam o pensamento artístico e intelectual daquele contexto histórico: “*Y cómo hacer perdonar el poema? Pronto seremos una secta muy minoritaria y rarísima. Y está bien que así sea (creo)*” (PIZARNIK, 2017a, p. 336).

Em uma entrada de seus diários, escrita entre o período de novembro de 1963 e julho de 1964, quando então passava uma temporada de quatro anos de estudos literários e trabalho como tradutora em Paris, no entanto, Alejandra Pizarnik se mostrava, como talvez poucas vezes o tenha feito, confiante em suas possibilidades de criação estética. Vejamos:

Sin que nada lo corrobore, comienzo a confiar en mis posibilidades literarias. A. me dijo que mi dificultad para manejar me con los verbos obedece a mi origen judío. Pero el sábado me descubrí hablando en idioma literario. A. me escuchaba con cierto asombro. (PIZARNIK, 2017, p.641).

Na visão da autora, o domínio das normas linguísticas e o conhecimento das tradições literárias eram necessários para legitimar suas produções poéticas. Faz parte, assim, da construção da obra e da escritora o embate com os valores dominantes que garantiam a participação da autora em contextos literários, linguísticos e culturais mais amplos. Pelo indicativo dos pensamentos colhidos em seus diários, cartas e poemas autobiográficos, as relações da poeta com a língua

materna e com a cultura argentina nunca foram de confiança e ou participação, sendo que, ao lado de sua necessidade de adquirir recursos formais da língua e da literatura, estão os reflexos desse lugar de instabilidade social e existencial a partir do qual passou a se reconhecer. Alejandra Pizarnik ingressou nos cursos de Letras e Artes, além de ter estudado histórias das religiões, durante o período em que esteve na França. Todos esses esforços, em busca de adquirir um capital literário, linguístico e acadêmico, fazem parte, segundo a compreensão da própria poeta, de uma busca pela legitimação do seu lugar de escritora. Tomada por essa necessidade de legitimar a sua escrita e a si mesma, interroga-se a poeta,

¿Por qué quiero estudiar letras? Para que me den confianza en mis movimientos internos, para apropiarme de la tradición más externa, de la retórica, sobre todo. Desconfianza en mí, en mi imaginación, miedo y desconfianza. (PIZARNIK, 2017, p. 661).

Como alguém que se enxerga de fora das tradições literárias e da cultura dominante, tal como uma estrangeira que busca apreender o idioma do outro para se inserir nas relações sociais e ciclos artísticos, Alejandra Pizarnik trata a materialidade poética, isto é, a linguagem, com medo e desconfiança. Escrever é lutar contra as impossibilidades do idioma, as interdições da cultura e as próprias limitações existenciais. Tornar visível os conflitos éticos e intelectuais que fazem parte do processo da escrita e da trajetória da escritora é, afinal, reconhecer o seu lugar no território da arte, da língua e da cultura. A busca por legitimidade de sua escritura, que condiz com uma luta contra as tradições e autoridades da cultura literária dominante, faz parte da trajetória de uma geração de escritoras cujas autorias, segundo aponta Nuria Capdevila-Argüelles (2017), em *Autoras incertas*, desde o início foram contestadas pelos cânones filosóficos e literários composto quase exclusivamente por homens.

No cenário intelectual hispano-americano do século XX, os homens eram considerados as maiores autoridades intelectuais. Conforme Capdevila-Argüelles (2017, p. 24), “ellas, por el contrario, tuvieron que luchar por que sus palabras fueran escuchadas como palabras de autor y no siempre conseguieron pues su posición en la esfera de la palabra escrita siempre tenía de intromisión en lo masculino”. Capdevila-Argüelles (2017) e Genovese (2015), ao analisarem a produção poética de autoria feminina, respectivamente, nos contextos espanhol e argentino do século

XX, apontam que a supressão de categorias de gênero da esfera da crítica literária, em grande parte, segue sustentando-se na teoria da morte do autor elaborada por Roland Barthes e, posteriormente, reafirmada através de ideias como a dissolução do sujeito e crise da identidade, por sua vez, difundidas pelo pensamento filosóficos de Michael Foucault e Jacques Derrida.

Segundo a crítica que Genovese (2015) direciona ao pensamento desses autores e, conseqüentemente, aos postulados de uma teoria da recepção centrada na unilateralidade da relação leitor e obra,

La disolución del sujeto en la escritura es una idea que se repite en diferentes autores y actúa como “ruido” crítico para cualquier lectura que necesite mirar a través de las grietas del texto hacia la situación de enunciación del productor de ese texto, no de su receptor. Foucault señalaba en “¿Qué es un autor?” que la escritura trata de “crear un espacio dentro del cual el sujeto de la escritura constantemente desaparece” (Foucault 1979). Barthes elabora la metáfora del texto como tejido, como perpetuo entrelazamiento y agrega: “el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” [...]. (GENOVESE, 2015, p.29).

Por outro lado, também é verdade que a dessacralização do autor e da dissolução dos sujeitos possuem sua validade se considerarmos que representam uma tentativa teórico-metodológica por parte desses filósofos que, através da promessa dessas múltiplas mortes, a saber, do ser, da linguagem, do autor, do sujeito, da literatura, etc., buscavam desestabilizar as grandes categorias metafísicas que fundamentaram as tradições filosóficas e os cânones literários. Quando se trata, no entanto, da produção artística e intelectual desses sujeitos que, por questões de gênero, racial, econômicas ou religiosas, foram socialmente subalternizados e, por isso, marginalizados daquela que seria a alta cultura literária e filosófica, tais visões nomeadas de desconstrutivistas tornar-se-iam, no mínimo, contraditórias, posto que inviabilizam a afirmação das singularidades das vozes e das identidades que sempre estiveram excluídas das esferas de produção do saber e do discurso. Segundo a compreensão de Capdevila-Argüelles (2017), portanto, é necessário compreendermos que

la crisis de identidad que subyace a esa crisis de autoría de la desconstrucción no puede interpretarse de igual forma para un autor canónico, muerto por insigne, que para una autora que permanece en los márgenes del canon porque su autoría,

conjeturada, tiene un no sé qué de prestado. (CAPDEVILA-ARGÜELLES, 2017, p.33).

A linha divisória entre a autoria poética e a autoria política é tênue nessas escrituras cujos processos de significação e apreensão estética da vida ultrapassam as fronteiras que definem o que é literário e o que é biográfico. A irrupção dessas vozes e dessas formas dissonantes na poesia de Alejandra Pizarnik, afinal, dão conta que os enfrentamentos da poeta com a linguagem são, sobretudo, um enfrentamento com a supremacia do poder que monopoliza os corpos, a cultura, a língua e a literatura. Pizarnik, como se espera de todos os grandes artistas, tinha um pensamento inquieto e inconformado com as regras da cultura e da arte do seu tempo. O enlace entre o pensamento crítico e a poesia, nessa obra poética, está refletido nos diversos questionamentos que a escritora faz a si mesma e aos seus pares sobre os limites dos conceitos de literatura e do lugar da poesia dentro do campo de valores estéticos, econômicos e políticos que norteavam a produção artística e cultural de sua geração.

Toda insubordinação estética e linguística acaba por revelar uma visão crítica da vida, da arte e da literatura. Pensar, falar escrever fora dos limites das tradições metafísicas, das regras linguísticas e dos movimentos literários dominantes é mais uma das metas de uma poesia cujo projeto de linguagem objetivava alcançar aspectos sensíveis e plurais da condição humana. Não podemos ignorar que, apesar de todos os obstáculos que apresenta em seus textos, a poeta ainda deseja comunicar algo que, de acordo com Giorgio Agamben (2010), em *Homo sacer*, tem substancialmente a ver com a posição do sujeito na comunidade. Nas palavras desse filósofo italiano,

A linguagem mantém o homem em seu bando, porque enquanto falante, ele já entrou desde sempre nela sem que pudesse dar-se conta. Tudo aquilo que se pressupõe a linguagem (na forma de um não linguístico, de um inefável, etc.) não é, aliás, nada mais que um pressuposto de linguagem, que, como tal, é mantido em relação com ela justamente quando é excluído. (AGAMBEN, 2010, p. 56).

De acordo com a nova sensibilidade estética da arte e da poesia moderna, a desordem dos signos tanto promulga a morte do pensamento metafísico quanto traduz, afinal, o desarraigamento social e simbólico dos sujeitos. Por isso, frente aos

valores da moral, da razão e do trabalho, quase sempre a atitude do poeta moderno é guiada pelo desejo de transgressão. Para Susan Sontag (2011), em *Contra a interpretação*, o caráter antihedonista da arte moderna também funcionará como uma terapia de choque que tanto confunde quanto amplia nossos sentidos. Dentre os motivos trágicos que compõem a poesia e a biografia de Alejandra Pizarnik, a saber, o suicídio, o silêncio e as ausências, a morte, etc., a angústia e o desamparo estão, especialmente, atrelados ao existencial, pois, ao colocar em cena o caráter abstrato e dispersivo da linguagem e do eu, a poeta acaba por refletir suas visões de mundo e seu posicionamento, de um modo geral, dentro da cultura argentina, e, mais especificamente, seu lugar no meio literário de Buenos Aires.

Voltando ao tema das dificuldades de Alejandra Pizarnik com o idioma, o fato é que o desamparo da poeta estava para além do conhecimento das regras estéticas e dos domínios gramaticais. Conforme os relatos de seus diários, a tonalidade de sua voz e a articulação da fala formavam um complexo a mais. Explico: além do acento de estrangeira que singularizava o som de sua voz, a gagueira que afetava também o ritmo da fala dava a poeta uma sensação de insegurança profunda. Frequentemente comentadas e analisadas em seus diários, as singularidades da fala interferem diretamente no processo de escrita poética, pois, segundo a análise que a própria poeta faz dessa questão, a morte do acento vocálico da linguagem é determinante para o ritmo fragmentário da escritura e inexatidão de seu pensamento. Na visão de Pizarnik (2017),

Hay algo que llamaré acento y que me fascina. Creo que mi sufrimiento por escribir como escribo se debe a mi acento. No obstante, el acento puede transformarse, al menos así lo intuyo. Por otra parte, así como me gusta el acento fluido y flexible de Rulfo o de Neruda, del mismo modo me atrae el lenguaje hierático y ceremonial. Pero siento que la expresión o el vuelco de sí mismo en la escritura se logra mediante una escritura «en espiral», como la de Kafka, por ejemplo. Ahora, lo más difícil es unir esta escritura al rigor o a la exactitud. Acento y palabra justa en mí están escindidos. Si aspiro a la justeza de un texto debo matar su acento. (PIZARNIK, 2017, p.808).

Em Alejandra Pizarnik, a causa do sentimento de separação da comunidade linguística e das relações humanas perpassa uma experiência da oralidade. A sua incapacidade de falar como os outros, ou ainda, de se comunicar é algo marcante tanto em sua experiência como falante quanto como escritora nesse idioma que

elege como o seu e, ao mesmo tempo, permanece sendo do outro. Se a poeta precisa matar seu acento, em nome do rigor do pensamento e da justeza do texto, é porque tem total consciência de que o seu modo de falar e de escrever é diferente do resto da coletividade, em grande parte, devido à posição de estrangeira que ocupa naquela cultura e naquela língua. É preciso, pois, desmistificar a imagem da poeta, tornar sua imagem e sua linguagem menos abstratas, dissipando a penumbra dos sonhos e dos devaneios poéticos que encobrem as razões de certas escolhas estéticas. Os conflitos da poeta com e na linguagem revelam, afinal, um dilema de uma condição humana específica.

A linguagem é um fator determinante para compreender essa “dimensão para-o-outro do homem de cor”, diz Fanon (2008, p.33) em *Pele negra, máscaras brancas*, referindo-se à situação de ambivalência do homem antilhano que, devido aos processos colonizatórios ao qual é submetido ao longo de sua trajetória, torna-se um sujeito desorientado de si mesmo. A ambivalência dessa identidade cindida entre duas ou mais tradições deve-se à impossibilidade de o sujeito se reconhecer em seus pertencimentos fundamentais: raciais, linguísticos e culturais. O valor ético e político que esse importante autor para os estudos pós-coloniais recobra na linguagem evidencia quão dramática é a experiência do idioma pensada por poetas como Alejandra Pizarnik que, por sua vez, também é afetada por estes deslocamentos das fronteiras e, conseqüentemente, pelos conflitos desencadeados por essas questões identitárias e linguísticas.

Lembremo-nos que, antes mesmo de se definir no âmbito de uma crença religiosa, ser judeu é também uma questão de valor racial. Aqui, entendemos que o racial não tem a ver simplesmente com um conjunto de traços físicos e genealógicos. A judaicidade define-se, dentre outros fatores, por uma memória de pertencimento à história do povo judeu. Para Alejandra Pizarnik, sobretudo, é esse sentimento de pertencimento que a faz referir-se aos judeus como “minha raça”. Mais do que isso, quando se refere a alguns tipos de judeus como, por exemplo, o escritor Kafka, a poeta afirma que esses são ainda “minha raça e minha casa” (cf. PIZARNIK, 2017, p. 769). Como negar, portanto, que, colocando em cena o problema da linguagem e da identidade, essa poeta não tinha em vista a questão de sua identidade judaica como um problema do outro? Falar e escrever “é existir absolutamente para o outro”, conforme dirá Fanon, sendo que, mais do que qualquer coisa, “falar é estar em condições de empregar uma sintaxe, possuir uma morfologia

de tal ou qual língua, mas sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p.33).

Tal experiência da linguagem, segundo a análise que Frantz Fanon (2008) faz, em princípio, analisando a relação entre a situação social e os problemas psicológicos do homem negro antilhano no contexto moderno, é, na verdade, vivenciada por todos os sujeitos que passaram por um processo de colonização e dominação cultural. A clivagem das identidades e a crise da linguagem é algo comumente vivenciado por esses sujeitos que advêm de um país colonizado, ou ainda, em menores proporções, dentro da própria cultura, se pensarmos naqueles sujeitos advindos de uma região, de uma classe social ou de uma comunidade marginalizada. A problemática da linguagem e da identidade cresce, especialmente, quando estes sujeitos estão em movimento, isto é, quando migram de seus territórios e entram em contato com o outro. Se se encontram sufocados pelos valores, os deuses e a língua dos seus opressores, esses sujeitos em movimento também transpuseram as fronteiras dos pertencimentos originários. De um ponto de vista histórico e simbólico, resistindo a uma posição de subalternidade no novo contexto de produção social das identidades, tais sujeitos desgarrados de suas raízes permanecem errantes em relação a qualquer grupo em que se pretendem inseridos. Afinal, onde quer que estejam, serão eles sempre tomados como suspeitos por terem escapado dos estereótipos ao ultrapassarem as fronteiras dos pertencimentos unilaterais.

Em seus diários, Alejandra Pizarnik fará menção ao assombro dos seus interlocutores diante do que seria uma “curiosa entonação” e outras “dificuldades orais” que singularizaram a sua experiência como falante do espanhol argentino. Essa experiência da linguagem que remete à tonalidade vocálica e ao ritmo da fala é encarada pela própria poeta como um elemento que reflete a sua situação judaica. A voz é um emblema de sua desgarradura, pois, além de marcar seu lugar de separação social nas situações de comunicação oral, também é um fator de desagregação dos símbolos de sua humanidade e de sua escritura, conforme podemos apreender no fragmento de um poema de Pizarnik (2011) citado a seguir, no qual o eu lírico diz,

Hablo como en mí se habla. No con mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque [...]. (PIZARNIK, 2011, p. 247).

No fragmento acima, retirado do poema *Extracción de la Piedra de locura* (1964), nota-se que o acento vocálico é determinante para o processo de reconhecimento de si do eu lírico e de configuração da escritura poética pizarnikiana. A questão da oralidade e da escrita em Alejandra Pizarnik acaba por evidenciar uma questão política, existencial e poética.

As opressões vividas, especialmente, por esses indivíduos que são colocados à parte de uma identidade nacional e, conseqüentemente, das relações humanas perpassam as diferenças que se evidenciam no uso da linguagem. Como alguém que busca se apropriar das normas de uma língua sem, todavia, alcançar a totalidade de conhecimentos necessários para disfarçar as faltas de quem fala com a inabilidade de um bárbaro, a poeta luta para formular tanto a ordem sintática quanto para identificar a melodia rítmica das frases. Em outras ocasiões, no entanto, a escritora parece idealizar formas de escrita e de literatura quase sem antecedentes. No fragmento a seguir, retirado de uma entrada dos diários, datada de 18 de agosto de 1969, Pizarnik diz:

El problema es el de siempre: ¿cómo podría yo atreverme a escribir en una lengua que no conozco? El error consiste en alimentar la esperanza de un día nuevo en el que escribiré cosas nuevas: objetos externos, hechos objetivos, etc. O, tal vez, quiero dar un visado especial a mis textos raros. Puesto que son incomprensibles, que los salve, aunque sea, la magia verbal. (PIZARNIK, 2017, p.809).

O movimento paradoxal dessa linguagem é lembrado por Walter Benjamin (1994) como um traço místico e fantástico da literatura moderna que, impossibilitada de recobrar uma totalidade dos sentidos, recai no vazio existencial, ou ainda, nessa “magia verbal” pizarnikiana. Para Benjamin, Kafka, maior representante do narrador moderno, recobra essa esperança impossível de realizar na linguagem ou na literatura uma comunicação ou representação. Tal como em um conto ou uma novela de Kafka, a saber, *A muralha da china* e o *Processo*, textos nos quais Benjamin recobra esse caráter de comentário sobre ausência de mensagem e de sentido na literatura kafkiana, a escrita íntima e poética de Alejandra Pizarnik tem em seu núcleo um vazio, uma espera, uma ausência, isto é, uma impossibilidade

absoluta de narrar ou de mostrar. Há dois poemas nos quais podemos observar, especificamente, esse efeito de sentido de desdobramento da linguagem sobre si mesma. Vejamos, o primeiro poema, *A plena pérdida*, está publicado em *El infierno musical* (1971); o segundo poema, III, está incluso no livro *Los pequeños cantos*, publicado postumamente.

A PLENA PÉRDIDA

Los sortilégios emanan del nuevo centro de un poema a nadie dirigido. Hablo con la voz que está detrás de la voz y emito los mágicos sonidos de la endechadora. Una mirada azul aureolaba mi poema. Vida, mi vida, qué has hecho de mi vida? (PIZARNIK, 2011, p. 290).

III

el centro
de un poema
 es otro poema
el centro del centro
 es la ausência.

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema. (PIZARNIK, 2011, p.381)

Mais além ou aquém da pretensa exatidão conceitual dos sistemas linguísticos, que, de um modo geral, são ordenados por questões políticas, econômicas e ideológicas, Alejandra Pizarnik, antes mesmo de chegar aos últimos anos de vida, como vemos na citação dos diários, já reconheceu que a estranheza dos seus “acentos” singularizava o seu modo de habitar o idioma e pensar a cultura literária argentina. Os movimentos errantes da escrita poética, por sua vez, percorrem os gestos enigmáticos da voz e de uma visão mística da linguagem. Tais experiências linguísticas e literárias parecem performar o absurdo para quem entende a língua e a literatura apenas como sistema de comunicação e de representação. No entanto, é como simbiose de vozes e de tradições que a poeta concebe a linguagem cotidiana e poética.

Em Alejandra Pizarnik, o conceito da linguagem tanto do ponto de vista da produção social quanto da criação poética está dentro de perspectivas existenciais e hermenêuticas arraigadas às situações e tradições judaicas. Conforme a crítica de Walter Benjamin (1994) sobre as estruturas narrativas de parábolas em contos de

Kafka, esse efeito de desdobramento dos sentidos que, dentre outros aspectos, também se lançam ao vazio semântico e às impossibilidades linguísticas, movimento estilístico também observado na escritura pizarnikiana, recuperam o modo como a *haggadah* e a *halacha*⁶ estão relacionadas na tradição religiosa do judaísmo.

[...] As parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como um botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária. Apesar disso, elas não se ajustam inteiramente à prosa ocidental e se relacionam com o ensinamento como a *haggadah* se relaciona com a *halacha*. Não são parábolas para serem lidas no sentido literal. (BENJAMIN, 1994, p. 148).

Nos dois poemas citados anteriormente, o núcleo do poema é outro poema, por trás da voz, há outra voz, isto é, por trás da linguagem, sempre há outra linguagem. A ideia do texto dentro do texto recupera uma longa tradição judaica de interpretação das escrituras sagradas cujos comentários elevam as interpretações ao infinito. Por fim, nesse processo hermenêutico, o texto originário se torna impossível de ser recuperado. No fragmento a seguir, retirado de uma entrada dos diários, datada entre 1962 e 1963, Alejandra Pizarnik faz o seguinte comentário sobre a linguagem:

Como si fuera preciso caer, caer hasta tocar el fondo desolado y puro hecho de un viejo silenciar, de voces que repiten algo que me alude, que no comprendo, que nadie comprendería. Como si diera con un error absoluto, con la voz de un gesto, un gesto que en vez de hacer su movimiento que lo acredita como gesto se decidiera por la inercia física, se decidiera por hablar y hablar no sabiéndolo, como si fuera voz y no gesto, sí, toda la noche: voces en mis huesos, músculos gritando mientras las palabras se movían, partían, eran partidas, compartidas promiscuamente, y manaban sangre como si fueran cuerpos agónicos, perdían sangre, hasta llevaban muletas y vendas, hasta contemplé vocales que tenían prolongaciones a modos de manos pidiendo a modo de mendigas. Una suerte de corte de los milagros formada por letras. Todo un alfabeto de miserias y de crueldades. *Alfabeto gestual. Dura imagen: lo que debió cantar se arqueaba de dolor mientras en mis dedos se hablaba, en mis rodillas se murmuraba, en mis cabellos se decidían lamentos feroces.* Es preciso haber andado por este lugar de metamorfosis para

⁶ Os termos usados por Walter Benjamin remetem aos gêneros narrativos pertencentes à tradição judaica, em geral, são história populares, isto é, transmitidas oralmente, reunidas em livros. Segundo Amós Oz e Fania Ozsalzberger (2015, p. 39), a Hagadá é um livro da liturgia de Pessach (Páscoa judaica). Nas palavras dos autores: Um verdadeiro livro de mesa de jantar, ele reúne um conjunto de antigas fontes escritas, e também letras de canções recém-extraídas da tradição oral medieval. Hagadá significa “contar”, uma referência direta a “Contarás a teu filho”. A palavra fala fora fixada e anotada em livro, apenas para ricochetear em narrativa oral na mesa do Pessach e em toda sinagoga. Filhos e alunos escutavam, cantavam, falavam e memorizavam”.

comprender, después, que alguien se duela de una manera tan complicada. (PIZARNIK, 2017, p. 604. Grifo nosso).

Como dito anteriormente, a linguagem poética pizarnikiana é perpassada por vocalidades e musicalidades que escapam do domínio da representação puramente linguística. Alejandra Pizarnik fala de um alfabeto de gestos e de vozes capaz de abarcar esse “lugar de metamorfoses” que vislumbra em seu processo de escritura. Dentre outras possíveis significações, as vozes, as musicalidades e os gestos introduzidos no poema configuram o desamparo da poeta diante da língua falada e escrita. Para Alejandra Pizarnik, a escrita coloca em cena um dilema, ao mesmo tempo, existencial, ontológico, estético, linguístico e social. Nas palavras da poeta,

Los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje. Dada mi espontaneidad y mis fuerzas debiera arrojarme sobre quinientas hojas en blanco y «escribir como siento». Ahora bien: sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, en mi caso, es traducir. Otra cosa que se origina en mi carencia de lenguaje conceptual interno es la ignorancia absoluta del lenguaje hablado. No hablo yo en un idioma argentino, yo uso lo poco que sé del español literario en general. Esto, en cierto modo, no me preocupa. (PIZARNIK, 2017, p. 580).

Escrever é traduzir, diz Alejandra Pizarnik. Transpor a plasticidade do corpo, a intensidade dos afetos e a vertiginosidade do desejo para outro código de valores que, no caso da poesia, é o linguístico, é o dilema existencial da poeta. Transmutar em palavras a vida, a morte, o amor, o ódio e o medo, exige da poeta um conhecimento que, de certo, não está apenas na gramática e nos sistemas conceituais. A relação conflitante com a linguagem e com a cultura nos remete a vida e a obra de um outro poeta e tradutor, que também compartilha com Alejandra Pizarnik a condição de judeu e imigrante, Paul Celan.

Conforme comentará Jacques Derrida (2001), em entrevista concedida a Évelyne Grossman, os conflitos desse poeta de origem romena com a língua alemã nascem, especialmente, de uma consciência da “inapropriação” das normas que constituem o sistema linguístico do idioma que elege para escrever sua obra. Embora seja difícil dizer que vivam os mesmos conflitos, o fato é que ambos os poetas, apesar de estarem em territórios distintos, dividem a situação de muitos imigrantes e filhos de imigrantes: não falam e não escrevem no idioma de suas

infâncias, tampouco possuem o sentimento de pertencimento identitário ao lugar onde vivem.

Derrida (2001) compreende a questão da migração e da relação entre ética, cultural e língua algo central na vida e na obra de Paul Celan. Nas palavras do filósofo,

Él mismo (Celan) ha migrado y ha marcado en la temática de su poesía el movimiento del paso de las fronteras, como en el poema “Schibboleth”. No quiero enseguida, o muy rápido, o muy fácilmente como se hace algunas veces, evocar las grandes migraciones bajo el hitlerismo, no obstante, eso no puede dejar de mencionarse. Esas migraciones, esos exilios, esas deportaciones son el paradigma de la migración dolorosa de nuestro tiempo y evidentemente la obra de Celan lleva toda esta clase de marcas, y su vida. (DERRIDA, 2001, s/p).

A visão de língua e cultura em Paul Celan perpassa a ideia de multiplicidade e migração justamente porque ele mesmo foi um sujeito que esteve em constantes deslocamentos. Embora quase não seja reconhecida, a lição do poeta cabe a todos os falantes de qualquer idioma, pois, segundo a opinião de Derrida, em *Schibboleth* e *El monolingüismo del outro*, livro que dedica, respectivamente, à obra de Paul Celan e à questão da experiência da língua a partir de um ponto de vista dos que estão de fora das fronteiras do pertencimento nacional, definitivamente, a língua nunca chega a pertencer em sua totalidade a nenhum indivíduo. Ainda segundo Derrida (2001),

Aun cuando no se tiene más que una lengua materna y uno está enraizado en su lugar de nacimiento y en su lengua, aun en ese caso, la lengua no pertenece. No dejarse apropiarse hace a la esencia de la lengua. La lengua es eso mismo que no se deja poseer, pero que, por esta misma razón, provoca toda clase de movimientos de apropiación. Porque ella se deja desear y no apropiarse, pone en movimiento toda clase de gestos de posesión, de apropiación. El desafío político de la cosa es que justamente el nacionalismo lingüístico es uno de esos gestos de apropiación, un gesto ingenuo de apropiación. Lo que trato de sugerir allí es que, paradójicamente, lo más idiomático, es decir lo más propio en una lengua, no se deja apropiarse. Hay que tratar de pensar que allí donde se busca –es el caso de Celan– lo más idiomático de una lengua, uno se aproxima a los que, palpitando en la lengua, no se deja aprender (DERRIDA, 2001, s/p).

A consciência de não-pertencimento às regras linguísticas e estéticas, isto é, a separação da ordem social e artística dominantes, causa um impacto profundo na constituição da obra e na visão de mundo desses poetas. Para Alejandra Pizarnik, especificamente, não é apenas o poeta que está excluído da comunidade, é a própria poesia que está de fora da literatura e dos movimentos políticos que perfazem o seu tempo. A crise da linguagem e a multiplicidade das identidades na vida e da obra de Pizarnik vertem-se, por fim, em uma afirmação da impotência e dos limites da língua. O alheamento, a separação e o não pertencimento que constituem sua consciência poética e existencial definem o seu não-lugar naquele contexto literário e político. Em última instância, podemos dizer sobre essa experiência poética que ela nega a própria linguagem e identidade, ou, como propõe George Bataille (1993) em *Literatura como luxo*, é uma poesia que nega a si mesma, pois, mesmo que frequentemente se queira ocultar o sentimento de fracasso do poeta, é mediante a negação que o poeta poderá retirar a sua palavra do vazio e do absurdo. Nas palavras do crítico francês, “a poesia que não chega alcançar a impotência da poesia é, todavia, o vazio da poesia (a poesia de salão)” (cf. BATAILLE, 1993, p.39).

Nos diários, Alejandra Pizarnik não omite os seus sentimentos de fracasso como escritora. A desordem metodológica perfaz sua atividade poética. O desejo de adotar outro estilo talvez mais de acordo com a necessidade que tinha de relatar de si, isto é, testemunhar sobre sua condição existencial, revela, mais uma vez, essa desconfiança que tinha em suas formas estéticas. Em junho de 1962, a poeta anotava em seus diários:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto nadie. Tal vez si me obligaron a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. No sé [...]. No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe. (PIZARNIK, 2017, p.417).

O processo de escritura poética é vivenciado por Alejandra Pizarnik de forma visceral, dolorosa e exaustiva. No poema *L'obscurité des eaux*, parte do livro *El infierno musical* (1971), a poeta fala de uma busca fracassada por si mesma na escritura poética. Cito abaixo um fragmento desse texto:

[...]

Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento. (PIZARNIK, 2011, p. 285).

A linguagem e o eu poético pizarnikiano estão em um caminho de eterna busca e errância pelo deserto das formas e dos sentidos. Neste sentido, a poesia nunca é fruto da abstração da razão, de esforços intelectuais ou artifícios da imaginação, antes de qualquer coisa, o poema anuncia a carência como símbolo da condição humana. Em novembro de 1956, a poeta anotava em seu diário o pensamento de que é a poesia a única maneira de nomear a ferida de nossa existência, por isso sua linguagem seria necessariamente composta por uma mescla de elementos sensíveis e intensidades trágicas. Nas palavras de Pizarnik (2017),

[...] cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto sólo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme. Aparte de ello no olvido lo correspondiente al lenguaje, expresión, etc., materias en las que soy una completa intrusa. (PIZARNIK, 2017, p. 207).

Como é possível configurar-se a si mesma através da poesia, se, conforme deixa claro na última frase do trecho acima, Alejandra Pizarnik é como uma intrusa no território da linguagem? A linguagem é, definitivamente, um lugar de onde a poeta foi exilada. Se antes havia uma promessa de salvação ontológica por meio da linguagem poética (*La palabra que sana*, cf. PIZARNIK, 2011, p. 283), em algum momento de seu percurso poético, essa promessa não foi cumprida. O caminho trilhado, então, por essa experiência poética, como veremos melhor no último capítulo, ruma ao deserto, ao animal e ao monstruoso. Esses elementos atuarão como vetores de intensidades existenciais, ao lado de uma gama de sentimentos passionais como a angústia, o abandono, a loucura, que, finalmente, elevam a potência poética contra à abstração castradora da língua.

Não podemos esquecer de que a linguagem castradora do desejo é a única forma de expressão poética. O sistema de regras que permite o funcionamento da

língua e, conseqüentemente, a comunicação humana, que dissipa o desejo e as intensidades poéticas, é ainda o único meio pelo qual a poeta pode construir seu discurso. Falar e escrever implica, por fim, sair do caos das sensações e adentrar ao mundo das palavras. Transformar em linguagem o desejo exige fixar a simultaneidade e, de igual forma, submeter a multiplicidade dos acontecimentos ao sucessivo campo do tempo e das formas linguísticas lineares. Em uma entrada dos diários, datada de 7 de junho de 1963, Alejandra Pizarnik falará dessa contradição que experimenta na linguagem. Nas palavras de Pizarnik (2017),

Hablar o escribir es mi ingenuidad mayor. Tratar de contener lo que se desborda. Entonces, nada más paradójico en mí que la escritura o el diálogo. Lo mío es el abrazo sexual, mis ojos mirando el cielo, la embriaguez, el sueño, las alucinaciones. [...] No creo en la poesía. Ningún poema puede dar cuenta de la intensidad de los deseos. A lo sumo, puede redactar, posteriormente, una crónica más o menos fascinante de lo que pasó, pero un poema no es algo que sucede. Tal vez el poema pueda invocar el suceso o consolar de su no venida. Cada vez que entra la lógica, cada vez que hay preocupación por leyes de armonía —arbitrarias y heredadas—, cada vez que se oculta el lugar del caos, entra la mentira flagrante, la falsedad en estado puro. (PIZARNIK, 2017, p.616).

O caráter sucessivo da linguagem suprime a intensidade do delírio, do desejo e da angústia, em suma, expressões dos afetos circulantes na poética pizarnikiana. Alejandra Pizarnik, no entanto, o elege o método do caos, a imagem do animal e o som da voz enigmática como emblemas de sua escritura. Através desses elementos firma sua condição de poeta trágica e esse lugar de exílio em relação à linguagem e à comunidade. Nessa última fase de sua produção poética e íntima, palavra e objeto, o nome e a coisa, a linguagem e o desejo, estão em um profundo desajuste. A poeta aguçar, cada vez mais, a percepção de que nenhuma língua fala no idioma de sua intimidade: “De todos modos, hablar me hace sufrir, me da la seguridad de mentir. [...] Cuando hablo siento que me traiciono, también cuando escribo” (PIZARNIK, 2017, p. 616).

Sobretudo em sua juventude, quando ainda se via dividida entre a necessidade de estudar a gramática e o desejo de escrever literatura, pois, segundo acreditava Alejandra Pizarnik, “no se puede escribir sin conocer Gramática” ou ter “conceptos claros” (PIZARNIK, 2017, p.85), as dúvidas quanto ao funcionamento da língua levaram a poeta a desvalorizar sua escrita. “Escribo terriblemente malo” (p.91), dizia a poeta, acrescentando que se insiste em escrever é porque

Por más tenaz que sea cada poema en asegurarme que no escribo bien, que no tengo condiciones para ello, persisto. Persisto pues es lo último que me queda. Persisto pues si no escribo, soy un ser reventado. Escribo por exigencia vital. (PIZARNIK, 2017, p. 113).

Como podemos perceber, a linguagem é um tema complexo e uma grande obsessão da poeta. Através de sua narrativa íntima, Alejandra Pizarnik não só falou abertamente de si mesma como exprimiu, sem reservas, o seu desejo de ser escritora, revelando inclusive as próprias limitações e desordens, fossem essas físicas, psíquicas ou intelectuais. Embora a franqueza seja o traço dos bons escritores, talvez poucos tenham sido tão honestos a respeito de suas dificuldades e, também, demonstraram-se tão intimamente insatisfeitos com sua escrita. Em grande parte, o acento que singularizaria o som de sua voz com as tonalidades de uma estrangeira e a tartamudez que entrecortava o ritmo da sua fala e de seu pensamento conduziram a experiência da poeta com linguagem oral ou escrita até caminhos inusitados de despossessão de si mesma e dos signos.

Certamente, a condição de judia e filha de imigrantes singularizará a relação da poeta com a língua espanhola. No entanto, não é necessariamente as dificuldades linguísticas que limitarão a expressão poética de Alejandra Pizarnik. Como aponta Molloy (2016), os filhos de imigrantes geralmente falam melhor o idioma que aprendem fora de casa do que aquele que herdaram dos pais. O elemento desencadeador da crise da linguagem na poesia pizarnikiana é um dilema ético. Como fazer o espanhol falar no idioma de seu desamparo existencial? Eis, então, um outro tema que atravessa a biografia da poeta e torna-se mais um paroxismo insolúvel de sua poesia: ser judia e poeta argentina. Nada lhe pareceria mais incongruente do que o título de poeta argentina, diria perto de sua morte. Essa posição ambivalente imposta pela situação judaica soa, afinal, quase como uma vingança contra as opressões que enfrenta em sua trajetória existencial. A seguir, em entrada dos diários data de 1961, a poeta expõe o seguinte pensamento:

Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé – qué extraño – que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa. A otros de ser ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos. (PIZARNIK, 2017, p.403).

O problema do não pertencimento à língua materna e à literatura argentina surge, então, muito mais concreto se percebemos que o manejo da poeta com o idioma e com a tradição literária é distinto daquele realizado por um sujeito que se pensa numa relação de pertencimento aos territórios literários, linguísticos e culturais. Conforme reflete em outro momento de seus diários, baixo o título “*notas sobre a fala*”, o pensamento da poeta sobre a linguagem é sempre perpassado pela estranheza do desconhecimento. Por causa dessa relação conflituosa com o idioma, surge o sentimento contraditórios de obstinação e de surpresa quando diz que será ela mesma, apesar de, “a maior poeta em língua castelhana”. Nas palavras de Pizarnik (2017),

Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Ésta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. De allí que no pueda oír música. De allí mi facilidad por aprender canciones en idiomas que no sé. Enfermedad de la atención o enajenamiento. Todo tiene nombre, pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera. Nunca he pensado con frases. Apenas unas pocas palabras que zumban desde mi infancia. (PIZARNIK, 2017, p.519).

O estilo resulta artificioso justamente porque, como diria Jacques Derrida, a língua não pertence a nenhum indivíduo, ninguém pode se apoderar totalmente de seus sistemas de regras, por isso, mesmo o mais erudito dos escritores não deixará de experimentar a fragmentação do seu pensamento e o sentimento de frustração de suas intenções comunicativas. Para Alejandra Pizarnik, o caráter processual da escrita ressalta mais ainda o aspecto dissociativo da linguagem, isto é, aprofunda as cisões entre identidade e nome, signo e significado. Tal consciência da separação entre as coisas, seres e os nomes, que a poeta chamará de enfermidade da atenção ou alienação, produz a perda de si mesma e de seu lugar na comunidade. Por fim, a linguagem é tão alheia à natureza humana quanto os repertórios de questionamentos filosóficos que interrogam “O que é o eu?”, uma pergunta clássica da história da filosofia ocidental, e cuja resposta, acredita a poeta, “não leva a nada pois o eu não existe”, interessando apenas a um ciclo restrito de grandes pensadores e professores de filosofia (cf. PIZARNIK, IDEM).

A falta de ritmo na linguagem oral e na escrita, que resulta na fragmentação do pensamento e da comunicação, revela um sentimento de desamparo social e artístico. É inegável que a questão do ritmo em sua escrita poética está diretamente atrelada à singularidade dos usos dos verbos e da pronúncia das palavras que, por sua vez, relacionam-se com sua origem judia e a sua condição de estrangeira. Conforme a passagem a seguir, retirada de uma entrada de seus diários, datada de 2 de maio de 1964, a poeta confirma o caráter fragmentário de sua escritura como algo inseparável de sua experiência enquanto falante desse idioma que não lhe pertence. Na visão de Pizarnik (2017),

Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo. Queda un predicado mutilado, quedan harapos de atributos que no sé a quién o a qué regalar. Esto se debe a la falta de sentido de mis elementos internos. No. Más bien se trata de una dificultad de la atención. Y, sobre todo, de una suerte de castración del oído: no puedo percibir la melodía de una frase. De allí, también, mi curiosa entonación, mis dificultades orales. Esto que digo viene a ser mi emblema. Mis dificultades orales provienen de mi lejanía de la realidad. Aún me asombra oírme hablar. Cuando hablo me admiro como si se tratara de una hazaña. Si al menos me limitara a felicitarme cuando hablo francés. Pero no. Hablar en español me es igualmente difícil. Algo me separa rotundamente del lenguaje, de las palabras. (PIZARNIK, 2017, p.674).

De algum modo, como podemos observar no trecho acima, a experiência da fala e da escrita são contíguas para essa poeta. A mesma experiência de alienação de si mesma que experimenta na poesia está presente na experiência da fala, de modo que não é equivocado concluirmos que a escrita poética é a todo momento trabalhada pelas experiências do biográfico e da oralidade. De acordo com a percepção da poeta, essa falta de ritmo de sua escrita, de ligação entre as partes, está diretamente relacionada com suas dificuldades orais (a tartamudez e o sotaque), sendo a falta de melodia da fala também responsável por interromper a articulação da frase. Por fim, as vozes da poesia são vozes que não estão apenas na memória poética, essas vozes falam, possuem suas próprias tonalidades e intensidades afetivas, essas vozes não são fruto do delírio e da imaginação do poeta, elas estão no corpo e na história. Os abismos que perfazem a linguagem poética não estão dissociados das fraturas experimentadas no social, conforme

propuseram Deleuze e Guattari, nada mais coletivo do que a individualidade do poeta menor.

Apesar de a crítica ter apontado que a crise da linguagem e a multiplicidade das identidades em Alejandra Pizarnik são questões a serem vistas apenas nas publicações feitas após 1968, portanto, dentro do paradigma surrealista de sua obra poética, em uma passagem datada de 23 de outubro de 1959, ou seja, ainda em sua juventude, a poeta já falava de uma dificuldade de apropriação da linguagem como reflexo da (des)ordem social, psíquica e biológica a partir da qual experimentará os processos de tessitura de uma autoimagem e escritura poética. Vejamos o que dizia Pizarniki (2017) já na fase inicial de sua vida de escritora:

Cada día tartamudeo más. Pero no sé si es tartamudez. En el fondo, no quiero hablar. Así como me alimento sin querer hacerlo, sino que lo hago por compulsión o por temor del vacío, así hablo, sabiendo, no obstante, que debería callar. Mi sufrimiento es el ómnibus cuando pido el boleto, mi temor de que mi voz no salga y todos los pasajeros contemplan, tentados de risa y asombrados, a ese ser monstruoso que se debate y pelea con el lenguaje. Mi sufrimiento cuando hablo por teléfono y no me surge la fórmula de despedida «adiós» o «hasta luego» sino una serie de estertores ininteligibles que anulan todo lo que dije precedentemente y transforman mi conversación anterior en una broma, en un simulacro o, tal vez, como alguien que pensó que hablaba con un ser humano y descubre, por un detalle final imprevisto, que no es un ser humano sino algo extraño, ambiguo, no poco repugnante en su misterio. (PIZARNIK, 2017, p. 300).

Com efeito, a experiência literária e linguística de Alejandra Pizarnik, seja enquanto leitora, escritora ou falante, reflete a sua constante busca por legitimidade em seus modos de ser e dizer. Para que sua voz fosse ouvida era necessário contestar os limites, tornar-se uma figura e uma voz insurgentes na cultura, na língua e na literatura castelhana. Se, segundo suas palavras, escrever era sua tragédia, escrever poemas em castelhano era levar ao ápice a sua angústia, era, afinal, descobrir seu aspecto inumano. O caráter contestador do pensamento poético e político de Alejandra Pizarnik nunca foi posto em evidência pela crítica, em grande parte, devido à ideia de que o poeta e a poesia habitam esferas do sublime e não dos embates sociais. No entanto, se voltarmos nossa atenção aos próprios temas que perfazem sua poesia, a saber, o silêncio, a ausência e a morte, além das questões místicas e heranças surrealistas já pontuadas, que outra verdade além da exclusão social e da morte simbólica de sua autora podemos extrair da obscuridade

desses temas e de suas discussões sobre o não pertencimento à linguagem? A insegurança e a frustração que permeiam a relação da poeta com a linguagem são reflexos desse lugar social de margem a partir do qual também recobra a memória dessa voz enigmática em poemas. Abaixo, um poema retirado do livro *Los trabajos y las noches* (1965), em que o eu lírico pizarnikiano fala de uma voz exilada habitando a memória e a escritura poética.

TU VOZ

Emboscado en mi escritura
cantas en mi poema.
Rehén de tu dulce voz
petrificada en mi memoria.
Pájaro asido a su fuga.
Aire tatuado por un ausente.
Reloj que late conmigo
para que nunca despierte

(PIZARNIK, 2011, p. 165).

A relação de Alejandra Pizarnik com o idioma espanhol é a relação de muitos imigrantes e de filhos de imigrantes com a língua oficial. Conforme apontam Deleuze e Guattari (2014), no ensaio *Kafka: por uma literatura menor*, tal relação está perpassada pelo desejo de desterritorialização da língua. Na visão dos filósofos, todas as questões suscitadas por esse tipo de literatura, chamada de menor, estarão sempre na ordem do social e do político. Em muitos aspectos, a situação de desamparo social e a solidão existencial representadas na literatura e na vida de Kafka e de Pizarnik são semelhantes, ambos possuem a mesma convicção de que são estrangeiros em sua própria língua e terra natal, ou melhor, ambos estão vagando no mesmo deserto, presos nesses processos de perda de si mesmos nas teias da língua, do julgamento e do pensamento do outro.

A questão ética suscitada por essas literaturas, de períodos e territórios tão distintos, ainda conserva a atualidade para entender, inclusive, a situação de muitos indivíduos em situações semelhantes em nossas sociedades. Nas palavras Deleuze e Guattari,

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a sua? Ou então não conhecem nem mesmo mais a sua, ou não ainda, conhecem mal a língua maior de são forçados a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problema da literatura menor, mas também para nós todos: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de

escavar a linguagem, e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nômade e o imigrante e o cigano em sua própria língua? (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 40,41).

Tornar-se uma escritora impunha para Alejandra Pizarnik a necessidade de saltar o próprio abismo: ler vorazmente, tomar notas dos diálogos cotidianos, estudar gramática, conhecer a literatura dos mais diversos escritores, dominar teorias, formas, ritmos, enfim, desdobrar as possibilidades de acesso ao idioma e, então, talvez driblar a própria limitação. Em uma entrada de seus diários, datada de 26 de julho de 1955, portanto, no início de sua atividade literária, a jovem poeta traçava o seguinte roteiro de leitura e escritura para si mesma:

Empecé a mesclar. Proust con Jaspers y poemas de Apollinaire, G. Lorca, Rimbaud, Vallejo (Los que encuentro en la gramática: ¡Borges [terribles!], Ascasubi, G. Mistral, etc.), además, la traducción de Aphrodite de P. Louys y las ojeadas frecuentes al *Segundo sexo*. Cocktail biblius. Rematadamente confusa. Promiscua. Deseos de escribir como James Joyce embriagado. De pronto me enderezo y corro a la gramática (¡vive Azorín!). Luego vuelvo al surrealismo (tomo el lápiz que me regaló Cassio para llegar a la escritura automática.). No! He de ser seria. (PIZARNIK, 2017, p. 98,99)

A busca por referências literárias, além da obrigação de estudar gramática como parte de realização desse projeto de tornar-se uma escritora “séria”, era uma constante preocupação da poeta. Nesse período, correspondente aos anos iniciais de sua atividade de poeta, ainda é possível deparar-se em sua escrita íntima com alguns desvios das normas gramaticais, revelando assim que os esforços em relação à aquisição da linguagem não era apenas performance da poesia. Não obstante a dedicação ao conhecimento da poesia e da literatura de outros escritores, mesmo a experiência leitora da poeta é precedida pelo mesmo anseio de busca e de inapreensão dos sentidos vitais, dito de outra forma, assim como nenhum idioma podia falar na liberdade do seu desejo, nenhum escritor podia alcançar a profundidade do seu pensamento e de sua obscuridade. Por fim, língua e literatura vão, cada vez mais, adquirindo as formas do silêncio e da ausência que perfaz as formas de sua própria escritura poética: “Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad)”, (cf. PIZARNIK, 2012, p.314), diria anos mais tarde, expressando esse lugar de isolamento estético e existencial desde o qual se pensou e construiu sua obra. No entanto, é preciso admitirmos, não se parecer com nada e com ninguém,

talvez, seja apenas uma ilusão da poeta ou, em termos melhores, seja apenas um modo de afirmar a irredutibilidade de sua heterogeneidade.

Desse lugar de fora das grandes questões filosóficas, dos movimentos literários canônicos e dos usos linguísticos convencionais, a poeta busca entre os zumbidos das palavras e os ocos da memória tecer sua escritura, por vezes, abrindo mão de identidades pré-definidas, temas e formas cristalizadas na tradição. Neste sentido, o desejo poético pizarnikiano, para dizer nos termos de Deleuze e Guattari (2012), é mergulhar na desordem de sua própria subjetividade, conseqüentemente, buscando formas de deixar na literatura e na língua a assinatura desses muitos outros excluídos das esferas sociais, da cultura literária, filosófica, etc. O corpo monstruoso, a mulher solitária, a sexualidade desviante, o animal, as crianças, o imigrante etc., estão presentes na experiência poética de Alejandra Pizarnik e, embora possuam sua própria singularidade, cada um desses elementos personifica a força da ambigüidade dessa situação existencial particular.

A estratégia dessa escritura poética, ao contrário de ser uma experimentação do puro delírio, foi bem articulada pela poeta como parte de uma produção discursiva que visa colocar em circulação a pluralidade das vozes excluídas. Alejandra Pizarnik, embora diga que não se parecia com nada e com ninguém, sabia exatamente que o lugar onde situava a si mesma e a sua voz poética ecoava e ecoaria as vozes de muitos outros sujeitos e autores, até mesmo dentro da própria literatura argentina. Há, de fato, um projeto de literatura em Alejandra Pizarnik que perpassa a multiplicidade das vozes, conforme podemos observar no fragmento abaixo, retirado dos seus diários.

Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas, pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos. (PIZARNIK, 2017, p.824).

Ainda de acordo com os registros dessa passagem, escrita entre os anos 1968 e 1969, a visão de Alejandra Pizarnik acerca de sua própria literatura e da literatura argentina, quiçá pensasse também na obra de outro poeta imigrante, Antonio Porchia, autor de *Voces*, projeta uma linguagem composta por vozes que,

embora permaneçam solitárias e delirantes, por vezes, também travam diálogos entre si, ainda que de uma forma pouco convencional uma vez que sua comunicação é sempre interrompida, seja pela ausência dos interlocutores, seja pelo equívoco que provocam os sentidos das palavras. Esse balbucio de vozes que perfaz a poesia pizarnikiana revela o lugar de heterogeneidade irreduzível de sua poética e de sua identidade no contexto literário e cultural argentino.

Sobre a formação artística e literária argentina, no contexto da modernidade, Beatriz Sarlo (2010) destaca a centralidade de Buenos Aires como lugar onde se realizava as principais atividades intelectuais até os dias de hoje. Tradicionalmente, Buenos Aires é vista como “o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla” (SARLO, p, 2010, p. 32), enquanto a Argentina é, segundo Alfredo R. Lattes e Ruth Sautu (1978), “o segundo lugar entre as nações que receberam maior imigração europeia nos cem anos entre, aproximadamente, a metade do século XIX e década de 1950”. O caráter cosmopolita da cidade de Buenos Aires, no entanto, não era um elemento positivo para muitos intelectuais nos anos 1920 e 1930 empenhados em defender uma identidade nacional. Embora a ideia de uma homogeneidade tenha sido dissipada tão logo os filhos de imigrantes passaram a ocupar posições de destaque na vida cultural e intelectual locais – segundo Sarlo (2010, p. 38), imigrantes e filhos de imigrantes seriam responsáveis por 75% da cidade de Buenos Aires –, ainda assim os conflitos sociais marcam os processos de democratização da cultura argentina. Conforme análise de da crítica argetina,

Os conflitos sociais espalham seu fantasma sobre os debates culturais e estéticos. A questão da língua (quem fala e escreve um castelhano “aceitável”); das traduções (quem está autorizado e por quais motivos a traduzir), do cosmopolitismo (qual é o internacionalismo legítimo e qual perverte as tendências que falsamente se reivindicam universais); do criollismo (quais formas respondem à nova estética e quais desvios pitorescos e folclóricos); da política (qual é a posição da arte diante das grandes transformações, qual é a função do intelectual, o que a responsabilidade pública dos escritores implica) são alguns dos temas presentes no debate. (SARLO, 2010, p. 55).

Nos anos 1920, período que antecede a geração de Alejandra Pizarnik, a vanguarda literária argentina estava dividida entre o grupo dos escritores advindos

de camadas mais populares cujas produções literárias possuíam um viés notadamente político e engajado e o grupo dos escritores representantes de uma aristocracia familiar cujos ideais de arte pela arte impunham uma visão de literatura acima dos conflitos sociais e éticos. Nesse contexto de efervescência artística e de disputas políticas, a Argentina passa por processos de democratização e de renovação cultural. O cinema, o jornalismo, o teatro, as editoras, a arquitetura, etc., tudo contribuía para a circulação de ideias sobre a necessidade do Novo. A modernidade literária argentina é acompanhada, como disse Noé Jitrik (1976), de uma visão futurista, cubista e abstracionista presente tanto nas concepções de espaços urbanos quanto nas criações artísticas.

Em linhas gerais, resumindo drasticamente os acontecimentos marcantes nesse contexto de produção literária, dois periódicos assumem o destaque na disputa entre as concepções de literatura, identidade e cultura argentina: *Martín Fierro* e *SUR*. De grande importância para a cena literária, essas revistas surgem como representantes dos ideais estéticos, intelectuais e políticos de escritores, artistas e críticos alinhados, respectivamente, com os movimentos revolucionários ou vanguardistas. Refletindo sobre o seu contexto imediato, Alejandra Pizarnik, por sua vez, ironiza as disputas poéticas entre os escritores cujas preocupações estéticas giram em torno do verso, do ritmo e do significado das palavras desconhecidas, revelando o excesso de formalismo de suas visões sobre poesia e o lugar do poeta. Segundo Pizarnik (2017),

Las luchas o contiendas poéticas de B[ueno]s A[ire]s me hacen reír, ahora que estoy lejos. Arte de vanguardia, sonetos dominicales. Todo esto es tan imbécil. Minúsculas, puntuación y rima. Como si alguno se hubiera despertado, una mañana, con ganas de bañarse en alcohol y prenderse fuego porque las palabras no dicen, y el lenguaje está podrido, está impotente y seco. Mis jóvenes amigos vanguardistas son tan convencionales como los profesores de literatura. Y si aman a Rimbaud no es por lo que aulló Rimbaud: es por el deslumbramiento que les producen algunas palabras que jamás podrán comprender. Además, las contiendas literarias sólo las hacen los que están contentos y bien instalados en este mundo. Es una actividad suplementaria, un hobby nocturno, mientras se está en la cama reposando, tomando café o whisky. (PIZARNIK, 2017, 361).

Apesar de assumir que ela também fez parte desses ciclos, compartilhando de suas crenças e usando as mesmas palavras, Alejandra Pizarnik coloca-se em

uma posição de distanciamento crítico em relação aos valores estéticos e as discussões teóricas de seu meio intelectual. Nessas observações sobre a literatura, nota-se que não é apenas o conhecimento da língua ou das formas poéticas o foco da atenção dessa escritora. Ela almeja o encontro visceral entre a vida e a poesia. A partir desse lugar de distanciamento crítico dos movimentos literários e não pertencimento às tradições nacionais, Alejandra Pizarnik questiona o excesso de abstração que torna a literatura e a linguagem poética incapazes de abarcar as subjetividades, isto é, as vozes dos sujeitos em suas pluralidades.

Para Jorge Luis Borges (2011), em *El escritor argentino y la tradición*, a relação do escritor argentino com a tradição literária e a língua nacional não é de enraizamento, justamente, porque não há um pertencimento uno ao local capaz de reprimir a descoberta de temas, das formas e dos gostos que constituem as singularidades dos escritores e dos leitores. Conforme a visão borgeana da tradição e da literatura argentina, a mescla dos elementos presentes nas diversas tradições da cultura ocidental é a melhor definição daquilo que se pode tomar como representante legítimo do escritor argentino e, de um modo geral, também do escritor latino-americano. Já em *El tamaño de mi esperanza*, Borges lembra a abundância da linguagem, dos idiomas e das culturas. Diante das infinitas possibilidades de se edificar mundos e identidades na linguagem, conclui-se que parte da tarefa do escritor/poeta seja ultrapassar as fronteiras linguísticas ou territoriais, multiplicar os sentidos, revelando as diversas formas de narrar e de viver. Nas palavras do escritor,

Insisto sobre el carácter inventivo que hay en cualquier lenguaje, y lo hago con intención. La lengua es edificadora de realidades. Las diversas disciplinas de la inteligencia han agenciado mundos propios y poseen un vocabulario privativo para detallarlos. Las matemáticas manejan su lenguaje especial hecho de guarismos y signos y no inferior en su sutileza a ninguno. La metafísica, las ciencias naturales, las artes, han aumentado innumerablemente el común acervo de voces. Las obtenciones verbales de la teología (artición, aseidad, eternidade), son importantísima. *Sóla la poesía – arte manifiestamente verbal, arte poner de en juego la imaginación por medio de palabras, segundo Arturo Shopenhauer la definió – es lismonera del idioma de todos.* (BORGES, 2011, p. 204-205. Grifo nosso).

Em Alejandra Pizarnik, a presença da voz na escrita é um marco da singularidade judaica na poesia argentina. Adriana Cavarero (2011), em *Vozes Plurais*, ao tratar do lugar da voz na cultura e no pensamento ocidental, comenta sobre a centralidade do nosso pensamento na metáfora visual. Segundo a análise da referida filósofa, “[...] a metáfora do visual, que caracteriza a verdade da tradição metafísica, deita suas raízes em um privilégio da visão que é compartilhado por toda a cultura grega.” (CAVARERO, 2011, p. 54). Na tradição judaica, no entanto, os sentidos do texto, por vezes, recaem sobre aspectos sonoros e rítmicos da palavra mais do que sobre aspectos conceituais-abstratos como se costuma fazer nas tradições hermenêuticas ocidentais. Atentando para a dimensão vocálica e corpórea da linguagem na liturgia religiosa judaica cujos ritos de leitura das escrituras sagradas e oração estão voltados para aspectos rítmicos da oralidade e do corpo, Cavarero crítica àquilo que chamou de desvocalização do logos na tradição metafísica ocidental.

Cavarero aponta que a exclusão da voz e do corpo das esferas do pensamento está presente mesmo entre os filósofos desconstrucionista, críticos da tradição metafísica ocidental, tais como Jacques Derrida. Na opinião da referida estudiosa,

Derrida mantém a oposição entre voz e escritura, mas não se interessa pela voz para salvaguardar a especificidade das culturas orais como distintas das alfabetizadas. Para ele, aliás, a voz se torna justamente o elemento metafísico por excelência e precisamente aquilo que a metafísica privilegia, em detrimento da escritura. (CAVARERO, 2011, p.269).

Pensando nesses sistemas de regras que constituem o pensamento e a linguagem, e na contramão dos “cânones desvocalizantes da filosofia”, Adriana Cavarero (2011) nos aponta para a voz como um elemento excluído da linguagem e do pensamento filosófico. A proposta de Cavarero é pensar em uma ontologia radicada na materialidade da voz cuja relação entre bocas e ouvidos é capaz de operar sentidos antecedentes da própria significação instaurada pelo diálogo racionalizante. Contra a lógica hierarquizante dos sistemas de valores de matriz grega que impuseram uma rígida distinção entre pensar e falar, excluindo toda materialidade das palavras e, conseqüentemente, a singularidade concreta dos

falantes e as modulações dos sentidos que perpassam a voz, Cavarero (2011) propõe pensarmos uma ontologia da vocalidade, dando-nos a seguinte definição para a fala:

De fato, falar significa falar a alguém, “e esse alguém é sempre bem claro, e não tem somente ouvidos, como a coletividade, mas também uma boca”. Em outras palavras, o falar é inter-locução, requer uma reciprocidade de palavra e escuta. Ao contrário do pensar, o falar exclui que seu protagonista seja um sujeito abstrato e, em vez disso, implica que os falantes sejam seres humanos em carne e osso, com bocas e ouvidos. (CAVARERO, 2011, p. 204)

A voz vibra sua própria singularidade, marcadamente, única e subjetiva, ela compreende a unicidade do mundo sensível, pois falar engloba sempre o outro em sua atividade. Dentro de uma estratégia antimetafísica, para qual direcionamos o nosso pensamento crítico, é preciso reconhecer a unicidade e concretude da voz humana que coloca em jogo um complexo modo de operações de sentidos excedentes das velhas categorias dicotômicas pautadas no “puramente fônico” e no “puramente semântico”, assim como pressupunham os sistemas linguísticos tradicionais. Contra as esquematizações estáticas que reduzem a compreensão de língua aos conceitos de representação e expressão, dividindo o signo em significante (som) e significado (abstrato), conseqüentemente, hierarquizando o ser em níveis de realidade ontológica (pensamento em oposição ao corpóreo), Cavarero (2011) diz,

A voz não vem nunca de um objeto nem para ele se dirige. Tende, aliás, como ocorre nas fábulas de Esopo, a subjetivizar quem a emite, mesmo no caso em que este é um animal. A voz pertence ao vivente, comunica a presença de um ser existente de carne e osso, assinala uma garganta, um corpo particular. (CAVARERO, 2011, p.207).

Os exemplos apontados por Cavarero (2011), no intento de mostrar as múltiplas dimensões vocálicas da palavra, perpassam desde a cena da infância, em que mãe e filho estabelecem seus pertencimentos a partir dos sons ecológicos e do ritmo do próprio corpo, até os que se revelam nas práticas religiosas, a saber, as leituras em voz alta e os movimentos ondulares dos corpos, comuns aos ritos tanto

de judeus quanto de mulçumanos, podem ser resumidas numa única crítica a uma concepção de signo e significado presos aos sistemas abstratos referenciais, em que a voz e o corpo são destituídos de potências semânticas.

A saída da clausura metafísica, para falar como Jacques Derrida (2013), é buscarmos no texto os rastros daquilo que foi exilado, mas permanece como um recorde distante, tal como as tonalidades rítmicas e sonoras na poesia pizarnikiana. Esse caráter performativo da linguagem, tomada em suas potências sonoras e vocálicas, desloca o semântico das estruturas fechadas e estáticas dos conceitos-significados presos às imagens. Em contrapartida aos modelos esquemáticos de interpretação dos significados imagética, os sentidos ressonantes nascem dos encontros entre vozes, sujeitos ativos, concretos e sensivelmente afetados pelos mundos de tensão em que estão inseridos. Ainda nas palavras de Cavarero (2011),

Tal ressonância, matriz primeira de todo canto poético, não exaure seu sentido na determinação da musicalidade que soa em toda língua e que o nosso ouvido reconhece [...]. O sentido da ressonância está bem mais, e principalmente, na relação vocálica para a qual as vozes singulares são irresistivelmente chamadas, invocadas. Dito de outra forma, a ressonância é musicalidade de uma voz com a outra. É a troca vocálica em que a repetição do som e todas as suas variantes rítmicas tonais expõem a unicidade como um acordo e uma dependência recíproca. (CAVARERO, 2011, p.213).

Entre os silêncios e as ausências que circundam a palavra e a existência, ou ainda, no centro da abstração e do “círculo vicioso” que caracteriza a “combinatória de palavras oca”, segundo a definição de César Aira (2004, p. 52) da poesia pizarnikiana, a poeta traça seu próprio caminho de pertencimento à linguagem por meio de uma afirmação da palavra em seus aspectos sensíveis: o som, a dor, a melancolia. Tal escritura poética resiste a uma compreensão da linguagem como sistema conceitual de representação e, em caso de nos atermos apenas as suas formas imagéticas, deixamos escapar uma série de economia de gestos e de sonoridades sensíveis que concorrem para a construção de sentidos.

Pensando em termos de Walter Benjamin (1994), a escritura poética pizarnikiana constitui-se na esfera de uma semiótica das semelhanças, isto é, a linguagem operando por meio de imitações e ligações que recobram na escrita

esferas extrassensíveis. Segundo as conjecturas teóricas levantadas por Benjamin acerca das línguas – conjecturas essas marcadas por uma visão profundamente judaica da linguagem –, em sua essência, em suas formas mais cruas e primitivas, as línguas possuem um centro de significação que as tornam semelhantes entre si.

Em outras palavras: podemos dar sentido à frase de Leonhard, contida no seu ensaio revelador, *A palavra*: “Cada palavra e a língua inteira são onomatopaicas”? A chave, que pela primeira vez torna essa tese transparente, está oculta no conceito da semelhança extrassensível. Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm a menor semelhança entre si, são semelhantes ao significado situado no centro. Tal concepção é naturalmente próxima das teorias místicas ou teológicas, sem com isso abandonar o âmbito da filologia empírica. Mas, como se sabe, as teorias místicas da linguagem não se contentam em submeter a palavra oral a seu campo reflexivo e preocupam-se igualmente com a palavra escrita. É digno de nota esclarecer a essência das semelhanças extrassensíveis, talvez melhor ainda que certas configurações sonoras da linguagem, através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras com o significado, ou com a pessoa nomeadora. [...] É, portanto, a semelhança extrassensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível. (BENJAMIN, 1994, p. 111).

As referências aos sons da voz na escritura poética pizarnikiana – além dos uivos, os gritos, as endechas, os lamentos, alaridos, etc. – são expressões desse tipo de linguagem onomatopeica que, conforme a crítica de Benjamin (1994), recobra a ligação entre o falado e o escrito. Na poesia de Alejandra Pizarnik, essas formas rementêm ao animal, ao corpo e às orações que, em semelhança às operações semióticas dos textos sagrados, celebram a morte dos significados conceituais e o renascimento de sentidos vivos na experiência vocálica. Nomear e falar poeticamente é buscar no arquivo das línguas as correspondências extrassensíveis. As referências a aspectos sonoros presentes na poesia pizarnikiana, como podemos agora perceber, são emblemas existenciais de uma consciência profundamente marcada pelo desamparo linguístico, literário e social, e, mais do que isso, colocam a linguagem poética em posição de resistência aos sistemas de abstração conceitual linguística e filosófica.

Uma abordagem da poesia pizarnikiana a partir de um ponto de vista da religião e da cultura judaica, além de estabelecer um diálogo entre as escolhas estéticas e as tensões éticas, propicia a leitura das diversas dimensões semióticas constitutivas da escritura. Para tanto, faz-se necessário revisar métodos de análises sobre os quais está fundada a história de nossas tradições interpretativas. Alicia Genovese (2015), em *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, pensando na necessidade de uma revisão dos cânones e da crítica literária, traz à tona a questão da abordagem de obras poéticas de autoria feminina em uma perspectiva histórica que relacione questões de gênero, religiosas e culturais como forma de entrada de novos textos e sujeitos na cena literária argentina. Nas palavras de Genovese (2015),

Los nuevos textos hablan con una voz encubierta, una voz en sordina, una doble voz. La primera voz respondiendo a las exigencias de una crítica (aquella que en mayor o menor grado siempre se dibuja como un horizonte virtual de lecturas), que se preocupará por el entramado del texto, por su trabajo con los procedimientos. La segunda voz dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación. Un sujeto que niega, pero también afirma, que va constituyendo a través de la escritura, una identidad propia como lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de carencia y tambaleo, de embozada o abierta reacción; lugar titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple. (GENOVESE, 2015, p. 15).

De fato, é possível lermos a entrada da voz judia na obra de Alejandra Pizarnik nos mesmos termos que a crítica de Genovese (2015) situa a entrada da voz das mulheres na literatura e na cultura argentina. Na visão de Genovese, a voz da mulher se inscreve na literatura como uma presença inaudita, difícil de ser apreendida porque a questão de gênero não é apenas um tema, é mais um campo de força, de intensidade e de valor, que atuará determinando a textura do texto. A voz inaudita da poesia de autoria feminina é caracterizada pela indefinição do sujeito, pela opacidade de sua linguagem e pelas formas poéticas imprevistas, posto que esses textos de autoria feminina lidam com as constantes metamorfoses das identidades múltiplas. Em suma, é um modo de subjetivação presente tanto nas formas quanto nos conteúdos, porém abrangentes de um campo de força muito

maior, uma vez que essas vozes dissonantes e inauditas geram os pontos de tensão e conflitos da obra.

Tal como a voz da mulher excluída e rebaixada da esfera do pensamento filosófico e da literatura canônica, a voz da judia é ambígua, emerge no texto poético como uma sombra, é o elemento estranho que tanto confunde nossa interpretação. Em última instância, a percepção da presença da voz judaica na esfera do texto poético e íntimo de Alejandra Pizarnik exige um exercício de dialogização da poesia e de abertura da crítica. Ouvir essas vozes-outras na poesia, a voz por trás da voz, é de suma importância, pois marca a heterogeneidade desse tecido textual cujos fios estão entrelaçados às subjetividades dos sujeitos formados nessas sociedades multiculturais.

A condição de mulher que, segundo Genovese (2015), colaborará para constituição das obras e dos posicionamentos de suas autoras dentro do campo da literatura e da cultura argentina, não pode ser vista separada de uma outra série de fatores determinantes do que é ser mulher como, por exemplo, as questões de ordens religiosas, raciais e socioeconômicas. Assim, apesar de atentar para questões de valor sociocultural do gênero como determinantes da singularidade da obra poética de Alejandra Pizarnik, e de outras muitas poetisas argentinas, Genovese deixa de fora o judaísmo e a questão judaica, excluindo-os dessa arquitetura poética que, conforme podemos observar na citação a seguir, é composta por uma junção de elementos que, sem dúvida, remetem a uma economia de valores simbólicos e políticos judaicos:

La imagen de emigrante, de extranjera, de viajera en el desierto, más que la imagen de niña o suicida, la imagen que sostiene una voz exploradora de silencios y ausencias es la que constituye su doble voz; una voz que se incorpora como singularidad, a un discurso de mujer en la poesía argentina. (GENOVESE, 2015, p.68).

O discurso de mulher também é marcado pela singularidade de uma situação judaica. A máscara da imigrante, da estrangeira, da viajante do deserto, só pode ser plenamente compreendida se vista, também, a partir dessa economia de valores estéticos, sociais, religiosos e históricos profundamente marcados pelo judaísmo e pela questão judaica. A necessidade ora apresentada, pois, de encontrar uma nova entrada metodológica na vida e na obra dessa poeta nasce dessa certeza de que o judaísmo aparentemente excluído da poesia só tem sua causa na ignorância acerca

dos elementos que constituem a religião judaica e do que é ser judeu, especialmente, naquele contexto político de pós-guerra e na sociedade argentina dos anos 1950 e 1960. Finalmente, atentar para as questões de gênero e excluir o judaísmo e a questão judaica, ignorando até mesmo as autoindagações que a poeta faz acerca do seu lugar na literatura e na cultura nacional, é tornar, mais uma vez, a memória íntima uma questão irrelevante do ponto de vista moral da crítica.

2.2 Ser judeu é ser possuidor de um segredo

Segundo Gershom Scholem (1994), no contexto europeu, antes mesmo de eclodir a segunda guerra mundial, muitos judeus, sobretudo das classes sociais mais elevadas, diante das pressões políticas e culturais, abriam mão de sua identidade e tradições judaicas em troca de uma assimilação na cultura nacional. Já no período de segunda guerra, no contexto da Alemanha nazista, quando os judeus eram presos e enviados aos campos de extermínio, era corrente ouvir gritos de judeus-alemães se dizendo mais alemães do que seus algozes. Após o fim da segunda guerra, Scholem observa que a situação dos judeus na Europa, e talvez no restante do mundo para onde fugiram os sobreviventes, ainda estava agravada o suficiente para que a palavra judeu estivesse carregada de um sentido pejorativo. O simples fato de chamar alguém de judeu naquele período era considerado uma ofensa. Um judeu não se afirmava judeu sem despertar algum constrangimento social.

No contexto político e cultural da Argentina dos anos 1930, momento em que ocorre um boom da imigração europeia, por sua vez, a questão judaica não era menos sensível para os imigrantes e, posteriormente, para os seus filhos. As tensões desse cenário multicultural também se fizeram presente no campo literário. Conforme analisa Beatriz Sarlo (2010), em *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, o tema da argentinidade do escritor estava presente tanto nas revistas literárias quanto nas obras dos grandes escritores da vanguarda. Em 1943, por exemplo, Jorge Luis Borges, ao tratar sobre a formação da literatura argentina, traz à tona a polêmica questão, suscitada no início dos anos 1920, sobre a origem do escritor ao interrogar: “quem é *verdadeiramente* argentino?”. A pergunta, embora feita em tom de ironia, também reflete uma preocupação sobre quem é que escreve,

quem é que traduz, quem é que produz os campos intelectuais e políticos, se são os velhos argentinos ou os filhos de imigrantes, e, ademais, qual capital simbólico esses sujeitos trazem para a literatura nacional (cf. SARLO, 2010, p. 82).

Um exemplo do dilema que se forma em torno da origem do escritor argentino são as obras autobiográficas ficcionais de Macedonio Fernández. Conforme aponta Beatriz Sarlo (2010), nelas, dentre tantos outros escritores, recobra-se, de forma mais evidente, o valor dessa questão da origem para literatura e crítica argentina. O esforço por se tornar um escritor argentino era tamanho em Macedonio que, dentre as poucas verdades referenciais biográficas contidas em seus textos, a mais firmemente discutida é sobre a origem hispânica de sua vida. Ainda segundo análise Sarlo (2010),

Nesses textos autobiográficos sobre nada, porém, Macedonio inclui umas poucas certezas significativas. Entre elas, a da genealogia: “Sou argentino, há muito tempo: pais, avós, bisavós, antes, Espanha por todos os lados”. Em textos que recusam a representação, que esvaziam a biografia do autor, convertendo-a em história de nada, que duplicam e contradizem as datas de nascimento e desafiam toda ilusão referencial, Macedonio inclui, no entanto, esse único dado seguro, quase um pressuposto. Eu, esse lugar de enunciação evanescente e abstrato, é argentino (SARLO, 2010, p. 83).

Nesse campo de discussão sobre as origens, os intelectuais, escritores e artistas judeus que optaram por produzir e publicar fora dos guetos judaicos, em geral, seguiram a corrente da intelectualidade de esquerda cujos pressupostos artísticos e políticos revolucionários impuseram um apagamento da questão da judaicidade. Desta forma, embora atuantes em jornais, editoras e nas artes, os intelectuais judeus não traziam em suas produções as marcas da questão judaica. Alejandra Pizarnik, ao se unir com o grupo de escritores fundadores da revista *SUR*, Jorge Luis Borges, as irmãs Ocampo, Adolfo Bioy Casares, para citar os mais destacados, alinha-se a uma vertente mais aristocrática da literatura nacional. Nota-se que, naquele momento histórico de grandes disputas ideológicas nos campos das artes e políticos, não sobravam muitas opções para um escritor de origem judia afirmar sua judaicidade sem tornar-se ou ser visto como um sionista.

A proximidade de Alejandra Pizarnik com a elite literária argentina acontece no momento em que a poeta regressa de Paris, em 1965, após ter travado amizades

com outros nomes importantes da literatura latino-americana, a exemplo, Julio Cortázar e Octavio Paz. Antes disso, importa destacar que, na história da revista *SUR*, ainda que os posicionamentos dos seus autores fossem considerados de intelectualistas, em momentos de aguçada crise da democracia e, conseqüentemente, de perseguição aos judeus, a revista em questão assumiu posicionamentos claros de combate ao crescente fascismo, divergindo de parte da intelectualidade argentina católica cujos posicionamentos públicos defendiam os ideais de governos autoritários⁷.

Nos diários, Alejandra Pizarnik deixa alguns rasgos de testemunhos judaicos, além de questionamentos acerca do seu lugar de escritora dentro das tradições literárias argentinas. A condição de judia torna a poeta uma estrangeira em seu próprio país. Todavia, percebe-se que tampouco suas relações com o judaísmo e sua judaicidade foram possíveis de se realizar sem contradições. A ambigüidade que se apresenta em seus poemas, em forma de linguagem e identidade, revela uma condição existencial de alguém que nunca coincide consigo e, também, não encontra formas de pertencimento social ou religioso plenas. Em cada uma das comunidades às quais poderia ligar-se, isto é, enquanto judia ou argentina, a poeta sempre se coloca em uma posição de distância melancólica. Nas palavras emblemáticas de Pizarnik (2017),

Soy judía. De esto se trata. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía. Este descubrimiento me obliga a impedir movimientos esenciales de mi naturaleza: buscar verdugos (V. luego S., ahora). Mi padre y el sufrimiento de mi raza me avisan que los desafié, que, si hace falta, me vuelva yo verdugo. No puedo prolongar la cadena de esclavitud, de suavísima sumisión. Y, no obstante, temo con un terror nuevo que esto sea una nueva trampa que me tiendo. Acaso quiero adjudicar a mi ser judío esta imposibilidad absoluta de entrar en la comunidad argentina que integro nominalmente. (PIZARNIK, 2017, p.772).

O sentido de identidade entre judeus, tal como foi revisto por Amós Oz e Fania Oz-Salzberger (2015), detém os traços de uma ambigüidade que está tanto na comunidade judia quanto nas narrativas das escrituras sagradas hebraicas. O

⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre esse contexto argentino político, intelectual e literário, conferir as obras: *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, de Beatriz Sarlo e *Sonhos da Periferia*, de Sergio Miceli.

ambíguo é um elemento constitutivo da existência. Na vida e na obra de Alejandra Pizarnik, a oralização da escrita compreende as marcas de uma memória coletiva marcada por essas cisões. Por isso, tanto em sua poesia quanto em seus diários, é possível ouvirmos essa voz da dissonância que, dentre outras coisas, é uma forma de resistência às dominações culturais e políticas. A singularidade que se distingue pela pluralidade também atravessa a natureza contraditória das personagens que compõem as narrativas sagradas assim como a contradição também alcança as experiências de escrituras seculares de autores judeus modernos.

Nesse contexto de produção de sentidos que são de ordem linguística, cultural e religiosa, a maior necessidade é de não encerrar as possibilidades de nomeação e circulação de diferentes interpretações que estão na vida dos signos e das relações humanas. Segundo OZ e Oz-Salzberger (2015),

Alguns dos maiores escritores hebraicos do começo do século XX rebelaram-se contra a identidade judaica coletiva marcada pela religião. Foi um motim contra aquele substantivo abstrato abrangente yahdut (judaísmo). Ao se rebelarem dessa maneira, sentiam-se judeus até os ossos. (OZ e Oz-Salzberger, 2015, p. 163).

Nada mais judaico do que o sentimento de proscricção entre os que fazem a sua comunidade religiosa, linguística ou literária. Aqui, o sentido da judaicidade é, antes de qualquer coisa, uma intensidade e uma afetividade movida pelo princípio de desterritorialização dos corpos, dos espaços, das consciências. A poesia pizarnikiana traça, justamente, essas linhas de fugas que preveem o enfraquecimento de uma identidade fixa em prol de um devir das pluralidades. Agenciadora de coletividades desgarradas, o discurso poético, assim como as personagens sagradas, está povoado de vozes contraditórias. Devir-minorias. Devir de uma coletividade marcada pela heterogeneidade das singularidades dos solitários, dos párias, dos exilados, dos perseguidos, dos pobres, dos errantes, dos abjetos. Em suma, dos que se colocam de fora dos sistemas, por isso, possuem potência de exercer a força contrária a toda dominação e massificação dos sentidos individuais.

Tal como Deleuze e Guattari (2009) propuseram, aqui, nos é possível pensar o sentido da coletividade judaica enquanto bando marcado pela não-fixidez de suas identidades, a saber, o exemplo da matilha, em que os lobos assumem táticas de sobrevivência sempre revendo suas posições dentro do grupo e do espaço, sempre

desterritorializando seus pertencimentos. Alejandra Pizarnik encenou todos esses dilemas estéticos e éticos em sua experiência poética, mas também em sua biografia pessoal. Filha de imigrantes judeus, viver e escrever em espanhol foi como encarnar a mais profunda contradição: ser estrangeira em sua própria terra natal. A partir dessa tensão, colocada entre o ser judia e o ser argentina, se estabelecerá uma experiência de busca pelos sentidos extraviados, pelo idioma que fará o espanhol dos argentinos falar a sua própria língua de expatriada.

Ofício poético pizarnikiano, portanto, voltar-se-á para recuperação da polifonia dos signos linguísticos à medida que faz poesia uma figuração da ambiguidade que permeia sua consciência existencial marcada por toda sorte de assimetrias que a condição de escritora latina e judia permite. Em *El Inferno Musical* (1971), Pizarnik aponta firmemente para a pluralidade das vozes que constitui sua escrita-memória poética: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (PIZARNIK, 2011, p. 264). Assim como a figuração do Eu nos colocou diante de um problema da unidade da identidade, o próprio conceito e funções da linguagem é revisto pela poeta ao longo de sua obra. Constituída de ecos e equívocos, a linguagem poética pizarnikiana é sempre oriunda de outras margens, na qual podemos ouvir Alejandra, principalmente, a partir de três perspectivas: Alejandra em seu devir-animal (figurações da loba), Alejandra em seu devir-estrangeira (sentimento de desamparo) e Alejandra em seu devir-morte (tema-obsessão de sua vida-obra). Cindida pela multiplicidade dos tempos e dos espaços, a linguagem é multifacetada por diferentes fluxos semióticos que dão conta desse movimento que faz das individualidades uma potência de resistência coletiva.

Em diferentes episódios, a escritura poética de Pizarnik manteve um estreito laço com sua vida e, mais especificamente, com a tradição judaica matizada tanto nos temas que perfazem seu universo poético (as ausências, os silêncios e as esperas) quanto semiotizada nos modos como a linguagem poética passa a operar relações de sentidos a partir de uma economia de signos regida pelos valores pertencentes à condição do povo proscrito. Na trilha dos rastros e dos ecos dessa proscricão mítica e histórica, a poesia pizarnikiana recusa os pertencimentos unos às tradições abarcadoras da totalidade dos significados e das subjetividades.

A potência dessa linguagem poética nasce da negação, da dor, do inacabado e do indefinido. O sentido da palavra, tal qual do nome divino, é visto enquanto

experiência que nos coloca na trilha das buscas *ad infinitum*. De acordo com as palavras de Alejandra Pizarnik (2017, p.7), registradas em seus diários íntimos, com a data de 25 de novembro de 1967:

Pero ser judío significa (y esto lo escribo porque me lo dicta la hija de mi voz) ser poseedor de un secreto. (Cáncer de Freud y ruego de K. de quemar sus obras por temor a divulgar.) Me acerco a ese secreto. Lo veo pero no lo leo. Pero esto sí: soy judía y no dejo de estar contenta —contenta a muerte y con muerte—. Es un destino muy peculiar. Pero en mi caso hay una desmesura intolerable: poeta más judía más vocación de víctima más infancia infernal... Y si al menos fuese frígida y mental y cerebral (sin alternativa). Y si no hubiesen emigrado mis padres a este pays de merde donde se te exige; solamente se te exige. «Mais qu'est ce qu'il vous faut, tas d'arabes. (PIZARNIK, 2017, p. 769. Grifo nosso).

Nada mais poético do que definir sua judaicidade como segredo, que, como diz Jacques Derrida (1995), é aquilo que não é dito e sobre qual todo mundo sabe. Ao invés de definir um lugar de pertencimento, resolvendo a questão de sua identidade, Pizarnik escolhe a obliquidade de um caminho de aporias e não de respostas acabadas.

Para entendermos melhor a atmosfera política e social da Buenos Aires daquela época, especialmente, vista e vivida a partir da perspectiva de Alejandra Pizarnik, nada melhor do que utilizarmos os próprios relatos da poeta. É interessante observarmos como a questão judaica, que recobra o valor ético dos acontecimentos históricos na vida e na obra da poeta, está apresentada de forma distinta na crítica literária e nos textos íntimos da escritora. Tal divergência, em última análise, fazendo uma ponte com a opinião de um dos poucos filósofos ocidentais que tratou abertamente da questão judaica, Jean de Paul-Sartre, naquele período de acerto de contas, de silêncios inoportunos e profunda contradição política e cultural, que é o pós segunda guerra, a mistificação do tema do judaísmo e da questão judaica andava entrelaçada ao sentimento de antissemitismo arraigado na sociedade.

O sentimento judaico, segundo análise de Jean-Paul Sartre em *A questão judaica* (1946), está fundamentado em uma consciência de desgarradura no mundo. Há um complexo judaico que, de certa forma, impõe um medo de ser, agir e pensar como judeu, mas não livra um judeu de, em detrimento até mesmo de seu próprio esforço de negar-se a si mesmo, permanecer judeu. Nas palavras de Sartre, “ser judeu é ser lançado e abandonado na situação judaica”, isto é, fazer parte de um

grupo humano do qual você não pode escolher ser ou não parte (SARTRE, 1995, p.58). Na constatação do filósofo existencialista, nós podemos escolher amar ou matar os cristãos, ser corajosos ou covardes, mas um judeu não pode negar sua judaicidade porque nós que não somos judeus não precisamos negar nenhuma origem judaica. Nesse sentido, compreende-se que o judeu é um sujeito condenado a habitar em um mundo no qual se “venera o Deus que eles mataram”, sendo esse um argumento teológico usado por parte de teólogos e de filósofos ocidentais para difundir uma metafísica do ódio ao povo judeu. Em uma posição de heterogeneidade irreduzível, o judeu não apenas era visto como o outro, como também passou a enxergar a si mesmo com os olhos dos outros.

Tão difusa e ambígua quanto a linguagem poética é a própria identidade e o lugar social dessa poeta. Não por acaso, Pizarnik fez parte de uma geração de escritores e artistas que, ao mesmo tempo em que demandavam por novos valores para arte, também questionaram o papel do escritor na sociedade. Em outras palavras, questionaram suas responsabilidades políticas e seus pertencimentos à comunidade. A questão teórica a ser colocada agora, à luz de nosso presente crítico e das diversas contribuições teóricas que discutem sobre as implicações entre as produções literárias e o lugar social dos sujeitos, é se a natureza trágica e maldita de algumas literaturas são reflexos apenas das tonalidades fantásticas da imaginação dos seus autores ou, mais do que qualquer outro aspecto, dos deslocamentos a que estavam submetidos, especialmente, naquele contexto político, filosófico e cultural, profundamente sensível à presença desse outro. Não seria a poesia, pois, fomentada pelo encontro dessas pluralidades próprias dos cenários multiculturais?

Portanto, acerca da condição de judia de Alejandra Pizarnik pouco importa se esta esteve ligada às práticas da comunidade religiosa judaica ou engajada em movimento políticos, pois o judaísmo esteve presente enquanto acontecimento histórico, intensidade existencial e narrativa inaugural que marca a sua chegada àquele contexto político, social e literário da Argentina. Na poesia, o elemento judaico manifesta-se nas ausências e no silêncio que atravessam a linguagem, nas imagens da morte, do deserto, nos símbolos de um vaso vazio, no candelabro de sete braços, nos olhos azuis de seu pai morto, nas vozes fantasmagóricas dos ancestrais, etc. Como se pode perceber, os signos judaicos, por vezes, não são exatamente presenças, são rastros de memórias. Nesses rastros, constrói-se a História de povo que sobreviveu pela preservação de sua memória. Naquele

contexto de pós segunda guerra mundial, em que ser judeu ainda equivalia a estar em uma situação política e social ameaçada, a poeta fez constar em seus diários e poemas que o destino que envolvia a sua família, e desencadeou o seu próprio sofrimento. A figura do pai, a quem homenageia em seus poemas, faz constar a marca emblemática de sua condição judaica na poesia.

Com efeito, a obra poética e testemunhal de Alejandra Pizarnik guarda em muitos detalhes um argumento autobiográfico, nos diários, no entanto, a confissão acerca de sua origem judaica é recorrente. Em julho de 1955, ano de publicação de seu primeiro livro, a poeta faz a seguinte declaração a respeito de sua origem:

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 no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo! (PIZARNIK, 2017, p. 57-58).

No trecho acima, o problema da origem da poeta confunde-se com o mito da dispersão dos judeus pelo mundo e a ideia de uma identidade errante. Pelo caráter impossível que é recuperar o próprio passado e reunir as informações acerca de suas origens, ainda mais, em circunstâncias extremas de perseguição, morte e fugas, o literário e o poético assumem um papel preponderante na construção de um discurso histórico e identitário que se torna canal de voz e legitimação da memória dos que foram esquecidos, apagados ou silenciados no percurso da história oficial. Como diz Pizarnik (2011, p. 345), no poema *En honor de una pérdida*, “de mí debo decir que estoy impaciente porque se me dé un desenlace menos trágico que el silencio”, é contra esse silêncio trágico que a poeta constrói poemas, refletindo, na constante tentativa de se apoderar das palavras, o desejo de encontrar formas de narrar a si mesma e a sua identidade impossível de ser construída sem incorrer na ambiguidade.

Segundo comentários de Cristina Piña (1991), em *Alejandra Pizarnik: una biografía*, em 1965, após retornar de uma intensa temporada de 4 anos em Paris, a

poeta se depara com alguns protestos antissemitas espalhados pelas ruas da capital Argentina. Ainda conforme sugere os comentários da biografia, o clima de tensão política e perseguição aos judeus e filhos de imigrantes desperta em Alejandra Pizarnik um sentido de indignação, que a levou a falar abertamente de seu pertencimento ao povo judeu: “Hay que volver a las raíces – le decía a Juana Ciesler o a Arturo Carrera – vos sos judíos, porque sos igual a mí”, diria a poeta em correspondência direcionada a outros judeus, conforme as informações coletadas por Pinã (1991, p. 232). Apesar da contundência dessa declaração feita a outros escritores argentinos, tal episódio foi visto pela crítica como um ato contraditório e isolado, especialmente, se considerássemos que durante toda sua trajetória biográfica e literária essa poeta jamais havia se posicionado publicamente.

No entanto, se pararmos para observar e pensar atentamente nos detalhes e nos temas que perfazem sua poesia, para além das declarações já feitas nos diários e cartas, não há como não perceber a importância dada pela poeta à questão de sua origem judaica no processo de criação literária e na definição de seu lugar de escritora. De acordo com as passagens a seguir, escritas entre os anos de 1965 e 1966, podemos dimensionar a atmosfera de medo e o desprezo social em meio à qual a poeta vivia e que, certamente, fazia parte do cotidiano de muitos judeus que, por diversos motivos, estavam atormentados pelos fantasmas da perseguição e pela ambivalência de suas identidades. Vejamos:

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es Paris, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele. (PIZARNIK, 2017, p.716).

Nos escritos desse período, como podemos perceber a partir do trecho acima, a poeta desperta para sua “questão judia” e, de uma forma muito mais contundente, passa relacioná-la ao seu contexto cultural. Nossa análise parece tomada por conjecturas psicológicas, porém ouvir o que a própria poeta tem a nos dizer sobre seu tempo histórico e sobre sua situação social parece mais relevante do que qualquer outra discussão que empreenda uma investigação da poesia sem levar em conta essas tensões sociais. Dando continuidade ao pensamento acima, a seguir,

em entrada de seus diários datada de 23 de novembro de 1966, Alejandra Pizarnik mais uma vez reforça esse sentimento judaico, atrelando-o a uma condição de amaldiçoada no mundo e, também, amaldiçoadora deste:

Me siento judía, me siento judía desde que regresé a este país que execro. Acaso porque está signado por todo lo que odio: la estupidez (la falta total de inteligencia acompañada de la falta total de idiotez deliciosa, esa que me seduce flaubertianamente). Luego la vulgaridad (independiente de las llamadas «clases sociales»; por otro lado, no sólo no hay aristocracia por aquí sino que sus remedos resultan penosos, incluso los que admiro, Borges, par exemple, tienen un no sé qué de vulgar: nombrar a los Fauciguy-Lucinge, pongo por caso, y nombrarlos sin saber quel genre de nouveaux riches ils sont dis origines —récents— à nos poeurs). Por mi parte, también yo trato de ser vulgar, a fin de tener un lenguaje en común, de participar del lenguaje de todos. Pero no sobrellevo esta ciudad fea (fea sin misterio, fea para cualquiera que tenga ojos y guste usar sus ojos). No tolero la estupidez, la incultura de masas de la no-inteligtzia [sic]. ¿Qué significa esto? Lo ignoro. Je m'en fous de la gentry y heme aquí en pleno soliloquio pseudoproustiano (Proust era judío, no es un azar). [...] No quiero morir en este país. Padre, padre querido, no quiero morir en este país que —ahora lo sé— odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y basta, nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar. (PIZARNIK, 2017, p. 765).

Nesse mesmo trecho, Alejandra concluirá o seu pensamento dizendo que se encontra em um “*herém judío*”, isto é, um inferno específico dos judeus que consiste na “maldição sinagoga pela qual se expulsa alguns de seus membros”. Resumidamente, a explicação que oferece para este inferno judeu condiz com a lenda do judeu errante: um homem que foi expulso da comunidade e está condenado a permanecer no mundo, percorrendo um caminho incerto como um homem maldito e, ao mesmo tempo, tornando-se um amaldiçoador. Uma espécie de Caim bíblico. Anos mais tarde, a poeta registrará que gostaria de escrever sobre a figura do judeu errante. Sabemos, no entanto, que não houve tempo para o desenvolvimento dessa história específica. Como não perceber que, apesar dessa falta, ainda sim está presente em cada um dos testemunhos registrados em seus diários e na economia estética de sua poesia elementos que semiotizam os valores éticos dessa personagem lendária da mitologia judaica? A partir desses fragmentos retirados dos seus diários, já podemos ter uma visão dessa imagem mitificada que a poeta tinha si mesma na cultura argentina, uma personagem que tanto era vista

como maldita quanto tinha o poder de amaldiçoar, tal como a figura mítica do judeu errante.

2.3 A morte como destino comum: poesia, judaísmo e animalidade

Y nadie me comprende. Yo sé que la vida, que el amor, deben cambiar. Esto que dice mi máscara sobre el animal que soy, alude penosamente a una alianza entre las palabras y las sombras. De donde se deriva un estado de terror que niega el orden de los humanos.

(Alejandra Pizarnik, 26/XI/69)

Eu disse eu para o meu meu coração
 Quanto aos filhos do homem
 Elohim os esmerilha
 E que vejam
 Não são mais que animais ademais não mais

Pois há o destino dos filhos do homem
 e o destino do animal
 e é um destino para ambos
 a morte deste feito a morte daquele
 e um sopro para todos
 E o importe do homem acima do animal não há
 pois tudo é névoa-nada

Tudo vai para um só lugar
 Tudo veio do pó
 e tudo volta ao pó

Quem sabe se o sopro dos filhos do homem
 sobe para o alto
 E o sopro do animal
 desce terra abaixo?

(*Qohélet: O que sabe* ou *Eclesiastes* Capítulo 3, versículos 18, 20, 21. Tradução de Haroldo de Campos)

Parte do pensamento filosófico de matriz greco-latina determinou que estivessem fora da esfera da razão e da política o corpo, a voz, o animal e a mulher. As perguntas e as respostas que definiam a humanidade do humano foram definidas em oposição à animalidade. Carecemos, conforme nos estimula a pensar a crítica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008) acerca dos modelos interpretativos da nossa história, de criar novos métodos de entrada no texto e novos sistemas de valores capazes de ultrapassar a ordem das correspondências, das progressões, das evoluções, das linearidades e das hierarquias, formas filosóficas e

hermenêuticas responsáveis por determinar o caráter logocêntrico, antropocêntrico e falocêntrico do nosso pensamento.

A nossa reflexão acerca do judaísmo e da animalidade tem em vista que o processo de escritura poética pizarnikiano abarca as tensões éticas que perfazem o mundo e a condição humana. Se, por um lado, os grandes dilemas da filosofia moderna estavam postos, especialmente, frente ao desaparecimento do divino (este grande outro-ausente dos poetas e filósofos metafísicos), por outro lado, é chegado um momento na história em que as questões teóricas forçosamente tendem a pensar a relação do humano não apenas em oposição ao divino, mas, sobretudo, para com o outro-humano e o outro-animal cujas diferenças tornam-se cada vez mais um ponto de divergência na cultura e no pensamento filosófico ocidental.

Em Alejandra Pizarnik, a vizinhança entre poesia e loucura, o humano e o animal, recobra a visão de Deleuze e Guattari (2010), em *O anti-édipo*, acerca das máquinas desejanças:

Uma máquina se define pelo sistema de corte considerado como separação da realidade; os cortes operam em dimensões variáveis segundo a característica considerada. Toda máquina está em primeiro lugar em relação ao fluxo material contínuo (hylê) que ela corta. (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p.54).

Ao Contrário dos modelos arborescentes que sustentam o pensamento interpretativo presos às raízes da representação, Deleuze e Guattari (2010) discutem as relações semióticas que seguem as linhas de fugas dos rizomas, por sua vez, suscetíveis às mutações e as ramificações. As relações rizomáticas e as conexões maquínicas permitem uma visão de língua e de corpo como espaços a serem (des)configurados pelos devires dos desejos e suas potências metamórficas de forças capazes de recobrir o elo entre o humano, o animal e o maquinico.

A experiência do exílio na poética de Alejandra Pizarnik, sem dúvida, abre espaço para outras produções de sentidos, tal como as relações maquínicas de corte e abertura de fluxo, a escritura poética sempre que estabelece uma separação pressupõe uma nova relação. Toda máquina, assim como o sistema linguístico, é constituída por um certo tipo de código que permite seu funcionamento. O desligamento entre as partes desse código promove um desvio das funções, o que não quer dizer que, ainda assim, não constitua uma linguagem. O poeta busca novas combinações entre os códigos, desterritorializando os signos linguísticos, o

pensamento, o corpo, em suma, a própria cultura. Tal busca poética é pela liberdade de fazer a língua falar no idioma dos seus desejos mais obscuros.

Em Alejandra Pizarnik, a questão do animal e da linguagem evoca os sentidos de partilha e de comunidade que fazem dessa experiência poética um constante esforço em busca de reconhecer no mundo o seu lugar e, mais do que isso, de construir uma nova compreensão de humano a partir de uma situação existencial marcada pela proscricção social (ser judia e imigrante) e as interdições da cultura (ser mulher, lésbica, interna de hospícios). Nesse lugar periférico, para o qual se desloca o tipo de indivíduo que Deleuze e Guattari (2008) denominaram de anômalo, são desencadeados os processos de subjetivação poética do Eu cujo potencial é o de abertura para a multiplicidade, para as posições dinâmicas na matilha e no bando. O Eu é o que transborda e o que fervilha, aquele que em sua individualidade desgarrada vale sozinho por uma multidão. Tal é a forma como Alejandra Pizarnik, certamente, pensou a construção de sua identidade, uma experiência aberta aos devires. Na conceituação de Deleuze e Guattari (2001),

De todo modo haverá bordas de matilha, posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontrar-se na linha ou nas vias de traçar a linha em relação à qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita: posição periférica, que faz com que não se saiba se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 28).

Com efeito, a perda da própria identidade e as fraturas que se apresentam nas relações semióticas de uma linguagem poética que beira, tantas vezes, os abismos e o delírio, têm nas rupturas das relações familiares, a saber, o impacto do desaparecimento de membros da família Pizarnik durante a infância da autora, e nas fraturas com a coletividade e na própria trajetória histórica de um povo que sobrevive à dispersão e ao holocausto, o exercício de uma poesia que visa nas ausências, nos exílios e nas errâncias a potência dos sentidos capazes de escapar às infinitas formas de opressão, dominação e colonização dos sujeitos pelas organizações sociais, políticas, culturais e, até mesmo, artístico-literárias modernas.

Segundo Márcio Sligman-Silva (2011, p. 152), no ensaio *Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee*, a relação entre a condição

do judeu e a animalidade é uma via a ser encarada na literatura de autores como, por exemplo, Kafka, que colocam o problema “crise da soberania e da nossa autoimagem” levando em conta o ponto de vista do animal e a nova condição de um humano desprotegido, “jogado no mal-estar, às voltas com a culpa e a vergonha e com uma casa – a família – em ruínas” (IDEM, p. 154).

A consciência da morte em Alejandra Pizarnik coloca em cena uma relação entre a animalidade e o judaísmo. Os pontos de ligação entre os temas parecem difusos, porém, não se pensarmos que é justamente a morte, vista enquanto uma forma de despossessão dos sentidos ontológicos, que aproximam o humano e o animal. Em *Eclesiastes* (Bíblia) ou *Qohélet* (Tanach), é a certeza da morte e a efemeridade da vida que tornam o humano e o animal semelhantes. Nos versos citados na abertura do presente texto, a voz do pregador em *Qohélet* é enfática ao falar da morte como reveladora desse destino comum do filho do homem e do animal, do justo e do iníquo, do sábio e do astuto. A morte igualará a todos, é o que diz o livro mais estranhamente cético da Bíblia, colocando em dúvida também ideias sobre a imortalidade da alma, do céu, do inferno, de justiça divina, de vida para além da vida.

Segundo Haroldo de Campos, em ensaio introdutório a sua transcrição poética do referido texto bíblico para o português brasileiro, o sentido herético desses versos fica mais claro quando respeitados os jogos fonéticos e semânticos da língua hebraica. Nas palavras de Campos (1991),

Mais surpreendente, mesmo em face da tradição veterotestamentária, que é pouco explícita sobre a vida após a morte (Ver J. B. Bauer, *Dicionário de Teologia Bíblica*, verbete ressurreição), é a dúvida quanto à imortalidade da alma (*rúah*, “sopro”, spiritus na Vulgata, Ec. III, 21). Esta dúvida (“Quem sabe / se o sopro dos filhos do homem / sobe / para o alto”) é precedida por uma assimilação entre “eles” (hem), os homens, e os animais (*behêmá*: a palavra está no singular como um termo de comparação). No texto hebraico, a passagem se assinala por uma quádrupla paronomásia (*shehém-behêmá hêmma lahém*), analisável segundo os típicos mecanismos jakobsonianos da “função poética”. O sentido é literal, raso, é: “que eles (são) animais, eles, para eles”. Agora, se acompanharmos a projeção das “figuras fônicas” do pronome pessoal e suas variantes na palavra *behêmá* é que percebemos como se opera a fusão persuasiva, subliminar, de som e sentido no versículo bíblico. (CAMPOS, 1991, p. 20).

Uma característica marcante da literatura bíblica, segundo J. Guinsburg (1991, p. 235), é o “diálogo do homem com seu Deus”. Em *Qohélet*, no entanto, há um discurso monológico, marcando o tom solitário e sapiencial desse pregador cuja voz, ainda que direcionada ao público de uma assembleia, não pode ir além de si mesma. Como destaca Guinsburg (1991), a principal característica desse sábio é saber que não sabe. A meditação do sábio acerca das incertezas da existência está concentrada no versículo bíblico repetido diversas vezes ao longo do referido texto sagrado: “tudo névoa-nada”, na transcrição poética de Campo, ou ainda, “tudo é vaidade”, na tradução de João Ferreira de Almeida.

Alejandra Pizarnik ressaltava em seus poemas essa vanidade ou nadificação do destino humano. No poema citado abaixo, publicado postumamente nas obras completas, o eu lírico pizarnikiano fala desse caráter sem sentido da existência, das palavras e do amor. Quando, no entanto, tudo parece estar desordenado por essa consciência da morte, o poeta refaz o corpo do poema como quem tenta curar a “ferida” aberta.

Quiere decir, pero siento lo que ella es. Encuentra que es muerte amor si bien todo, sin amor, le es ofensa. No sabe por qué no calla puesto que su amor la vuelve inocente. Dueña del crepúsculo, tañe los espejos de los pronombres.

Cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo lo que no escribiría si te dejara venir aquí.

Me atendo al poema. El poema me lleva a los confines, lejos de las casas de los vivos. ¿Y por donde andaré cuando me vaya y no vuleva?

Y nadie comprende. Toda mi vida te espera. Y sin embargo busco la noche del poema. Solamente pienso en tu cuerpo pero rehago el cuerpo de mi poema como quien trata de curarse una herida.

Y nadie me comprende. Yo sé que la vida, que el amor, deben cambiar. Esto que disse mi máscara sobre el animal que soy, alude pensosamente a una alianza entre las palabras y las sombras. De donde se deriva un estado de terror que niega la orden de los humanos.

A intransitividade do discurso no texto poético e no texto sagrado, ambos caracterizados por essas vozes encerradas em suas próprias limitações, sinaliza a marca de não sentido dessa “ordem dos humanos”. Tanto pregador de Qohélet quanto eu lírico pizarnikiano estão empenhando-se para exortar o lembrar a todos e a si mesmos “o animal que sou”. A visão teológica inserida no discurso do pregador de *Qohélet*, segundo Guinsburg (1991), revela a falta de dialogismo entre o eu e o tu, o homem e a Divindade, caracterizando parte de uma tradição bíblica e de uma mística judaica nas quais Deus nunca se revela. Para o sábio pregador de Qohélet,

O seu Deus, embora se faça de algum modo sentir pelos efeitos de sua ação, encontra-se na distância infinita do além, de um além insondável, inalcançável para o pensamento e a palavra do mortal, por mais elevados que sejam a culminância sábia, o descortino intelectual e a força da verbalização atingidos pela criatura humana. Disto provém o seu estranho desespero existencial, que ora parece repercutir notas do filósofo cético ou epicurista, ora como que insinua a descrença de um racionalista ateu, ora faz entrever um pessimismo quase niilista. Mas esta angústia, também pode ser, no fim das contas, a do crente profundamente arraigado na tradição religiosa do judaísmo que, na busca da relação com o seu Criador e de Sua iluminação para compreender o nexos das coisas e da ordem de valores que aprouvera a este criar, obtém como única resposta audível, para ele, simples mortal, apenas o eco devolvido de sua própria voz (GUINSBURG, 1991, p. 236).

A perspectiva social e histórica colocada anteriormente, na qual levamos em consideração a situação judaica na obra e na vida de Alejandra Pizarnik, também pode ser vista a partir dessa dimensão místico-religiosa, mais especificamente, daquela que compreende a vertente da teologia apofática. Conforme veremos mais detalhadamente no capítulo 3, o discurso místico da teologia negativa previa cada vez mais o desaparecimento do divino nas narrativas da bíblia hebraica e na trajetória humana. O horizonte filosófico e hermenêutico aberto pela ausência e o silêncio de Deus impôs a construção de uma nova consciência de si humana que, por sua vez, busca compreender esse vazio deixado na existência e também na linguagem.

A poesia de Alejandra Pizarnik e a Teologia apofática enxergam, cada uma ao seu próprio modo, na animalidade do humano uma questão imposta pelo desaparecimento de deus e a consciência da morte: a assignificancia da linguagem. George Bataille (2016) propõe, em *Teoria da Religião*, uma visão do animal como

essa presença ambígua que marca a alteridade do Outro em relação a qual o humano tentaria se reconhecer/se situar no contexto da modernidade. Conforme as palavras do crítico e ensaísta francês:

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, em certo sentido, eu a conheço: é a minha. Ela é também aquilo que mais longinquamente se furta a mim, aquilo que merece esse nome de profundidade que quer dizer precisamente *aquilo que me escapa*. Mas é também a poesia... Na medida em que *também* posso ver no animal uma coisa (se o como – à minha maneira, que não é aquela de outro animal – ou se o escravizo ou trato como objeto da ciência), sua absurdez não é menos curta (se preferirmos, menos próxima) que aquela das pedras ou do ar, mas ele nem sempre é, e nunca o é totalmente, redutível a essa espécie de realidade inferior que atribuímos às coisas. (BATAILLE, 2016, p.26. Grifos do autor).

A capacidade de se situar em relação ao objeto é o que marca o humano que somos. Para Bataille (2016, p. 24), “todo animal está *no mundo como água no interior da água*”, ou seja, a incapacidade de distinguir-se a si mesmo do mundo e do outro que o cerca é o que determina a animalidade e a situa no plano da imanência enquanto que o humano estaria em um polo oposto, no plano da transcendência. Podemos compreender que o animal, assim como o sagrado e o poético, é caracterizado pelo o que tem de interdito para o conhecimento humano, portanto, a compreensão da sua presença só é possível por vias da imaginação. Para o autor de *O erotismo*, é a experiência da morte o que mais aproxima a humanidade de uma dimensão poética/animal/sagrada, na medida em que apenas a morte e a ausência podem fazer “soçobrar” o real, a ordem e a continuidade do mundo como conhecemos (BATAILLE, p. 41).

Em perspectiva análoga à de G. Bataille, na qual o animal é visto enquanto uma força enigmática e potência de abertura para o poético, Jacques Derrida (2002), em *O Animal que logo sou*, propõe inverter o jogo dos olhares, e dizer que o animal não é apenas aquele que é visto, mas também aquele que nos surpreende e nos constrange com o seu olhar. Segundo o referido filósofo,

Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* – e para ver quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade em vencer um incomodo. (DERRIDA, 2002, p.15. Grifo do autor).

A inversão do posicionamento do animal, que passa de objeto a sujeito da sentença/proposição filosófica, muda completamente o sentido da relação do humano consigo mesmo. Derrida (2002) questiona: “podemos dizer que o animal nos olha?”. Surpreendido com olhar do outro, no caso, do animal que lança o olhar para a nudez do humano, o ser humano pode, por um momento, encontrar na alteridade do outro-animal um semelhante. Aqui, nudez pode implicar muitas ações. Do ponto de vista material ao abstrato, estar nu pode ser o simples ato de despir-se das roupas que nos protegem, porém pode designar o ato de despedir-se de uma longa tradição filosófica e de técnicas que armaram o conhecimento humano de si e do outro.

É, finalmente, a fragmentação da própria identidade e a opacidade da linguagem, vista a partir de uma força que nega as representações do conhecimento filosófico, teológico e histórico convencionadas pelos sistemas de representação oposicionistas, que nos leva a repensar um longo passado de tradições teológicas, literárias e filosóficas, nas quais as diferenças não foram vistas em termos binários. Nos termos de Glissant (2002) e Deleuze e Guattari (2008), a literatura reconhece não apenas os problemas da comunidade, mas de uma *totalidade-mundo* que dispensa a unidade e a universalidade do Ser e dos modelos identitários de raiz em favor de uma *poética das relações* cuja economia não mais exclui o outro, o diverso, o diferente. Para Jacques Derrida (1988), por sua vez, o saber poético detém o poder de “desarmar a cultura”, de modo que, quando o trabalho hermenêutico diz respeito à poesia, é preciso esquecer todas as formas de saber construído com o objetivo de ordenar, classificar e instrumentalizar a linguagem. A experiência poética está, a cada momento, despedindo-se da humanidade construída de acordo com as leis do transcendentalismo universal e o narcisismo dos valores antropocêntricos.

Com sua proposta de pensamento do rastro, a crítica derrideana aos essencialismos e universalismos, e mais ismos constituintes dos modelos filosóficos ocidentais, institui uma nova semiótica baseada na diferença e na dispersão da unidade dos conceitos de Ser e Signo. O pensamento do rastro atende, assim, a uma poética da animalidade quando na sua forma de instituir sentido traz, para a centralidade da discussão filosófica, os signos do Outro: o corpo, a voz, a mulher, o animal, etc. De acordo com a interpretação de Glissant (2002, p. 69), “o rastro pressupõe e significa não o pensamento do ser, senão a divagação da existência”,

por isso, implica numa abertura para o diferente, para esse caminho que, distanciando-se do “retorno a um passado sombrio” e caduco, conduz-nos por trilhas não percorridas em direção até o desconhecido.

O robusto Ser, imaginado e teorizado pela metafísica ocidental, foi definido histórica e filosoficamente como humano, masculino, branco, nacional, racional, etc. Ante o que se atribuiu como características universais e essenciais do Ser definiu-se a existência do Outro, animal, feminino, negro, estrangeiro, irracional, como inessencial e, automaticamente, subjugado ao domínio das leis universais. É, pois, em contrapartida ao modelo metafísico, essencialista e universalista que formam os sistemas de valores hierarquizantes que Jacques Derrida (1988), quando interrogado sobre o que é a poesia, propõe responder com uma reflexão acerca do poeta como esse indivíduo cuja solidão, ao contrário de encerrá-lo na clausura do Ser metafísico, promove uma abertura para o conhecimento de si mesmo como outro, mais especificamente, como outro-animal.

A experiência da proscricção na vida e na obra de Alejandra Pizarnik constitui uma economia de valores poéticos e existenciais que pode ser percebida através dos termos que Derrida (1988) usa para explicar a alteridade irreduzível do dizer poético. Deleuze e Guattari (2014), indo na mesma direção, apostam no caráter social e coletivo dessas formas de produção de subjetividade. Na compreensão desses autores,

Uma máquina tanto mais social e coletiva quanto mais é solitária, celibatária, e que, traçando linha de fuga, vale necessariamente ela sozinha por uma comunidade cujas condições não estão ainda atualmente dadas: tal é a definição objetiva da máquina de expressão que, nós o vimos, remete ao estado real de uma literatura menor em que não há mais caso individual. Produção de quantidade intensivas no corpo social, proliferação e precipitação de séries, conexões polivalentes e coletivas induzidas pelo agente celibatário, não há outra definição. (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 128).

A judaicidade e animalidade se introduzem na escritura pizarnikiana por via da memória coletiva e do corpo-social. As performances da voz e do corpo tornar-se-ão parte desse itinerário poético repleto de metamorfoses que, em última instância, dizem respeito ao campo de produção dos enunciados e das identidades. No poema

a seguir, retirado do livro *Árbol de Diana* (1962), o eu lírico fala dessa condição de quem se encontra separado do próprio eu e exilado da linguagem.

13

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome.
(PIZARNIK, 2011, p.115).

O caráter *nonsense* da poesia pizarnikiana tem a ver com a fragmentação do eu e com o processo de erosão da linguagem a qual a poeta se submete em sua escrita. A forma como o eu lírico pizarnikiano se define no poema é pertinente à visão de quem se enxerga sempre à margem das relações humanas, do mundo e da língua. Em seus Diários, Alejandra Pizarnik aponta para a dimensão patológica e animal dessa escritura cujo estilo nasce da força de uma necessidade, dizendo:

El estilo nace de la necesidad, está en la frontera de mi cuerpo y del mundo. No obstante, ¿qué pasa, par ex., con los Diarios de Kafka, escritos por pura necesidad? No es esto, empero, lo que me importa sino la conciencia de que la poesía —y la literatura— es más que mi necesidad animal (o patológica) de escribir lo que escribí.
(PIZARNIK, 2017, p.871, 872).

O pensamento e o dizer poético estão atrelados às dimensões corpóreas e toda gama de elementos contingenciais que cingem a vida e o mundo humano com uma sorte de contradições inevitáveis: morte, esquecimento, transitoriedade. Para essa poeta, escrever poesia é um ato de tradução de si mesma diante dessas questões que nos lembram da nossa condição limitada e, por isso, exige certo nível de submissão à violência e a nudez de uma vida animal. Poesia é, nesta perspectiva, uma experiência necessária para lembrar ao humano a sua animalidade. A escritura poética trata, assim, de recuperar a força e a fragilidade de uma linguagem que pulsa como animal, com seus “rumores de órgãos vivos” que abrangem contradições de ser, conforme as palavras da poeta, ao mesmo tempo, música e silêncio. Vejamos:

Puertas del corazón, perro apeleado, veo un templo, tiemblo, ¿qué pasa? No pasa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con ruidos de órganos vivos, calor, corazón, todo musical y silencioso al mismo tiempo. ¿Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales. (PIZARNIK, 2011, p. 253).

Retirado de um longo e delirante poema em prosa, *Extracción de la piedra de locura*⁸ (1964), o trecho acima foi publicado apenas em 1968, no livro homônimo ao título do referido poema. A matéria desse poema é a intensidade do corpo, do som, do animal, enfim, forças sensíveis que suplantam as faltas gramaticais. Um ato poético e político posto que revela partes dos conflitos da atividade literária dessa escritora em crise com a própria língua em que escreve. A poeta transforma a sua atividade de escritura poética em matéria para subjetividade do seu eu poético. Os elementos marcadores da situação judaica estão, pois, na corporeidade, na musicalidade e na afetividade constitutivas do texto. Dentre esses afetos circulantes na escrita poética e íntima de Alejandra Pizarnik, podemos perceber o medo de fracassar na atividade literária, as limitações da língua, o sentimento de desamparo, tal como está posto pelo eu lírico pizarnikiano nos versos a seguir:

me he empavorecido, me he engrisado
me he atardecido,
mi lengua no sabe. (PIZARNIK, 2011, p.375).

Em vizinhança com a narrativa testemunhal, a poesia passa (re)apresentar os assuntos silenciados e os sujeitos marginalizados. O fazer poético pizarnikiano, pois, gira em torno de elementos considerados abjetos, ou ainda, representados como exóticos em nossas tradições literárias e filosóficas: o corpo, o animal, a mulher, a identidade judaica, a lésbica, o imigrante. No poema a seguir, parte do livro *Las aventuras perdidas* (1958), Alejandra Pizarnik nos fala desses afetos negativos que permeiam sua escritura. Vejamos:

⁸ Esse mesmo título é ainda referência ao quadro de um pintor holandês chamado Hieronymus Bosch, a quem Alejandra Pizarnik citou em seus diários e, no dia 19 de junho de 1968, acrescenta a seguinte descrição: “La extracción de la piedra da locura. Sobre tabla, 18 x 35 cm. Madrid, Moseo del Padro. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos (PIZARNIK, 2017, p.).

HIJA DEL VIENTO

Han venido.
 Invaden la sangre.
 Huelen a plumas,
 a carencia,
 a llanto.
 Pero tú alimentas al miedo
 y a la soledad
 como a dos animales pequeños
 perdidos en el desierto.

Han venido
 a incendiar la edad del sueño.
 Un adiós es tu vida.
 Pero tú te abrazas
 como la serpiente loca de movimiento
 que sólo se halla a sí misma
 porque no hay nadie.

Tú lloras debajo de tu llanto,
 tú abres el cofre de tus deseos
 y eres más rica que la noche.

Pero hace tanta soledad
 que las palabras se suicidan. (PIZARNIK, 2011, p. 77).

Alejandra Pizarnik nunca abandona esse sentimento de angústica que, em várias partes de sua obra, nasce de uma consciência da morte, da destruição da ordem humana e da dissolução dos sentidos da linguagem. No poema acima, para falar da carência, da solidão, da separação e do abandono, a poeta usa a imagem dos “animais pequenos/ perdidos no deserto”, ou ainda, da “serpiente loca de movimiento” que abraça a si mesma. A carência do eu poético pizarnikiano também marca a sua impossibilidade de viver junto ao outro, não raro, os animais surgem como símbolos de uma solidão existencial. No poema citado abaixo, por sua vez, a imagem do passáro sugere uma relação entre solidão e liberdade.

La carência

Yo no sé de pájaros,
 no conozco la historia del fuego.
 Pero creo que mi soledad debería tener alas. (PIZARNIK, 2011, p. 91).

Acerca da poesia pizarnikiana são pertinentes algumas palavras que a própria poeta utilizou para tratar da literatura de Antonin Artaud: “*Son obras indefinibles. Pero explicar por qué algo es indefinible puede ser una manera – tal vez la más noble – de definirlo*” (PIZARNIK, 2012, p.272). A poesia de Alejandra Pizarnik antepõe uma série de dificuldades para quem queira vincular suas escolhas estéticas individuais com as escolhas estéticas encabeçadas pelos movimentos literários e artísticos de sua época. O lugar de separação eleito como lugar de enunciação poética e existencial é visto criticamente pela própria escritora, como podemos no fragmento a seguir retirado dos seus diários. Segundo Pizarnik (2017),

Yo sufro mucho cuando escribo y mi desdicha se incrementa. Pero B. (Jorge Luís Borges) eligió la literatura posible – o la clásica -, en tanto yo escribo lo que no se puede y por eso engendro monstruos disonantes. (PIZARNIK, 2017, p. 826).

Para dizer nos termos do escritor francês, a quem Alejandra Pizarnik frequentemente recorre e cita em seus diários, Antonin Artaud (2017), a questão é saber se a poeta tem “*o direito de falar*” de si e de seus sofrimentos, e, mais do que isso, se é possível escrever literatura como se pode, isto é, com os recursos que se obtém da cultura e da língua. O ato de escrever poesia torna-se também um ato de insurgência contra as instituições reguladoras – a gramática, a literatura, os coletivos de escritores – que tentam cercear o mais profundo desejo de liberdade e expressão estética. É com esse espírito crítico, resistente e profético que a poeta escreve em seus diário: “Quero ser o que já sou”, como podemos ler no poema citado a seguir.

Quiero ser lo que ya soy, dijo

Mi sombra,
mi nombre,
mi carencia.
Todo se reduce
a un sol muerto.
Todo es el mundo
y la soledad
como animales muertos
tendidos en el desierto. (PIZARNIK, 2017, p.230).

Os poemas pizarnikianos, “pequenos animais exóticos e cruéis”, segundo André Pieyre de Mandiargues⁹, evocam a animalidade como uma força de intensidade existencial. O animal visto como uma presença da alteridade absoluta, signo de liberdade e desamparo, é uma potência de desapropriação do mundo e de si mesma. Animalizar-se equivale a não pertencer ao rebanho humano, mas, também, a abrir-se a toda intensidade e multiplicidade de ser e dizer-se para além das fronteiras que delimitam os territórios. A figura do animal e do deserto compreende na escritura poética e intima as linhas de fuga do Eu e da linguagem. É nesses termos, que tomando a própria linguagem como objeto de reflexão poética, Alejandra Pizarnik (2011, p. 346) dirá que “llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje, día en que se convocan los grandes y pequeños deseos diseminados en los versos, reunidos de súbito en dos ojos, los mismos que tanto alababa en la frenética ausencia de la página en blanco”.

Exercício de desnudamento, de morte dos significados, de liberação da sintaxe, de desapropriação das identidades, o fazer poético pizarnikiano traça caminhos em direção ao animal e ao sagrado. Em uma entrada de seus diários, Alejandra Pizarnik fala das potencialidades de uma escritura e imaginação poética-animal, dizendo:

Quiero una escritura eficaz: rápida, breve y bella (no de una belleza estática, sino nerviosa y caracoleante como el corcel blanco de mi imaginaria poético-animal. (Pizarnik, 2017, p.848).

As fraturas da escritura poética combinam-se com as fraturas da própria identidade que a poeta constrói para si em seus textos em cruzamento com a consciência da origem judaica. O estilo fragmentado da linguagem, a incompletude do diálogo e os enigmas das imagens poéticas insistem em mostrar que fomos e permanecemos sempre exilados de algo ou alguém. Segundo o comentário crítico de Edgard Dobry (2007, p. 157), “Pizarnik no parece haber encontrado en el mundo

⁹ Sobre a poesia de Alejandra Pizarnik, André Pieyre de Mandiargues diz: “Releo con frecuencia tus poemas y los doy a leer a otros y les tengo amor. Son lindos animales un poco crueles, un poco neurasténicos y tiernos, son lindísimos animales: hay que alimentarlos y mimarlos, son preciosas fierecillas cubiertas de piel, quizá una especie de chinchillas: hay que darles sangre de lujo y caricias. Tengo amor tus poemas, difundieran por todas partes el amor y el terror.” O comentário em questão encontra-se nas notas do livro que reúne a correspondência de Alejandra Pizarnik/León Ostrov (SpanhEdition).

ningún objeto más fascinante que Pizarnik o, mejor dicho, que las diversas formas de representaciones de Alejandra que aparecen en sus poemas”. Dentre essas diversas formas de identificar-se e inscrever-se em seus textos, a saber, sempre como outra ou uma desconhecida de si mesma, catalogamos algumas figuras que povoam esse imaginário mítico, poético e filosófico pizarnikiano com as semânticas de alguém que habita em um mundo e fala em uma linguagem tal como uma exilada: “menina perdida”, “estrangeira”, “sombra”, “órfã”, “afogada”, “peregrina”, “naufraga”, etc.

Além desses vocativos/personagens que citamos acima, as figurações da mulher metamorfoseada na imagem de um animal (loba, pássaro, cobra) intensificam nos textos poéticos os conflitos de uma consciência desgarrada de si mesma. A voz e a imagem do eu lírico pizarnikiano emergem sempre como um elemento estranho, contrário aos modelos de intelectualidade e de identidade pautados nos referentes dominantes, isto é, humanos, nacionais, binários, etc. É nessa perspectiva, que transita entre o político e o estético, que entendemos que toda ação/nomeação poética pizarnikiana traduz um processo de desmoronamento da linguagem e da identidade aberta aos devires.

No fragmento poético abaixo, parte do poema *Caminos del espejo* (1962), publicado no livro *Extracción de la piedra de locura* (1968), a poeta se figura como um animal ferido e caído no lugar que iria ser de revelações.

IX

Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de
revelaciones. (PIZARNIK, 2011, p. 241).

Escrever poesia seria tomar consciência da condição de animal. A espera poética por uma revelação-salvação, como veremos, nunca cessará, portanto, a condição de animal ferido do humano tampouco pode ser reparada. É através dessa busca de “existir mais além de si mesma” (PIZARNIK, 2011, p. 409) e na correlação com a animalidade que a linguagem pizarnikiana perfaz as formas híbridas, paradoxais, metamórficas e hermafroditas, ou seja, assombrosas e monstruosas.

Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de tronco, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabezas vestido de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto al ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos [...] (PIZARNIK, 2011, p. 255).

Neste poema, Alejandra Pizarnik avança por esse caminho de metamorfoses limites. A necessidade de ultrapassar as fronteiras é um dos motivos que torna seu processo de escrita caótico e a faz transitar entre formas monstruosas. Ao final do fragmento, a imagem dos loucos decapitados, uivando como os lobos, marcam a expressão sonora e visual soturna dessa escritura. A escrita que se liga aos devires-animais, reais e inauditos, conforme entendem Deleuze e Guattari (2008), ultrapassa a ideia de que o animal é pura e simplesmente uma figuração, representação analógica ou conjunto de características que dota o texto e o humano de certas qualidades. Atuando como um campo de forças, de velocidades e de intensidades variáveis, a animalidade é uma linha de fuga, um modo de se situar em relação à comunidade, de se estabelecer no mundo em um lugar de margem, de borda. A imagem do animal, do louco e do monstruoso revela uma condição existencial que tem a ver, antes de tudo, com a coletividade. Nas palavras dos filósofos franceses, “dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha, mais do que características, mesmo que caiba fazer distinções no interior desses modos” (DELEUZE E GUATTARI, 2008, p. 20).

Neste sentido, entendemos que junto com seu devir-animal encontram-se outras formas de devires, a saber, da mulher, da judia, da bissexual, do eu que perde sua identidade e da poeta que nega o seu pertencimento literário ao nacional. Ecoando vozes que emergem a partir desse espaço de borda, onde atua conforme a potência de alguém que se sabe separado, marginalizado, e, portanto, numa condição de devir-minoria, a poeta sempre se identifica com a figura do anômalo que resiste diante das forças morais, ideológicas e políticas dominantes (cf. DELEUZE E GUATTARI, 2008, p.84). Na esteira de uma outra longa tradição literária, da qual o Kafka seja talvez um dos principais referentes para Alejandra Pizarnik, a animalidade designa o emblema da condição de desamparado do humano. No livro

Otros poemas (1959), a poeta enfatiza essa relação entre animalidade e a humanidade ferida.

animal lanzado a su rastro más lejano
o muchacha desnudada sentada en el olvido
mientras su cabeza rota vaga llorando
en busca de un cuerpo más puro

(PIZARNIK, 2011, p. 145).

Acima, a questão da animalidade se cruza com a imagem de uma mulher nua, em crise consigo mesma e com sua corporeidade fragmentada. A imagem de um corpo desconexo emerge nessa estranha busca de uma cabeça quebrada por um corpo mais puro. O quadro desse poema é místico, religioso e apofático, diz respeito a separação entre o humano e o Divino. Por fim, a desagregação desse corpo poético é mais do que física tanto quanto a busca do eu lírico, que já se inicia consciente de seu fracasso, posto desde o primeiro verso já se encontra nessa condição de animal que fareja apenas o próprio rastro, é pelo impossível, o inalcançável: um corpo mais puro.

O devir-animal é, ao mesmo tempo, místico, filosófico e social. Não por acaso, na poesia de Alejandra Pizarnik, é sempre a figura da mulher que faz paralelo entre o humano e a animalidade. Em diferentes contextos culturais, conforme aponta Simone de Beauvoir (2009), “a mulher é o Outro” até para si mesma. Quando uma inquietante fragilidade/instabilidade se apodera de seu corpo e ela não pode dispor de si do mesmo modo que um homem dispõe de sua corporeidade, a mulher se reconhece um animal-outro silenciado, negado, subjugado. Seja por questões fisiológicas ou culturais, a mulher, muitas vezes, conhece a alienação de si mesma e é, dentre os mamíferos, a fêmea que mais se rebela contra sua condição. Na escrita poética de Alejandra Pizarnik, assim como a linguagem é abstrata em excesso, por causa da impossibilidade de relações diretas entre o signo e o seu significado ou, em outros termos, entre a coisa e o seu nome, também a corporeidade e a humanidade não estão longe de resvalar nos abismos das deformidades.

A dificuldade para ler e abordar criticamente esse tipo de literatura que se lança aos abismos das formas oníricas, conforme aponta Édouard Glissant (1981,

s/p), diz respeito à dificuldade de reconhecer que, por mais fantástico que pareça esse discurso, há sempre algum tipo de estrutura de opressão contra a qual o escritor se rebela, sendo que, nestas condições, a obra literária “pode não ser um objeto de deleite, nem de tranquilidade”.

No poema a seguir, mais uma vez, somos lançados a esse lugar de faltas, de ausências de sentidos e de não-pertencimento que caracteriza a experiência poética pizarnikiana.

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES

para reconocer en la sed mi emblema
 para significar el único sueño
 para no sustentarme nunca de nuevo en el amor
he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente. (PIZARNIK, 2011, p.171, Grifo nosso).

A figura dessa mulher-lobo, nos termos dos autores de *Mil-Platôs*, indica uma intensidade e uma multiplicidade que “não se trata de representação: não é acreditar que se é um lobo, representar-se como um lobo. O lobo, os lobos são intensidades, velocidades, temperaturas, distâncias variáveis indecomponíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2008 p.45). Acerca dessa linguagem de velocidades e de intensidades variáveis cabe dizer que ela não se sustenta em nenhum centro específico.

Seguindo as vertentes do pensamento considerado pós-estruturalista, propomos, aqui, uma reflexão sobre a poesia como sistema de linguagem aberto às interferências de outros sistemas de saberes, convergente com diversas tradições que não necessariamente pertenceram sempre à literatura e à filosofia, mas se mantiveram presentes nas experiências afetivas, na oralidade, nos processos históricos, na religião, dentre outros campos do conhecimento. Os poemas de Alejandra Pizarnik, afinal, ecoam a voz dos profetas e dos místicos chamando para irmos mais fundo até os lugares desconhecidos.

A Elizabeth Azcona Cranwell

Llamé, llamé como la náufraga dichosa
a las olas verdugas
que conocen el verdadero nombre
de la muerte.

He llamado al viento,
le confié mi deseo de ser.

Pero un pájaro muerto
vuela hacia la desesperanza
en medio de la música
cuando brujas y flores
cortan la mano de la bruma.
Un pájaro muerto llamado azul.
No es la soledad con alas,
es el silencio de la prisionera,
es la mudez de pájaros y viento,
es el mundo enojado con mi risa
o los guardianes del infierno
rompiendo mis cartas.

He llamado, he llamado.
He llamado hacia nunca. (PIZARNIK, 2011, p.90).

A peregrinação indica uma ideia de deslocamento e de movimentação constantes associada a uma experiência de busca por uma revelação místico-religiosa. O peregrino pode ou não ter um destino, em geral, o sentido está mais no movimento do que propriamente em alcançar um lugar. As narrativas sobre peregrinação como, por exemplo, a do judeu errante dão conta dessa desesperança de habitar um lugar. A peregrinação compreende o movimento de errância da identidade e dos sentidos construídos na linguagem poética.

CAPÍTULO 3

POÉTICA E MÍSTICA JUDAICA

Yo canto.
No es invocación.
Sólo nombres que regresan.

(Alejandra Pizarnik)

3.1 O poema é a Terra Prometida

Como já apontado por Cristina Piña (2012), em Alejandra Pizarnik, as palavras também possuem uma dimensão ontologizante, isto é, constituem uma promessa de salvação do ser. A centralidade do poder na palavra, tal como observamos no verso a seguir, é, mais do que um fundamento metafísico, uma tônica judaica dessa experiência poética: “Hay que salvar, no la flor, sino a las palabras”, diz a poeta (PIZARNIK, 2011, p. 353), na última frase do poema disperso intitulado *Cuadro. Amós Oz* (2015), ao falar das diversas concepções de tempo e de espaço presentes na tradição judaica, ressalta um único elemento cuja importância é fundamental do ponto de vista existencial, histórico e teológico: a palavra. Diferente de outros temas cujas interpretações suscitam inúmeras divergências como, por exemplo, o tempo, o espaço, deus, a identidade, etc., o valor ontologizante das escrituras sagradas é inquestionável entre os judeus.

Em suma, a relação entre os judeus e as palavras, isto é, a língua hebraica, a bíblia, o talmude, o midrash, etc., possui uma força tal como se essas fossem as únicas capazes de formar um território comum entre as consciências divergentes e os caminhos errantes desses sujeitos.

Logo quando os judeus perderam Jerusalém e seu Monte Sagrado, ainda puderam levar consigo para a amarga Diáspora suas santidades não espaciais, intangíveis: a língua, as leituras, e o sempre recorrente, ciclicamente confortante calendário de “tempos santos”. (OZ e OZ-SALZBERGER, 2015, p. 121).

No último trecho do poema *Los poseídos entre lilas*, presente no último livro publicado por Pizarnik, *El infierno musical* (1971), a poeta, como quem deseja não encerrar, mas expandir as divergências de pensamento sobre a linguagem que perfaz sua obra poética, faz-nos duvidar dessa promessa de salvação ontológica na palavra poética, ainda assim, os diversos questionamentos, com os quais encerra esse longo poema em prosa, expressam tênue esperança em um tempo messiânico porvir.

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. *¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos?* ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién? (PIZARNIK, 2011, p.295, 296).

Com esses dizeres, aparentemente, Alejandra Pizarnik abre mão de uma promessa de salvação ontológica por meio da linguagem poética. No entanto, não abandona a espera, ainda que sem esperança, em um porvir. Nada mais judaico do que essa experiência da espera por um elemento desconhecido. Nada mais judaico do que concluir sua obra poética com questionamentos acerca do um tempo vindouro. A poeta segue questionando, desejando lugares impossíveis de serem alcançados, esperando contra toda esperança. A relação entre a espera, o judaísmo e a linguagem poética expressam, justamente, esse sentimento nostálgico e melancólico presente em grande medida na obra poética e íntima pizarnikiana. Em março de 1961, a poeta deixa o seguinte comentário em seus diários:

Esta espera inenarrable, esta tensión de todo el ser, este viejo hábito de esperar a quien sé que no va a venir. De esto moriré, de espera oxidada, de polvo aguardador. Y cuando lleve un gran tiempo muerta, sé que mis huesos aún estarán erguidos, esperando: mis huesos serán a la manera de perros fieles, sumamente tristes en la cima del abandono. Y cuando recién muera, cuando inaugure mi muerte, mi ser en súbita erección restará petrificado en forma de abandonada esperadora, en forma de enamorada sin causa. Y he aquí lo que me mata, he aquí la forma de mi enfermedad, el nombre de lo que me muerde como un tigre crecido súbitamente en mi garganta, nacido de mi llamado. (PIZARNIK, 2017, p. 402).

Escrever poesia é como esperar alcançar a terra prometida: busca-se as palavras com a mesma esperança que Moisés persegue a Terra Prometida, e tal qual o guia do povo judeu, a poeta é aquela que erra no deserto e morre avistando o não cumprimento de uma promessa que, para ela mesma, tornou-se impossível de ser realizada. Em *Buscar*, poema publicado postumamente, temos um quadro desse sentimento de espera e de frustração que, de alguma forma, remete ao próprio processo de escrita poética pizarnikiano. Vejamos:

BUSCAR

No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir *ir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene*. (PIZARNIK, 2011, p. 344. Grifo da autora).

A busca pela Terra Prometida e o caminho de errância traçado pelo profeta no deserto podem ser tomados como um emblema da relação entre o escritor moderno e a literatura, ou ainda, entre o poeta e a linguagem. Segundo comentário de Kafka acerca da narrativa bíblica de Êxodo e de Deuterônimo, o significado do caminho de Moisés no deserto e a experiência da sua morte diante da Terra Prometida condiz com o caráter sem destino e sem sentido da existência humana. Em seus diários, Kafka deixa o seguinte comentário acerca do profeta Moisés:

O homem que sendo o chefe de seu organismo nacional trilhou esse caminho, com uma sobra (não seria possível conceber que sobra mais) de consciência do que acontece. No transcurso de sua existência absorve Canaã; o fato de apenas enxergar a Terra Prometida na véspera de morrer, é pouco admissível. Esta suprema perspectiva não teria outra significação senão a de mostrar quanto a existência não é senão um instante incompleto porque este tipo de vida poderia perdurar indefinidamente e afinal de contas não aconteceria senão um instante. *Não foi devido a ser muito breve que Moisés não atingiu Canaã, mas pela razão de que era uma vida humana*. (KAFKA, 2000, p.137. Grifo nosso).

Com base nessa mesma passagem, George Bataille (1989) concluiu que a literatura foi para Kafka o mesmo lugar impossível que a Terra Prometida foi para Moisés. Em Alejandra Pizarnik, alguns temas poéticos, a saber, a espera, a ausência e o silêncio, cruzam-se com essa busca por algo tão impossível de alcançar quanto a terra prometida é para Moisés e a literatura é para Kafka.

No prólogo *El poeta e su poema* (1968), a escritora usa justamente a imagem da terra prometida para falar de sentido do poema.

En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua está el poema – tierra prometida -. Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño. Dentro de unos pocos versos Suelen esperarme los ojos de quien yo sé; las cosas reconciliadas, las hostiles, las que no cesa de aportar lo desconhecido; y mi sed de siempre, mi hambre, mi horror. Desde allí la invocación, la evocación, la conjuración [...]. (PIZARNIK, 2012, p. 299).

Já no poema *La palabra que sana*, publicado no livro *El infierno musical* (1971), a poeta diz:

LA PALABRA QUE SANA

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, si tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice e además más y otra cosa. (PIZARNIK, 2011, p. 283).

O poema em questão revela essa crença mística na função criadora e curadora da palavra. O mar e o mundo não existem em si mesmo, já que suas realidades são inauguradas por meio da e na linguagem. Neste sentido, a figura da poeta constitui um tipo de ser demiurgo dos mundos enterrados na linguagem. A palavra em sua função nomeadora e criadora também recobra a narrativa de Gênesis. Se é a personagem de Deus quem cria o mundo por meio de sua palavra, é a personagem de Adão, o primeiro humano, quem de fato inaugura o mundo por meio da nomeação dos seres e das coisas. Na poesia pizarnikiana, não fosse pela ambiguidade fundamental da linguagem ou da palavra que, como dito no poema anterior, diz o que diz e ademais mais e outra coisa, estaríamos totalmente dentro desse esquema da nomeação presente na narrativa bíblica. No entanto, ao contrário do papel da palavra criadora e nomeadora no texto da criação em *Gênesis*, a palavra poética pizarnikiana também se depara com as impossibilidades da nomeação.

Temos um duplo movimento da linguagem poética em Alejandra Pizarnik. Por um lado, como disse no início do presente capítulo, a palavra cumpre um papel semelhante ao desempenhado pela nomeação divina e adâmica nas escrituras sagradas: uma experiência ontologizante nomeadora e inauguradora do mundo e do ser. Por outro lado, como dito no capítulo anterior, a poesia pizarnikiana também marca o lugar de exílio, de separação, de ruínas dos sentidos da existência. A experiência poética também é esse lugar de não pertencimento das identidades errantes e da assignificancia da linguagem, tal como esse espaço “sem-terra comum” sugerido pelo eu lírico do poema abaixo.

SIN TIERRA COMÚN

Alguna vez sabrás por qué hablas menos de lo que dices. Alguna vez conocerás lo que ya habías dicho dijite. Sólo tu puedes hablar del hablar porque tu emblema, tu flagelo.

Aún ahora, también ahora, sílabas hostiles disuenan en tu cuerpo. Pero tú sabes que un día se libentarán, irrumpirán, y nunca dirás las palabras de todos, aquellas que no aceptan servirte porque a ti no te sirve. (PIZARNIK, 2011, p. 305).

3.2 Tanach, lendas e canções judaicas

Octavio Paz, em prefácio à *Árbol de Diana* (1962), caracteriza o eu lírico e as formas desses poemas de Alejandra Pizarnik a partir de uma série de qualidades mitológicas que remetem ao aspecto andrógino e diáfano da criação em seu estado primário. A árvore de Diana, um tipo de figueira mitológica, “não tem raízes”, alerta o crítico e poeta mexicano, “alude a sacrifícios”, “arquétipos de união do mundo superior e inferior”, “atributos masculinos da deidade feminina”, etc. (Cf. PAZ apud PIZARNIK, 2011, p.101). O comentário em questão lança o quarto livro de poesia publicado pela poeta argentina a um patamar mais elevado de reconhecimento no cenário da crítica literária hispano-americana. Com efeito, esse é o livro mais traduzido e exaltado pela crítica. Em grande parte, a suposta superioridade estética desses poemas deve-se à concisão da linguagem e às formas poéticas breves, portanto, distintas do poema em prosa que caracterizará a última fase da obra poética pizarnikiana encarada pela crítica como expressão surrealista. Não por acaso, *Árbol de Diana*¹⁰ é o primeiro livro de poesia de Alejandra Pizarnik traduzido e publicado no Brasil com o objetivo de alcançar um público de leitores de não especialista nos estudos literários.

A interessante observação do crítico sobre o aspecto mítico da poesia pizarnikiana joga com o sentido de uma indefinição tanto no que diz respeito ao gênero textual quanto ao gênero sexual do eu lírico. As afirmações de Octavio Paz evocam nada mais do que o caráter desterritorializado dessa escritura poética que reúne em seus processos semióticos dimensões míticas, biológicas, religiosas e históricas. O caráter andrógino das formas poéticas de *Árbol de Diana* – embora não

¹⁰ O referido trabalho de tradução dos livros *Árbol de Diana* (1962) e *Los Trabajos y las Noches* (1965) para o português brasileiro foi realizado por Davis Diniz, com publicação pela editora Relicários, em 2018.

tenha sido essa uma referência para a construção do prefácio em questão e tampouco esteja presente em outras apreciações críticas – remete-nos aos mitos sagrados judaicos que tratam de temas como a origem e a criação do mundo.

Conforme diversos estudiosos do texto de Gênesis, o mito da androgenia está presente na narrativa da criação, quando se diz que Deus criou o primeiro humano, homem e mulher, sem fazer uma separação pelo gênero. O texto sagrado que deu abertura à interpretação da androgenia do primeiro humano está em Gênesis 1:27, no qual está posto: “Criou, pois, Deus o humano à sua imagem: à imagem de Deus criou; homem e mulher os criou”. Segundo Amós Oz e Fania Oz-Salzberger (2015, p. 85), a ambiguidade do Adão-homem e Adão-mulher é desfeita em Gênesis 2, quando “Deus cria a mulher novamente, desta vez da costela de um Adão-apesas-homem”, sendo que só em “Gênesis 3, depois da árvore e da serpente, Adão lhe dá o nome de Eva”.

Hilário Franco Júnior (1996), ao analisar a difusão do mito da Eva barbada no contexto europeu do século XII, recobra esse mesmo texto de Gênesis, afirmando, então, que foram os judeus os principais responsáveis por difundirem a lenda de uma figura andrógina no imaginário ocidental. Até vésperas das Cruzadas, estendidas ao longo dos séculos XI e XIII, cristãos e judeus conviviam bem, dividiam os espaços sociais e atividades militares. Os vestígios dessa convivência são notados, para além da arquitetura e dos documentos das igrejas, na forma como os mitos judaicos foram introduzidos no imaginário cristão local. Segundo Franco Júnior (1996),

Foi o caso da concepção da inicial androgenia de Adão, que aparece ainda de forma ambígua, no próprio texto de *Bereshit*: Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou. Macho e fêmea foram criados ao mesmo tempo. Esse “ao mesmo tempo” tinha permitido comentários rabínicos segundo os quais, quando o texto sobre a criação de Eva fala em Deus extraíndo Adão “uma de suas costelas”, isso significaria um de seus dois lados”. A mesma interpretação que via em Adão um andrógino depois dividido aparecia também no Zohar texto tardio que reunia, contudo, tradições bem anteriores. Enfim, era uma ideia muito difundida no mundo judaico a da que a criação da mulher, a partir do homem, foi possível porque Adão tinha duas faces, que foram separadas para o nascimento de Eva. (FRANCO JÚNIOR, 1996, p. 190).

Além do mito judaico da origem, Hilário Franco Júnior (1996) reúne dados da cultura folclórica transmitidos oralmente ao longo dos séculos, da iconografia das

iluminuras bíblicas e das pregações religiosas como exemplo de elementos que contribuem para produção das imagens da Eva barbada. Naquele contexto sociocultural, no qual os judeus eruditos exerciam alguma influência sob clérigos e reis, Franco Júnior analisa, ainda, as representações do mito da criação nos afrescos de uma igreja na França do século XI e XII. Nessas sequências narrativas, a figura de Eva barbada se repete, embora a igreja cristã negasse oficialmente essa narrativa, tratando-a apenas como uma marca de irreverência do artista. Em diferentes regiões da Europa medieval, e mesmo antes desse período, as narrativas de santas barbadas e as iconografias de um Cristo hermafrodita alimentam-se desse mito judaico de uma androgenia primitiva.

Em *Árbol de Diana* (1962), os poemas pizarnikianos possuem o tom mítico de uma narrativa inaugural. A atmosfera mítica revela-se, inclusive, no modo como o eu lírico pizarnikiano se apresenta nesse papel de recém-chegado em um mundo estranho, tal como a figura do Adão-homem e Adão-mulher, o humano primordial, encontra-se no paraíso. Cito, a seguir, o poema de abertura do referido livro, no qual se notam as características adâmicas do eu lírico pizarnikiano.

1

He dado el salto me mí alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace. (PIZARNIK, 2011, p. 103)

Do ponto de vista formal, a linguagem elíptica, o paralelismo dos versos e a repetição de algumas letras dão ao texto poético uma ritmicidade presentes também nos textos sagrados. Erich Auerbach (2007), ao analisar as características das personagens e das narrativas sagradas, comenta o seguinte quando, por exemplo, ocorre uma cena de diálogo entre Deus e Abraão:

Assim, nada dos interlocutores é manifesto, exceto palavras, breves, abruptas, que se chocam duramente, sem preparação alguma; quando muito, a representação de um gesto total de entrega; tudo mais fica no escuro. (AUERBACH, 2007, p. 6).

As palavras breves, abruptas e enigmáticas, que, segundo Auerbach (2007), caracterizam as escrituras sagradas no hebraico, não impedem, todavia, a marcação das significações morais e temporais das personagens e da narrativa. Em outro momento, o crítico nos lembra que as personagens humanas das escrituras

sagradas, em oposição ao estilo homérico, não apenas possuem um destino como também consciência de seus destinos. Tais qualidades também podem ser usadas para definir algumas características dos poemas pizarnikianos. Nos poemas de *Árbol de Diana*, especificamente, o estilo fragmentário e enigmático da linguagem não impede a revelação de uma consciência existencial acerca do destino humano, ao contrário, talvez essas formas breves e abruptas digam mais sobre a condição de errante e visão negativa desse eu lírico que canta “a tristeza” do nascimento.

No poema abaixo, a aliteração, isto é, a repetição de fonemas consonantais, revela mais uma semelhança formal entre o texto poético de Alejandra Pizarnik e o texto bíblico. A reiteração dos sons de [s] no início das palavras que compõem os dois primeiros versos, sólo, sed, silencio, e de [v], nas palavras do penúltimo verso, la viajera con el vaso vacío, marca na escrita a ritmicidade pela qual se firma o sentido poético do texto. Haroldo de Campos (2000), em prefácio à *Bereshith: A cena da origem*, comenta ser justamente esses aspectos sonoros, na maioria das vezes, ignorados nas traduções convencionais do Tanach, que devolverão às escrituras sagradas sua literariedade original.

3

Sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra. (PIZARNIK, 2011, p. 105).

Haroldo de Campos (2004, 2000, 1997), ao comentar acerca do aspecto sonoro e da oralidade marcante dos textos do Tanach, em diferentes prefácios aos seus trabalhos de tradução das escrituras sagradas, ressalta que a tradicional divisão entre poesia e prosa é inadequada para compreendermos a poesia/narrativa bíblica. Segundo o crítico, quando respeitado em suas formas literárias, os textos sagrados possuem características, ao mesmo tempo, poéticas e narrativas. Além disso, Campos (2000, p. 19) considera que “poeticidade e sacralidade” andam juntas no Tanach. Voltando à poesia de Alejandra Pizarnik, não raramente, encontramos características similares tanto nos poemas curtos quanto nos poemas em prosa. Os

textos poéticos pizarnikianos compõem, ainda que em uma linguagem elíptica e enigmática, uma continuidade narrativa entre si, adotando vozes-personagens e diálogos que escapam às estruturas monológicas do lirismo tradicional.

Para finalizar, o estilo conciso e enigmático dos poemas de *Árbol de Diana* lembra, por fim, a linguagem dos oráculos divinos. No caso das escrituras sagradas, em geral, os oráculos revelam mensagens divinas sobre o destino dos humanos. Nos poemas de Pizarnik, por sua vez, a linguagem oracular é expressão dos desejos, medos, afetos, além de revelar aspectos da experiência poética e do destino do eu lírico. É nesse tom profético e misterioso dos oráculos que o poema a seguir nos fala.

8

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.
No es verdad que vendrá. No es verdade que no vendrá. (PIZARNIK,
2011, p. 110).

Em poemas publicados em livros anteriores ao que acabo de comentar, observa-se um diálogo da poesia pizarnikiana com outras esferas da poesia do Tanach, mais especificamente, com os *Salmos* e com o *Cântico dos Cânticos*. Em *La enamorada*, poema publicado em *La última Inocencia* (1956), é inconfundível a semelhança entre a tonalidade rítmica da lamentação amorosa da poesia pizarnikiana e, segundo o comentário de Haroldo de Campos (2004, p.103), o mais famoso “poema de amor semítico”, *Cântico dos cânticos*, ou, na tradução do nosso crítico e tradutor da poesia do Tanach, *Cantar dos cantares*.

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, 2011, p.53).

Em *La enamorada*, assim como *Cântico dos Cânticos*, a experiência amorosa gira em torno das ausências do amado que, em alguns casos, também é confundido com a figura do divino. Os vestígios da poesia do Tanach na poética pizarnikiana evidenciam-se, especialmente, através da estrutura monologante do poema, do vocativo “amado tão amado” e do movimento erótico em direção ao amante-ausente que, em muitas interpretações exegéticas do texto sagrado, é visto como alegoria da relação entre Elohim e Israel. Dentre algumas das mais importantes perspectivas hermenêuticas reunidas por Haroldo de Campos em sua apresentação de *Cântico dos Cânticos*, essa última interpretação teológica do poema semítico chama a atenção:

No Brasil, sempre nesse plano de exegese sapiente, foi editada uma tradução minuciosamente comentada do Cântico, da lavra de Luis Stadelmann. Seu propósito, através da articulada e erudita argumentação, consiste em desenvolver uma leitura que manifeste a real intenção do texto. Esta, de acordo com seu contexto da época, teria sido, segundo o tradutor e hermeneuta: ‘apresentar em linguagem poética o plano de ação para integração social de judeus repatriados e autóctones na comunidade pós-exílica (CAMPOS, 2004, P.106).

Tomando o poema como alegoria das relações entre o humano e o divino e dos acontecimentos históricos tem-se uma visão menos romântica do texto o que não representaria nenhum prejuízo se, no entanto, como ocorre muitas vezes, a interpretação teológica não acabasse suprimindo o plano erótico que, conforme já apontado por diferentes estudiosos, também possui um importante valor estético e

ontológico. O desejo erótico, tal como George Bataille (2004) o define, pressupõe a ausência do seu objeto, por isso, em muitos casos, a experiência mística é movimentada por um tipo de erotismo sagrado. A experiência poética pizarnikiana, assim como a experiência do erotismo e a experiência mística, está nesse lugar de separação amorosa e de impossibilidade dos encontros entre os amantes. Em princípio, “a passagem do estado normal ao desejo erótico” coloca em cena a dissolução da ordem descontínua entre os seres fechados em si mesmos, ainda segundo a análise de Bataille (2004, p.29), no jogo erótico, a parte feminina, embora corresponda ao lado passivo da relação amorosa, traz consigo uma força desagregadora visto que seja ela a responsável por “uma fusão na qual se misturam dois seres que, no fim, chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução”, em outras palavras, o jogo erótico é um movimento de despossessão do seres.

Embora seja essa uma boa explicação para alguns tipos de movimentos eróticos, visto sobretudo naquelas relações que, conforme podemos entender, o enlace amoroso, seja no plano físico ou místico, ainda é uma possibilidade, apenas em parte a explicação que Bataille oferece desse conceito de erotismo sagrado pode explicar a diversidade do movimento erótico e das motivações afetivas na poética pizarnikiana. Que a experiência do amor, assim como a experiência do nome próprio, indique uma despossessão de si mesmo, isso, claramente, pode ser uma boa leitura filosófica da poesia pizarnikiana. Nota-se, no entanto, tomando como exemplo o poema em análise, *La enamorada*, que o movimento erótico é mais desagregador do que reconciliador. Quando nos aproximamos do fim desse poema, percebemos que o destino dessa mulher, apaixonada e desesperada, é o silêncio, a ausência e a solidão, “nada mais!”. Não há uma fusão e tampouco um encontro amoroso entre os amantes.

La enamorada começa como uma autorreflexão. Desde os primeiros versos, o eu lírico se autoanalisa em seu desamparo amoroso, chamando a si mesmo para uma tomada de consciência: “te arrastra alejandra no lo niegues”. Na segunda estrofe, diante da sua imagem refletida no espelho, o eu lírico reconhece os signos de sua tristeza e de sua solidão. Os espelhos fazem parte das construções poéticas pizarnikianas, ele possui valores distintos, tanto são símbolos da melancolia quanto fazem parte do processo de reconhecimento de si desse eu poético que, por vezes, se coloca orgulhoso do seu próprio abandono. Por outro lado, no que compreende a

sonoridade do poema, o tom de lamentação constitui a intensidade vocálica dessa linguagem, isto é, uma dicção desses afetos marcados pelas impossibilidades. O olho e a voz fazem, portanto, parte desse processo de escritura que, tal como Haroldo de Campos (2004) observou na poesia do Tanach, constitui-se de imagens-sons.

No tocante à estrutura, o poema pizarnikiano começa como um monólogo que, em semelhança ao poema de amor das escrituras sagradas, pouco a pouco, também assume as formas de um diálogo interior no qual o eu poético passa a medir suas ações e seu sofrimento. Há, portanto, uma variação de estilo entre monólogo e diálogo nos dois poemas em perspectiva. Na quarta estrofe de *La enamorada*, para ser mais precisa, por volta do quinto verso, o eu poético pizarnikiano, afogado em meio às recordações do ser amado, aconselha: “oh nada de angústias”, “ria em teu lenço, chora a gargalhadas” (PIZARNIK, 2011, p.53). O aconselhamento para enfrentar ou evitar as angústias do sofrimento amoroso também é uma forma encontrada na poesia de *Cântico dos Cânticos*. Na tradução de Haroldo de Campos (2004), a voz feminina diz o seguinte:

Eu vos conjurei filhas de Jerusalém
pelas corças ou pelos gamos campestres
Ninguém desperte, ninguém desperte o amor
antes que o amor pareça bem. (*Cântico dos Cânticos*, In: CAMPOS,
2004, p. 121).

Em um movimento de vozes e de desejos conflitantes, por fim, a consciência poética pizarnikiana, desesperançada de um enlace amoroso, assume um lugar de abandono e de solidão, tal como quem abraça um destino trágico. A errância da mulher apaixonada em busca do seu amado-ausente e lançada ao desamparo desses destinos trágicos são temas comuns aos dois poemas. No Cântico de amor semita, também é a mulher quem diz que vai vagar pela cidade em busca do amado, o qual não encontrará em lugar algum.

Vou levantar-me e girar na cidade
vou pelas ruas pelas praças
vagando vou à busca dele
daquele que minha'alma ama
Busquei-o e não o encontrei. (IDEM, p. 120).

A separação amorosa e a busca pelo amado-ausente são motivos presentes também em boa parte da poesia lírica que, para além de uma experiência amorosa somente, também alegoriza um erotismo místico. De fato, a experiência do amor na poética de Alejandra Pizarnik, ao que tudo indica, mostra-se herdeira de uma longa tradição apofática, em que a ausência de deus é o ponto de partida para a descoberta do desejo místico e do destino humano. Em ambos os casos, na lírica amorosa e na teologia apofática, a busca pelo amado e pelo divino precede da possibilidade do encontro ou de reconciliação com a presença. Sobre esse tema do amor impossível ou do amor proibido, há várias referências espalhadas ao longo da obra poética e dos diários de Alejandra Pizarnik. Recordemos, por exemplo, que também no poema *Los trabajos y las noches* (PIZARNIK, 2011, p. 171), citado no capítulo 2, a poeta anuncia a promessa de nunca sustentar-se de novo no amor, elegendo o puro errar de loba no bosque como emblema de sua existência e, mais do que isso, a ausência do amado como experiência necessária para sua criação poética. A poesia de Alejandra Pizarnik e *Cântico dos Cânticos* compartilham, enfim, de temas e de dicções poéticas presentes também na poesia hispano-americana, a saber, a imagem do amado análoga à do divino-ausente e a mistificação da experiência amorosa tal como Octavio Paz (1998) observa na poesia de Sórora Juana Inés de La Cruz.

Em outro poema, publicado apenas postumamente, Alejandra Pizarnik também diria: “cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo lo que no escribiría si te dejara venir aqui” (PIZARNIK, 2011, p. 360), expressando o caráter místico e apofático dessa experiência poética e amorosa que gira em torno do silêncio, das ausências, da morte e, em geral, de todas as impossibilidades existenciais que lhe atravessam a consciência e a linguagem. Em *Palabras*, texto classificado como relato pela organizadora das obras completas, a poeta é assertiva sobre a sua percepção do tema do amor em sua escrita: “De esto quiero hablar. De un amor imposible porque no hay amor. Historia de amor sin amor” (PIZARNIK, 2012, p. 27). Assim também poderíamos designar a experiência de Deus na teologia apofática: História de Deus sem Deus.

Além dessas histórias de amor marcadas pelas impossibilidades de encontro amoroso, forma tão característica do erotismo sagrado, a poesia de Alejandra Pizarnik fala, dentre outras coisas, de uma experiência mística sem divino, de uma

memória de ausentes e de uma linguagem feita de silêncios. Em outro texto, escrito pouco antes de sua morte, *Recuerdos de la pequeña casa del canto*, um poema escrito em forma de prosa, marcado por uma tonalidade testemunhal e, portanto, carregado de vestígios biográficos, a poeta transforma o espaço poético em um lugar de encontro amoroso entre o eu desamparado e a morte. Tal poesia, como podemos perceber, nunca conduz ao encontro dos vivos, por fim, é com a morte que a fusão amorosa acontece.

Era azul como su mano en el instante de la muerte. Era su mano crispada, era el último orgasmo. Era su pija parada como un pájaro que está por llover, parada para recibirla a ella, la muerte, la amante (o no)

Ya no sé hablar. ¿Con quién?

Nunca encontré un alma gemela. Nadie fue un sueño. Me dejaron con los sueños abiertos, con mi herida central abierta, con mi desgarradura. Me lamento; tengo derecho a hacerlo. Asimismo, desprecio a los que no se interesan por mí. Mi sólo deseo ha sido

No lo diré. Hasta yo, o sobre todo yo, me traiciono. *Como un niño de pecho he acallado mi alma*. Ya no sé hablar. Ya no puedo hablar. He desbaratado lo que me dieron, que era todo lo que tenía. Y es otra vez la muerte. Se cierne sobre mí, es mi único horizonte. Nadie se parece a mi sueño. He sentido amor y lo maltrataron, sí, a mí que nunca había querido. El amor más profundo desaparecerá para siempre. ¿Qué podemos amar que no sea una sombra? Murieron ya los sueños sagrados de la infancia y la naturaleza también, la que amaba.

Abril, 1972.

(PIZARNIK, 2011, p.435. Grifo nosso).

No primeiro parágrafo, como podemos notar, a poeta retrata um enlace erótico com a morte. No ponto seguinte, é a desgarradura da linguagem que entra em cena, mais do que a morte física, a sua ferida aberta é não saber e não ter para quem falar, talvez, maior até mesmo do que a infelicidade que provoca todo abandono amoroso, seja a fala de palavras que melhor designe as causas dessa solidão poética. Por fim, no terceiro e último parágrafo, é através do canto sagrado que o eu lírico consola-se do sofrimento. Quando a poeta diz “Como un niño de pecho he acallado mi alma”, no último parágrafo, recobra um versículo do Salmo 131, no qual o salmista também diz, mais precisamente, no versículo 2: “Pelo contrário, tenho feito acalmar e sossegar a minha alma; qual criança desmamada sobre o seio de sua mãe, qual criança desmamada está a minha alma para comigo”.

A ausência do amado, do divino ou das palavras configuram, na experiência poética pizarnikiana, um turbilhão de sentimentos nostálgicos e melancólicos, em uma clara relação de interdiscursividade e intertextualidade com diversos textos bíblicos. O tema do desamparo humano é, conforme veremos mais adiante, tema constante tanto na poesia do Tanach quanto na obra de Alejandra Pizarnik. Todos esses elementos, a morte, a ausência e o silêncio, são temas obsessões que mobilizam o fazer poético e a consciência existencial dessa autora. Tais questões, em vários momentos, também evidenciam uma dimensão místico-religiosa dessa poesia e, embora deus não seja uma personagem em sua poética, afinal, pensar a existência do divino não é uma questão nessa escritura, tanto o tema do desamparo humano, frequentemente representado na narrativa das escrituras sagrada, quanto a visão da palavra em sua função nomeadora, isto é, capaz de inaugurar o mundo e trazer existência aos seres e as coisas, são recorrentes. A dimensão apofática dessa experiência poética está posta nessa relação mística e sagrada centrada não na figura do divino, mas na palavra que nomeia o incognoscível destino humano.

No livro *Las aventuras perdidas* (1958), o terceiro e último livro publicado por Alejandra Pizarnik durante o período encarado pela crítica como correspondente à primeira fase de sua obra poética, encontramos frequentes alusões a temas míticos presentes no Tanach e na tradição judaica. Proponho, aqui, uma leitura desses poemas de modo a exemplificar essa relação de intertextualidade¹¹ entre esses os textos poéticos e os textos sagrados, dando ênfase aos traços marcadamente semíticos das releituras que Alejandra Pizarnik faz dos mitos sagrados.

O título do poema citado a seguir, *La caída* (A queda), é uma referência ao título atribuído pela tradição religiosa cristã ao texto bíblico de *Gênesis* capítulo 3, no qual se conta, pensando em termos também teológicos cristãos, a história da tentação e da queda do homem no paraíso. Diferentemente dessa versão contada pela tradição cristã, conforme comenta Haroldo de Campos (2004), o episódio no Jardim do Éden, quando a mulher, após ser seduzida pela artilosa serpente, induz o

¹¹ Haroldo de Campos (1991, p. 18), em ensaio que antecede sua tradução de *Eclesiastes, Qohélt: O que sabe*, comenta: “esta leitura de ler forçosa (e forçadamente) “sincrônico-retrospectiva” é, ademais, uma das marcas do modo de ler moderno, pelo qual o babélico Borges, como frisa E. R. Monegal em *Uma Poética da Leitura*, não deixa de ser um dos grandes responsáveis. Leitura como produção simbiótica de novos textos, como intertextualidade e palimpsesto. Sobretudo, no caso, se tivermos presente a hipótese do poeta visionário William Blake, segundo o qual a Bíblia é o “Grande Código” da arte (da literatura) ocidental, hipótese endossada e elaborada criticamente por Northrop Frye”.

homem a comerem juntos do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, do ponto de vista do texto hebraico e da hermenêutica judaica, expressam-se os seguintes elementos: 1) “a inocência paradisíaca do casal humano” diante da astúcia da serpente 2) a serpente como um animal dotado de “astúcia” e de “ardil”, não um “ente diabólico” 3) “a memória do exílio pós-edênico” (cf. CAMPOS, 2004 , p. 46, 47, 48).

Segundo Campos (2004, p. 47), o texto sagrado expressa, sobretudo, a “razão pela qual Deus pune o ser humano com o desterro do paraíso”. A tradição judaica joga luz no perigo iminente de o homem e a mulher, além de conhecedores do bem e do mal, comerem também do fruto da árvore da vida e tornarem-se imortais como os deuses. Nota-se, pois, que a mesma narrativa suscita dois mitos: o mito da queda e o mito do exílio. Em *La caída*, Alejandra Pizarnik costura as duas narrativas, enquanto o título nos remete ao mito da queda, nos versos do poema, constroem-se sentidos baseados no mito do exílio.

LA CAÍDA

Música jamás oída,
amada en antiguas fiestas.
¿Ya nunca volveré a abrazar
al que vendrá después del final?

Pero esta inocente necesidad de viajar
entre plegarias y aullidos.
Yo no sé. No sé sino del rostro
de cien ojos de piedra
que llora junto al silencio
y que me espera.

Jardín recorrido en lágrimas,
habitantes que besé
cuando mi muerte aún no había nacido.
En el viento sagrado
tejían mi destino. (PIZARNIK, 2011, 81).

La caída, nos dois primeiros versos, traz a recordação de uma época remota, um tempo mítico de canções e festas, o qual podemos nomear como a infância do eu lírico ou da própria humanidade. Logo em seguida, temos uma experiência da separação que suscita uma série de afetos negativos: medo, desamparo, nostalgia, incerteza e solidão. No conjunto, esse texto poético está revestido tanto de uma

força mítica, pois lembra a narrativa da queda e do exílio do casal humano expulso do Jardim do Éden, quanto de um sentido místico apofático, pois aponta para o vazio ocupando o lugar da memória após essa separação. Desde o primeiro verso, através da evocação a uma música “jamais ouvida”, tal como o nome divino que não pode ser mencionado na tradição judaica, aponta-se para esse vazio sagrado no texto poético. Na segunda estrofe, o eu lírico fala de uma necessidade de viajar entre “plegarias y aullidos”, de um ser que “llora junto al silencio”, transformando essa lembrança de um mítico em um delírio de sofrimento.

Como veremos em outros poemas, ao longo desse capítulo, o tom de tristeza e a melodia fúnebre expressam a condição de desamparo do humano através de imagens-sons poéticos que lembram textos e rituais religiosos judaicos. Já na terceira e última estrofe desse poema, fala-se de um jardim de lágrimas, supõe-se a existência de um tempo em que não havia morte e de um vento sagrado tecendo o destino do eu lírico. O enigma desses versos não se resolve absolutamente no plano conceitual dos significados das palavras, posto que a estranheza da linguagem torne os sentidos obscuros, no entanto, podemos compreender a tensão posta nessa experiência da separação e do pranto pela perda. Parte da escritura poética de Alejandra Pizarnik é constituída pela introdução de vozes, de mitos e de musicalidades na esfera do texto. Em diferentes aspectos, essas imagens e sonoridades recobram textos e ritmos das tradições judaicas como a segunda história da criação, os salmos de lamentação, os cânticos de luto, etc. A queda, enfim, mais do que uma simples narrativa sobre o pecado original, na verdade, revela-se ao final do texto como uma condição de exilado do humano.

Os poemas pizarnikianos voltam frequentemente a esse lugar de desterro que, como diz os versos de *La caída*, já foi traçado pelos ventos sagrados como um destino para esse eu lírico. Em suma, a queda inaugura um tipo de consciência de si profundamente marcada pela solidão, pelo desamparo e pela nostalgia. O sentido místico apofático dessa experiência poética se torna mais evidente em outros poemas desse livro, em que a ausência e o silêncio de Deus dão o tom de angústia existencial à consciência poética abismada diante do vazio, tal como observamos nos versos de *El ausente*.

I

La sangre quiere sentarse.
 Le han robado su razón de amor.
 Ausencia desnuda.
 Me deliro, me desplumo.
 Qué diría el mundo si dios
 Lo hubiera abandonado así?

[...]. (PIZARNIK, 2011, p. 97).

Além dessas relações com textos e temas sagrados, temos, ainda nesse mesmo livro, poemas que propõem uma visão da linguagem e das identidades enquanto sistema aberto aos fluxos que constituem os movimentos do mito, do desejo, da memória fraturada pelos esquecimentos, isto é, para falar em termos deleuziano, aberto aos processos de devires. Conforme comenta Gilles Deleuze (2010), há nessa construção poética um processo de subjetivação individual e coletiva.

Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. (DELEUZE, 2010, p. 128).

A questão da identidade e da linguagem em Pizarnik está atrelada à memória judaica. A melancolia e o desamparo da poeta perfazem, portanto, uma forma estética, uma memória familiar e uma situação histórica. No poema a seguir, *Origen*, parte do livro *Las aventuras perdidas* (1958), a questão da origem judaica é suscitada pela poeta em termos que demonstram o problema da representação da linguagem diante de uma memória fraturada pelo esquecimento e apagamento do passado.

ORIGEN

La luz es demasiado grande
 para mi infancia.

Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
 Alguna palabra que me ampare del viento,
 alguna verdad pequeña en que sentarme
 y desde la cual vivirme,
 alguna frase solamente mía
 que yo abrace cada noche,
 en la que me reconozca,
 en la que me exista.

Pero no. Mi infancia
 sólo comprende al viento feroz
 que me aventó al frío
 cuando campanas muertas
 me anunciaron.

Sólo una melodía vieja,
 algo con niños de oro, con alas de piel verde,
 caliente, sabio como el mar,
 que tiritita desde mi sangre,
 que renueva mi cansancio de otras edades.

Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto. (PIZARNIK, 2011, p. 83).

Esse poema traz consigo dois temas recorrentes na obra poética e íntima de Alejandra Pizarnik: a infância e a origem. A luz demasiada, o frio e o vento feroz, a noite, o pranto, a morte, enfim, são imagens reveladoras do sentimento de desamparo e de orfandade que empurram a poeta ao abismo da linguagem e da existência. Sobra, mais uma vez, a mesma lembrança de uma melodia velha. Um traço constitutivo desse universo poético é essa memória nostálgica feita de rastros ou vestígios de um passado mítico. Durante o período que seria correspondente ao de escrita e de publicação desses poemas, isto é, entre 1957 e 1958¹², a poeta registraria em seus diários o seguinte testemunho sobre sua infância:

Ahora sé, ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. Y todavía exigen de mí. Ellos, que nada han sido para mí. Horrenda sensación de fracaso. ¿Qué importa ser vencida? (PIZARNIK, 2017, p.199).

¹² Faço essa referência ao período em que esse texto foi escrito mesmo tendo em vista que a compatibilidade das datas entre uma escrita e outra pode não ser totalmente comprovável. Podemos, apesar disso, demonstrar que há uma certa correspondência entre os temas da poesia e da escrita íntima. Além disso, ainda que mudem os espaços-tempos, os enunciados produzem o mesmo agenciamento da memória dos afetos.

Há algo de kafkiano nesses sentimentos de isolamento, incompreensão e orfandade que perpassam a vida e a obra de Alejandra Pizarnik. Em *Origen*, na verdade, apesar do título sugerir a ideia de um pertencimento, temos a experiência de exílio, da separação e da errância como temas centrais.

A produção poética pizarnikiana está aberta àquilo que Deleuze e Guattari (2008b) chamaram de *ritornelo*, um tipo de atividade da memória e do pensamento que reorganiza as linhas de pertencimentos territoriais do indivíduo a partir do caos do inconsciente, esse buraco negro de onde emergem os movimentos e as intensidades dos desejos. O próprio ato de cantarolar canções cumpre uma importante função na ordenação do caos que perfaz, por exemplo, o universo da criança imersa na escuridão de seus medos. Esse exemplo, dado pelos filósofos franceses, compreende a forma como as canções e as melodias que perfazem a memória pizarnikiana, além dos modelos de narrativas originadas na religião e na cultura judaica, em grande parte, são um começo de ordenação do caos de sua própria consciência de si e de sua escrita. Nas palavras dos autores de *Mil platôs*, “a canção salta do caos a um começo de ordem no caos [...] Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu” (DELEUZE E GUATTARI, 2008b, p. 116).

A poeta encerra o poema sobre sua origem com uma frase obscura, quase uma incógnita, “sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto”. Tais palavras, mais do que representar, vibram o tom de sua voz judaica que, dentre as muitas outras vozes e sonoridades que aludem sua existência e perfazem sua criação poética, distingue-se pelo tom do pranto. Eis, aqui, mais um traço desse ritornelo da linguagem poética pizarnikiana com a memória judaica, o tom melancólico de lamentação que, de certa forma, é uma musicalidade dessa escrita.

O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosas, profissional, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva a terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, Nativo. Um “nomo” musical é uma musiquinha, uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia (cantus firmus). (DELEUZE E GUATTARI, 2008b, p. 118).

Além do tom de lamentação, a sonoridade judaica dessa poesia marca justamente esse caráter polifônico dos textos pizarnikianas aberto a múltiplas

memórias. No tocante aos processos de escrita poética, os elementos judaicos reúnem dimensões afetivas, sociais e religiosas. No poema a seguir, escrito um pouco antes da morte da poeta, Alejandra Pizarnik associa a memória da infância à imagem mítica do Golem, um personagem lendário nascido de narrativas orais judaicas. A referência ao emblemático personagem da mitologia judaica, O Golem, incide luz nesse aspecto mítico e apofático da memória e da escritura poética pizarnikiana. Vejamos o poema:

Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen.
Sombria como un *golem* la infancia se ha ido, y la gracia y la
disipación de mis dones.

Mayo de 1972. (PIZARNIK, 2011, p.436. Grifo da autora).

Gershom Scholem (1994), analisando as origens do Golem na tradição judaica, comenta duas versões dessa lenda cujo tema central diz respeito ao poder criativo do homem que desafia ou usurpa o poder divino. Resumirei a primeira versão, dentre todas ela esta é também a considera a mais famosa, na qual se diz: Havia um rabi chamado Rabi Judá Loew ben Bezalel, o qual morava na cidade de Praga, por volta de 1600. Inspirado pela meditação na palavra e no poder divino, certo dia esse homem sábio traz à vida um Golem, uma criatura feita de argila e moldado com a aparência humana. A estranha criatura ganha vida quando então esse homem introduz em sua boca o Nome Inefável de Deus. A diferença entre a criatura nascida do poder humano e do poder divino é que, no caso do primeiro, ele não possui uma linguagem própria. O Golem carece, portanto, de um dom compartilhando entre o divino e o humano: as palavras. Nas duas versões citadas por Scholem, ao final, a criatura acaba fugindo do controle do seu criador, sendo destruído em seguida, com o fim de evitar a destruição do poder divino. Na visão mística e teológica contida nessa história, se o homem é capaz de trazer uma criatura à vida, Deus já não seria um Deus infinito em seu poder e mistério.

Um traço interessante dessa lenda diz respeito ao modo como o Golem ganha vida: sempre quando o sábio introduz na boca da criatura um papel com o Nome inefável de Deus. Tal característica, conforme comentário de Scholem (1994), está enraizada na visão de judeus místicos da idade média, os cabalistas.

O universo constrói-se, na visão dos cabalistas, essencialmente a partir dos elementos primários dos números e letras, porque as letras da linguagem divina refletidas na linguagem humana não passam de concentrações de sua energia criativa. Desta maneira, ao reunir estes elementos em todas as combinações e permutações possíveis, o cabalista, enquanto medita acerca do mistério da criação, irradia parte deste poder elementar ao Golem. A criação de um Golem confirma, de certa forma, o poder produtivo do Homem. Ele repete, embora numa pequena escala, a obra da criação. (SCHOLEM, 1994, p. 92).

A famosa declaração “Deus está morto!”, cuja autoria mais conhecida entre os ocidentais foi atribuída a Nietzsche, segundo Scholem (1994, p. 93), aparece primeiro nos textos cabalísticos desse período. A analogia de Alejandra Pizarnik entre a infância e o Golem coloca-nos, pois, diante desse horizonte místico apofático em que o divino desaparece, ausenta-se do mundo humano, deixando em seu lugar apenas nostalgia. É sobre o vazio da memória e a destruição do sagrado que se estabelece a relação de intertextualidade e interdiscursividade entre o poema pizarnikiano e a lenda judaica do Golem. No poema citado anteriormente, a memória da infância está relacionada com a figura do sombrio Golem porque ambos, de alguma forma, abrem fraturas na linguagem, na memória e no sagrado. A identificação da memória da poeta com essa figura subumana cujo destino final é a destruição revela, por um lado, uma percepção da fragilidade da criação e do poder divino, por outro lado, o enorme vazio do destino humano lançando no próprio abismo de sua consciência existencial solitária.

O judaísmo, ainda quando posto nos detalhes, é um coeficiente importante ao longo do desenrolar desse processo de escritura poética. A poesia pizarnikiana é perpassada por uma diversidade de narrativas míticas, formas místicas, tonalidades vocálicas e ritmos vibratórios que, de acordo com o pensar de Deleuze e Guattari (2008) acerca do ritornelo, caracterizam a multiplicidade dos fluxos que atravessam o caos dessas criações cosmogônicas. Não por acaso, o mesmo emblema que Alejandra Pizarnik utiliza para identificar a si mesma e o som de sua voz, o Golem, é usado pelos filósofos para identificar esse estado de criação em que as coisas germinam de formas desordenadas e imprevisíveis uma vez que suas forças, suas intensidades, seus movimentos, permanecem de fora do círculo, isto é, da razão, da dominação, da representação, etc.

Com efeito, essa linha de margem que marca o dentro e o fora do círculo, isto é, das relações humanas, da linguagem, do real, é o lugar onde também se situam a poesia, as melodias, as palavras poéticas constituídas por “las formas, las voces, los rumores, las caídas de muerte en muerte, (que) no tienen fin” (PIZARNIK, 2011, p. 429). Segundo a leitura de Deleuze e Guattari (2008) do mito do Golem,

Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combinam-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem as forças interiores da criação como às partes diferenciadas do organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 116).

O lugar do judaísmo na obra e na vida dessa poeta é, pois, a tênue linha de borda do círculo delimitando o caos. Não atentar para o chamado dessa voz marginalizada é, como dizem Deleuze e Guattari (2008), destruir o criador e a criatura. No caso de Alejandra Pizarnik, esvaziar as tensões éticas e existenciais que percorrem suas veias e seus versos é arruinar a graça e a beleza de seu poema. Dentre as possibilidades de compreender os elementos como as vozes e as canções que compõem a poética pizarnikiana, é interessante atentarmos, mais uma vez, para àquilo que a própria poeta tem a dizer a respeito desses temas que recobram uma memória de sua infância, portanto, uma trajetória biográfica. Para adentrar ao caos do poema é necessário escutar o delírio do poeta, isto é, desenvolver estratégias de leituras pouco ou nada dogmáticas, por isso, proponho tantas vezes acompanhar as palavras e o olhar de Alejandra Pizarnik sobre e para sua própria vida-obra.

No ano de 1960, a poeta decide anotar em seus diários tudo o que estivesse relacionado ao seu sentimento de orfandade. Em uma espécie de exercício de autoconhecimento e de conjuração dos seus sentimentos mais obscuros, Alejandra Pizarnik tenta fixar suas obsessões, os delírios, os medos, tudo aquilo que persegue e assombra sua consciência, tornando essas angústias existenciais temas de sua escrita íntima. Ao fazer isso, isto é, ao narrar e detalhar a própria intimidade, a escritora transforma os seus sentimentos e pensamentos em características fantásticas dessa personagem obscura a qual acredita ter se tornado até para si

mesma. Logo abaixo, em um fragmento datado de 18 de dezembro de 1960, é possível termos uma visão do quanto alguns sentimentos como, por exemplo, a solidão e o desamparo estavam enraizados em sua origem judaica.

Hoy, al despertar, retornó a mí una canción judía que me apasionaba a los ocho o nueve años. La tatareaba y cantaba sin considerar su texto. Hoy volví y supe que lo que más me había conmovido era esto: << *adónde iré. Golpeo cada puerta y cada puerta está cerrada*>>. Me sobresalté y me dije si mi sufrimiento no proviene de algo anterior a mis padres. Instantáneamente pensé en el hermetismo que no conozco y en la cabala, que tampoco. [...] Todas las puertas están cerradas. Este deseo de creer en el mundo externo me enloquece más que mi alejamiento casi absoluto. Ahora (desde hace un mes) no puedo refugiarme en la imaginación. En nada puedo refugiarme. (PIZARNIK, 2017, p.374. Grifo nosso).

O retorno dessa velha canção judaica desencadeia um processo de tomada de consciência de si enquanto um sujeito errante. O diário, por estar configurado enquanto espaço de escrita no qual a poeta deixa escaparem mais livremente os fluxos de seus pensamentos e de seus desejos mais íntimos, permite-nos visualizar melhor o cruzamento entre o poético, o judaísmo e o autobiográfico. O nosso objetivo, ao expor esses fragmentos, é demonstrar como o abismo que atravessa a linguagem poética está entranhado, antes de mais nada, na consciência existencial da poeta. No fragmento citado, por exemplo, nota-se como certas tradições narrativas judaicas, orais e escritas, são evocadas em seus diários e poesia cujos temas e formas estão abertos aos fluxos religiosos, linguísticos e históricos formadores de uma memória judaica.

No verso da canção judaica citado por Alejandra Pizarnik em seus diários, “*Aonde irei? Bato em cada porta e cada porta está trancada*”, evoca-se, justamente, o sentimento de desamparo e a experiência de errância daqueles sujeitos que não têm para aonde ir e a quem recorrer, tampouco encontram as portas abertas em seus caminhos, isto é, estão expulsos das casas, das relações de afetos e da presença de todos. No caso da poética pizarnikiana, muitas vezes, é a própria linguagem que fechou as portas. A interferência desses valores judaicos no processo de subjetivação e de escrita poética pizarnikiana fica cada vez mais evidente quando percebemos que a experiência do exílio vivenciada em família, em grande parte, recupera na poesia uma série de temas como, por exemplo, a

peregrinação, a solidão, a ausência, a morte, a falta de memória do passado, a falta das palavras para nomear seus sentimentos, etc. Essa percepção é possível apenas quando entendemos que as fronteiras entre o biográfico, o histórico, o religioso e o poético não estão previamente fixadas.

De um modo geral, toda experiência poética é, além de uma experiência de linguagem, uma experiência de vida. Apesar do excesso de interiorização, os temas e os dilemas que perfazem a obra poética e a consciência existencial de Alejandra Pizarnik confundem-se com a trajetória de muitos indivíduos forçados a abandonar seus pertencimentos, isto é, sua terra natal, sua língua, seus amigos e familiares. Todos esses sujeitos, imigrantes de seus territórios e de si mesmos, estão em processos de subjetivação semelhantes aos que essa poeta vivencia e desencadeia em sua escritura. Não enxergar a relação entre os temas da poesia e do judaísmo foi apenas uma forma de manter a obra e a poeta circunscritas ao território da literatura nacional que, a saber pela própria trajetória intelectual dessa autora, certamente é um lugar que haveria de ter sido recusado.

É preciso dinamizar a própria compreensão de literatura e identidade sobre os quais fundamentamos a nossa metodologia de acesso à obra poética. Atentar para esses traços do judaísmo na poesia pizarnikiana e para a questão judaica na trajetória literária e biográfica da poeta é, também, expandir as fronteiras do território nacional para alcançar esses outros sujeitos e essas vozes marginalizadas. O trecho que citarei mais adiante, apesar de ter sido encontrado em um livro de Patrícia Venti (2008), que trata justamente da questão da censura e da hierarquização dos textos e temas que constituem a obra de Alejandra Pizarnik, na verdade, encontra-se entre os cadernos não publicados dos diários da poeta. Através desse fragmento é possível percebermos a forma como as imagens e as canções judaicas se introduzem no processo de escrita poética pizarnikiana que, por sua vez, perfaz um movimento *continuum* entre o judaísmo e a poesia.

Seguí dibujando figuras extrañas e infantiles y dejé que viejas canciones judías le dijeran lo que yo no podía decirle. *Nunca me he sentido judía como anoche. Sentirme judía era poder decirle en silencio que soy una exilada, que mi voz es de llanto y de fatalidad, que me persiguen, que ninguna tierra es mía, que soy por todas partes una extranjera* (rue Gît-le-couer ...) y que en mi voz hay un silencio a causa de demasiado amor y demasiado sufrimiento. [...] Por qué debería explotar un origen judío del que antes no tenía

ninguna consciencia ni responsabilidad? Pero me sentía mártir. Luego, me sentía judía. Además. Una trataba de que supiera que soy indefensa, que sufro, que soy una perseguida (por sus ojos) (Encuentros. Textos inéditos pertenecientes a Recits-prose, Alejandra Pizarnik, archivo 7, carpeta 38, Departamentos de libros raros y colecciones especiales. Biblioteca de la Universidad de Princeton. (PIZARNIK apud Venti, 2008, p. 166, 167. Grifo nosso)¹³.

Embora essa discussão sobre o modo de a poeta sentir e pensar a si mesma, a sua obra e aos acontecimentos que perfazem o seu mundo pareça arraigada, exclusivamente, aos espaços familiares e ao âmbito da subjetividade, é preciso ter em vista, primeiro, que as relações de afetos e as questões estéticas estão profundamente relacionadas entre si nessa experiência poética. Além disso, os lugares sociais dos indivíduos e os papéis que ocupam na família se definem, antes de mais nada, na coletividade, de igual modo, a produção de valores estéticos está inserida dentro de certos processos históricos, políticos e culturais. Alejandra Pizarnik, apesar de o ter feito forma mais contundente em sua escrita íntima, não deixou passar despercebida a importância dessa relação entre as questões éticas, os acontecimentos históricos e as formas estéticas. Tal arquitetura poética, erguida entre os escombros da linguagem e da memória, como já dito anteriormente, encontra nos cantos, nas narrativas e nas tradições do povo judeu um veio rítmico e temático para configurar sua própria poesia.

No poema *Noche compartida en el recuerdo de una huida*, (PIZARNIK, 2011, p. 257), incluído na parte IV do Livro *Extracción de la Piedra de Locura* (1968), a poeta utiliza-se de uma estrutura poética chamada *endecha*, justamente o ritmo dos cantos que evocam as fugas e os sofrimentos de morte que perfazem a trajetória

¹³ Apesar dessa tentativa de ocultar alguns aspectos da vida e da obra da autora não prejudicar a constituição e a percepção das questões existenciais e da economia de valores estéticos que sustentam a obra poética em questão, essa intervenção acaba, por outro lado, obscurecendo a presença de alguns temas que, na verdade, feririam unicamente a sensibilidade do leitor burguês. Uma nota interessante é o testemunho dado por Fernando Noy, amigo e admirador de Alejandra, ator, performance, homossexual, uma figura importante na cena underground da Buenos Aires daqueles e de outros tempos. Para ele, Alejandra Pizarnik, que foi redescoberta em seu país somente depois de sua morte, teve seus textos censurados especialmente devido aos amores lésbicos sobre quais escreveu, sobretudo, perto de sua morte. Dentre esses casos de amor proibidos, há alguns que nem a mais estreita moral pôde apagar o rastro. Nos diários, poemas e correspondências podemos achar, por exemplo, vestígios da paixão de Alejandra Pizarnik por Silvina Ocampo, também escritora argentina. As censuras dos textos e dos afetos, nas palavras de Noy, no entanto, não puderam esconder e conter quem foi Alejandra Pizarnik. “Alejandra siniestramente censurada o quizás intentando tapar en forma mojigata el sol con una mano sin presentir que después todo resurge, siempre más luminoso” (Cf. NOY, 2018. EBOOK, s/p).

mítica e histórica do povo judeu. Alejandra Pizarnik (2012a), em correspondência destinada à León Ostrov, seu ex analista e amigo pessoal, refere-se ao longo poema em prosa ressaltando a importância do ritmo dos cânticos judaicos em sua escrita poética. Além disso, a poeta afirma que, a partir dessa criação, iniciou uma série de poemas marcados por um pressentimento de morte e desejo de fuga. Entender os diferentes estilos e ouvir a diversidade das vozes constitutivas dessa obra poética torna, de fato, a tarefa da crítica árdua. Apontar uma característica dessa escrita poética é deixar escapar sempre uma outra forma, uma outra verdade, um ritmo ou uma imagem nova que surge mais aquém ou além das fronteiras das classificações óbvias. É necessário, no entanto, o esforço para torna visível e audível essas outras Alejandra's, escutá-la, aguçar nossas percepções visuais e auditivas, até percebermos quais ruídos estranhos estão interferindo e corroborando na produção de sentidos dessa poesia.

A questão da multiplicidade das vozes e dos ritmos só pode ser entendida em sua complexidade, na vida e na poesia de Alejandra Pizarnik, se atrelarmos essas formas às tradições literárias que, de certa forma, não foram incluídas no paradigma interpretativo da história da crítica. Certamente, esse foi um dos motivos pensados e introduzidos por Alejandra Pizarnik em sua poesia quando, abordando o tema do silêncio em seus aspectos psicossociais, como creio estar evidente no fragmento seguinte, a poeta fala do apagamento das vozes e da invisibilidade das pessoas postas no meio do caminho, ou seja, em lugar marginal da história, da cidade, da linguagem e das relações estabelecidas como oficiais.

Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieve y dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estas en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino por qué irían ver qué significa esa mancha verde, ¿celeste roja? (PIZARNIK, 2011, p. 258).

Na via da oralidade, do delírio, da dor, do terror, do silêncio, da morte, das ausências, da animalidade e da corporeidade, em resumo, das fugas, a escrita pizarnikiana perfaz um caminho judaico em seus ritmos e imagens. Não podemos esquecer que, em Alejandra Pizarnik, há àquele mesmo sentimento do profeta que se sabe impossibilitado de alcançar a terra prometida, tal visão é assinalada sempre

que a poeta se inclina para o que há de mais abstrato e fragmentário nas palavras e na memória. Nessa perspectiva em que as palavras são marcadas pelo desamparo existencial, a oralidade e o biográfico surgem, finalmente, como ligamento ético que firma a relação entre a vida e a literatura, a poesia e o judaísmo, corpo e a linguagem, o humano e o animal.

No fragmento acima, retirado do poema *Noche compartida en el recuerdo de una huida*, Alejandra Pizarnik tem em vista esse estar “siempre al borde de, pero nunca en el centro” que configura sua relação com a linguagem e seu lugar na sociedade (PIZARNIK, 2017, p. 202). Tal posicionamento é determinante para compreendermos as relações semióticas e economias de valores que constituem essa linguagem poética. Para usar a terminologia de Deleuze e Guattari (2008), o meio do caminho, onde essa “figurinha errante” se encontra, cumpre a mesma função de outros espaços desterritorializados já apontados nessa poesia (o deserto, os bosques, o jardim), de modo que, se essas figuras errantes estão incrustadas no meio do caminho, é porque se retirar desse entre-lugar é ter que se fixar em algum lado da fronteira e, com efeito, não há nenhum território onde esses sujeitos caibam sem causar alguma contradição fundamental.

As discussões em torno de temas como identidade, linguagem, literatura, além das próprias situações de vida fornecidas pelos textos de Alejandra Pizarnik problematizam os valores binários que, dentro de uma história das interpretações metafísicas, colocam em oposição extrema as relações entre o humano e o animal, a verdade e a ficção, a literatura e a vida, etc. Com base nos deslocamentos dos fundamentos metafísicos e filosóficos ocidentais, por sua vez, reconhecidamente presos aos sistemas representacionais e evolucionistas, o pensamento poético pizarnikiano propõe um roteiro de reflexão acerca de um eu repleto de metamorfoses, cujo relato de si só é parcialmente possível, dada a própria limitação da linguagem e da memória contra qual a poeta busca reconstruir uma voz e uma imagem de si mesma. A poética pizarnikiana, afinal, persistirá apontando para o que há de impossível de concretizar em sua humanidade e linguagem.

No artigo *Una tradición de la ruptura*, à luz da discussão empreendida por Octavio Paz acerca do impacto do modernismo em obras de poetas como Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa e Luis Cernuda, Pizarnik (2012) aponta para algo característico no pensamento e na poesia desses quatro

representantes da modernidade estética: “sua ruptura com a tradição imediata”. Atentando para a forma revolucionária como esses poetas reivindicaram para si as liberdades estéticas para definir seus próprios temas, ritmos e identidades, obviamente, sem excluir de suas poéticas uma relação com a memória do passado e com a língua, a poeta demonstra possuir um olhar extremamente consciente acerca do modo como se dão a definição das escolhas estéticas em relação às tradições e aos processos históricos que perfazem o momento da escrita poética.

Deste modo, mesmo nos casos em que não podemos precisar se os poetas se deram ou não conta dos dilemas éticos engajados despertados por suas criações, é preciso ter em vista os elementos que perfazem o dentro e o fora da poesia. A visão crítica de Octavio Paz acerca da obra desses autores chama atenção da poeta porque, em sua opinião, o crítico e poeta mexicano estabelece um diálogo com a obra poética que “não exclui nada, desde o tempo histórico que dá origem à obra até o silêncio que ela acalenta” (PIZARNIK, 2012, p. 233). As diferenças entre os movimentos estéticos da América Latina e a Europa são, também, observados como um fator decisivo para determinação das escolhas poéticas modernistas.

No resulta extraño, en consecuencia, que califique al modernismo de estética nihilista. Pero, si bien se trata de un nihilismo padecido antes que afrontado, los mejores poetas del movimiento —Darío el primero— se dan cuenta de la vacuidad de su búsqueda (de su carencia de raíces, que significa carencia de un pasado y, por lo tanto, de un futuro), ya que esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen. (PIZARNIK, 2012, p.233)

Dada a impossibilidade de criação de um passado antigo e de pertencimento aos cânones europeus, a ruptura crítica passa a ser um critério necessário para a formulação da singularidade da voz desses novos sujeitos que emergem, no contexto de diferentes artes, reivindicando seus lugares e participação na criação dos valores estéticos. No campo da criação poética, diversificar os ritmos e rimas era uma forma de diversificar a língua, a cultura e as tradições literárias. Nessa esteira das rupturas modernas, Alejandra Pizarnik atenta ainda para a relação entre arte e

religião como uma das características mais marcantes da criação estética no âmbito da poesia espanhola.

No es esto todo: hay otra idea, también ella extraña hasta entonces a la poesía de nuestra lengua, que alienta en el modernismo y que consiste en considerar a la poesía como un modo de ser sagrado, como una revelación distinta de la revelación religiosa. *Ella es la revelación original, el verdadero principio*. Esta reconstitución de lo divino por medio de la poesía es propia de la poesía moderna. De allí —señala Paz— la modernidad del modernismo. (PIZARNIK, 2012, p.234. Grifo da autora).

No próximo tópico, discutiremos, justamente, como tradições místicas, teológicas e filosóficas de origem judaica, a saber, o hassidismo e o apofático, se introduzem na criação poética pizarnikiana, modulando, através de conceitos como o desaparecimento de deus e o silêncio da linguagem, concepções de poesia, de memória, de história e de sagrado na obra de Alejandra Pizarnik.

3.3 O Apofático e o Hassidismo

No poema *El despertar*, também parte do livro *Las aventuras perdidas* (1958), a poeta estabelece um diálogo com a figura de um ser divino, a quem se refere chamando-o de “Senhor”, tal como Deus é chamado nas narrativas bíblicas de tradição javista¹⁴. O eu lírico questiona ao Senhor “que farei com o medo”, repetindo esse verso-refrão, como quem eleva ao divino os sentimentos de angústia e de medo em uma linguagem entre o canto e a oração. O ato de interrogar o divino-ausente, sem, todavia, obter-se uma resposta, configura no poema uma dimensão mística e apofática em que, mais uma vez, não é deus que vem ao resgate do

¹⁴ Os livros de *Gênesis*, *Êxodo*, *Levíticos*, *Números* e *Deuteronômios*, conhecidos na tradição judaica como os 5 livros de Moisés, formam a *Toráh*, o livro sagrado do judaísmo. Para a crítica acadêmica, os livros da Bíblia foram escritos por diferentes autores, a distinção entre esses possíveis autores se deve, sobretudo, pela forma como a personagem de Deus é chamada e caracterizada em cada uma dessas tradições nomeadas, respectivamente, javista e eloísta. O nome de YHWH, como a personagem Deus é conhecida em parte das narrativas de *Gênesis*, por exemplo, é traduzido simplesmente como Senhor. Nesses casos, diz-se que o autor do texto sagrado é J, portanto, parte da tradição narrativa javista. Na narrativa de J, conforme aponta Jack Miles (1997), YHWH é um personagem extenso, problemático e complexo.

humano aflito pelos sentimentos de mortes, desamparo e solidão, mas as palavras, o canto, o louvor.

EL DESPERTAR

Señor
 La jaula se ha vuelto pájaro
 y se ha volado
 y mi corazón está loco
 porque aúlla a la muerte
 y sonrío detrás del viento
 a mis delirios

Qué haré con el miedo
 Qué haré con el miedo

Ya no baila la luz en mi sonrisa
 ni las estaciones queman palomas en mis ideas
 Mis manos se han desnudado
 y se han ido donde la muerte
 enseña a vivir a los muertos

Señor
 El aire me castiga el ser
 Detrás del aire hay monstruos
 que beben de mi sangre

Es el desastre
 Es la hora del vacío no vacío
 Es el instante de poner cerrojo a los labios
 oír a los condenados gritar
 contemplar a cada uno de mis nombres
 ahorcados en la nada
 [...]. (PIZARNIK, 2011, p. 92).

É preciso notar que esse poema, um dos mais emblemáticos da poética pizarnikiana, estabelece relações de interdiscursividade e architextualidade com os salmos de lamentação. Assim como no poema *La enamorada*, repetem-se, nesse texto, os mesmos pontos de semelhança entre poesia pizarnikiana e a poesia do Tanach, a saber, a estrutura em diálogo interior, o vocativo de chamamento desse outro-ausente e a tonalidade trágica do eu lírico. *El despertar* é um dos raros poemas em que a poeta possui um interlocutor definido, pois, apesar de não obter respostas, o Senhor, mesmo em sua ausência e silêncio absolutos, continua desempenhando um papel de interlocutor no diálogo poético. A postura do eu poético pizarnikiano, de buscar ao senhor, confessar seus medos, seu desejo de

morte e seu desamparo existencial, mesmo sabendo que não obterá respostas, também é comum nos salmos.

Segundo Richard Elliot Friedman, no ensaio *O desaparecimento de Deus: um mistério divino*, a personagem de deus vai, cada vez mais, silenciando e diminuindo sua presença ao longo da narrativa bíblica, e, não por causa disso, as pessoas deixam de buscá-lo. Uma memória narrativa do passado garante que Deus já esteve presente, sugerindo, assim, que Ele pode ouvir e voltar a se fazer presente no futuro. Além disso, em sua investigação sobre o desaparecimento do divino na narrativa bíblica, Friedman (1997) também pontua que, para o próprio desenrolar do destino humano, é necessário que deus se ausente. Também o nosso século, diz Friedman (1997, p.163) “é profundamente herdeiro do desaparecimento de deus”, essa visão, no entanto, não parece tão moderna se pensarmos como a ocultação de deus faz parte não apenas da narrativa bíblica como também da própria constituição de diferentes tipos de religiões.

Tanto o judaísmo quanto o cristianismo tinham consciência da ocultação de Deus. E desconfio de que muitas outras religiões a têm também. Pascal certa vez disse: “Toda religião que não afirma que Deus está oculto, não é uma religião verdadeira. O mesmo se dá com a noção entre a luta do humano com o divino: não se trata de uma concepção singularmente judaica, singularmente cristã ou singularmente pagã. É simplesmente um traço humano se sentir em conflito com as forças do universo, que são misteriosas e mais fortes que nós. (FRIEDMAN, 1997, p.163).

Ocorre na narrativa bíblica, após o desaparecimento de deus, uma mudança em sua representação no texto e na relação do humano com o divino. O deus, que antes agia e intervinha diretamente no destino humano, passa a não mais fazer contato direto, Ele simplesmente fala. Por isso, nos salmos, assim como na poesia pizarnikiana, mesmo sendo com um outro-ausente que a voz do salmista dialoga, somente o ato de narrar e cantar o próprio sofrimento já configuram um tipo de esperança no socorro divino.

Pois Ele não desprezou e não desdenhou a aflição do aflito,
E nem lhe ocultou sua face,
E ouviu-o quando chamou por ele.

(Salmo 22, versículos 4 e 5).

Um grande exemplo desse silêncio e dessa ausência do divino na própria narrativa bíblica é a personagem de Jó, cuja frase principal, “o que temia me sobreveio”, também é usada por Alejandra Pizarnik em outro poema, dessa vez, escrito anos mais tarde, sendo publicado apenas postumamente.

TE HABLO

estoy con pavora.
hame sobrevenido lo que más temía.
 no estoy en dificultad:
 estoy en no poder más.

No abandoné el vacío y el desierto.
 vivo en peligro.

tu canto no me ayuda.
 cada vez más tenazas,
 más miedos,
 más sombras negras. (PIZARNIK, 2011, p. 439).

A poesia de Alejandra Pizarnik compreende o mistério da história dos judeus e de suas relações com a presença ou ausência de Deus. O fato de essa poeta não nomear o divino em sua poesia, embora direcione sua voz a esse interlocutor, aproxima-a ainda mais de uma tradição judaica em que Deus é apenas uma sombra. Se pensarmos nas inúmeras histórias dos exílios na Bíblia hebraica (Éden, Egito e Babilônia), quando Deus esconde sua face, entendemos o sentido de falar e não receber ajuda, tal como diz nos últimos versos esse eu lírico. Dentro de uma perspectiva apofática, a ausência e os silêncios, além disso, são fundamentais para abertura das portas que dão acesso às experiências místicas. É possível notarmos, no poema acima, o quanto a sua percepção de linguagem foi impactada por série de valores teológicos pertencentes a essa tradição judaica apofática. Deus é um ser ausente na teologia apofática, a sua presença é apenas um rastro na memória, de igual forma, a linguagem poética pizarnikiana recobra esse mesmo valor da ausência e do silêncio posto nos rastros. Por fim, em *Te hablo*, evidenciamos essa visão apofática na forma como a poeta estabelece uma forte relação de intertextualidade e de interdiscursividade entre a sua angústia e o texto e a figura do resistente Jó, para falar como Antonio Negri (2007).

Há duas questões que perfazem a teologia apofática: 1) o desaparecimento de deus e 2) o silêncio da linguagem. É preciso, no entanto, compreendermos, que tanto a ausência quanto o silêncio não são formas absolutas. Antes de mais nada, o apofático constitui-se através dos rastros ficados na memória e na linguagem. Não tanto pelo desaparecimento do divino ou pelo total apagamento dos sentidos, o apofático e o poético se dão pela capacidade de articulação dos rastros e dos sussurros advindos daquilo que um dia foi uma presença e permanece ecoando nas falhas da memória. Na primeira história do exílio, quando os judeus saem do Egito em busca da terra prometida, e erram por 40 anos no deserto, eles ainda usufruem da graça e da presença do divino. Na segunda experiência do exílio, conhecido como o exílio babilônico, a narrativa bíblica diz que tudo o que o povo judeu pôde levar consigo foi a arca da promessa, isto é, a Torá. Nesse momento, que perfaz um dos muitos aspectos da história do exílio do povo judeu, já temos uma mudança brusca na relação entre o humano e o sagrado que, por sua vez, tira o seu foco do divino ao passo que atribui às palavras um valor místico, psicossocial e histórico. Nas palavras de Amós Oz e Fania Oz- Salzberger (2015, p. 65), a história dos judeus e do judaísmo “não trata do papel de Deus, mas do papel das palavras. Deus é uma dessas palavras”.

De fato, o fazer poético pizarnikiano permeia essa relação com a palavra vista em seus aspectos onto e teológicos, no entanto, a mesma ausência do divino que perfaz a narrativa bíblica se impõe na experiência poética da linguagem. Para Jacques Derrida (1995), o apofático compreende justamente estas formas interrogatórias, negativas, a multiplicidade de vozes, como também o diálogo interior e o monologismo, formas que já apontamos na poesia de Alejandra Pizarnik.

Essa voz se reduz a si mesma: ela diz uma coisa e seu contrário, Deus que é sem ser ou Deus que (está) além do ser. Apófase é uma declaração, uma explicação, uma resposta que, tomando a respeito de Deus uma forma negativa ou interrogativa, pois é também o que se quer dizer *apophasis*, assemelha-se a uma declaração de ateísmo, a ponto de ser confundida com ela. Tanto mais que a modalidade *apophasis*, apesar de seu valor negativo ou interrogativo, lembra frequentemente aquela sentença, do veredito ou da decisão, da *statement*. (DERRIDA, 1995, p. 8).

Em Alejandra Pizarnik, há sempre um sentimento trágico que nasce da memória de seus antepassados. O uso evidente de versos e formas bíblicas também torna clara a relação intertextual do texto poético com práticas narrativas (oral e escrita) e interpretativas que perfazem a tradição judaica. No poema abaixo, retirado do livro *Extracción de la piedra de locura* (1968), a poeta revela um compromisso ético com um passado histórico que envolve a memória do povo judeu, além de ser um texto que também trata da experiência do exílio, há ainda referência a uma passagem de *Eclesiastes*, ilustrando, justamente, a forma como se relaciona com essa memória que perfaz a morte, o silêncio e as ausências. Trata-se de um longo poema em prosa, escrito em 1964, o título é homônimo ao do próprio livro, e nele a poeta descreve, com uma intensidade mítica e poética, as tonalidades trágicas de sua memória. É, pois, sob essa luz obscura do passado e dos afetos desfeitos que a poeta escreve.

Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. [...] Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio. [...] *Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros.* Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada. (PIZARNIK, 2011, p.247,248. Grifo nosso).

No trecho acima, a poeta questiona quem a elegeu para o ofício poético e testemunhal de si e, obviamente, para esse papel de porta voz de um “povo invisível da memória mais velha”. O exercício de escrita poética confunde-se com o exercício do testemunho, ao herdar essa memória e essas vozes de seu povo ou, como diz com frequência em seus diários, de sua raça, a poeta assume um compromisso com uma memória dos acontecimentos. Por isso, o exílio da poeta é individual e coletivo. A condição de exilada e a voz de lamentação é uma herança de seus antepassados. Mesmo os abismos de sua memória condizem com a trajetória histórica e mítica desse povo. Logo, os conteúdos poéticos pizarnikianos assumem traços

testemunhais, assim como, em alguns poemas, as formas e as tonalidades rítmicas da linguagem possuem as singularidades de cânticos de lamentações pertencentes à cultura e às tradições judaicas. Entre dois mundos, o poético e o biográfico, o social e o religioso, essa escrita percorre sempre as contradições, há algo que permanece irreconciliável, uma ambiguidade que atravessa a vida e a poesia dessa poeta e que, mais adiante, no último tópico desse capítulo, atentaremos como pertinentes a alguns aspectos de sua condição judaica e do judaísmo.

Voltando à obra poética, dessa vez vamos a um poema publicado apenas postumamente, *Prefacio de Sombra (I)*, parte do livro *Textos de Sombra*, supõe-se que escrito entre 1970-72, e publicado pela primeira vez em 1982. Nesse livro, assim como a sua personagem principal, o judaísmo é uma sombra. No poema que propomos analisar, assim como em outros momentos de sua obra, a experiência poética é nomeada enquanto uma voz estrangeira, alheia, algo que vem de fora e parece ser estranho à própria consciência da poética. De maneira enigmática Alejandra Pizarnik, no entanto, chama essa voz poética de “filha da voz”. Esse batismo perfaz uma experiência de possessão da consciência poética “em seu estar, em seu ser” que, na ocasião da escrita e da escuta dessa voz, é tomada “pela tristeza” (cf. PIZARNIK, 2011, p. 404). A escolha desse vocativo para nomear a voz que lhe fala poeticamente não é aleatória, a filha da voz é a tradução literal de um termo que faz parte de uma tradição rabínica que nomeia da mesma forma a voz profética. Conforme Giorgio Agamben (2014):

Os profetas desaparecem cedo da história do Ocidente. Se é verdade que não é possível entender o judaísmo sem a figura do nabi, se os livros proféticos ocupam na Bíblia um lugar em todos os sentidos central, é igualmente verdade que, no interior do judaísmo, operam precocemente algumas forças que tendem a limitar o profetismo no exercício e no tempo. [...] No entanto, as mensagens celestes lhes chegam através da bat kol” (literalmente “a filha da voz”, isto é, a tradição oral e o trabalho de comentário e de interpretação da Torá). (AGAMBEN, 2014, p.9).

A filiação dessa poesia com certa tradição judaica de caráter apofático permitirá também a sua colocação dentro do horizonte poético da modernidade, na qual, mediante o desaparecimento dos deuses, o poeta é visto como àquele que está mais próximo do sagrado e, portanto, o único capaz de interpelar o divino-ausente. Filha das contingências de seu tempo e herdeira de certo passado mítico, tal como a figura dos profetas bíblicos transmissores da mensagem divina e,

posteriormente, dos sábios talmudistas que atualizam as interpretações da Torá, a voz poética pizarnikiana marca a alteridade de uma linguagem que guarda segredos. Não por acaso encontraremos frequentemente nos textos poéticos de Alejandra Pizarnik, uma poeta aficionada pelas imagens do estrangeiro, da distância e das partidas, referências às impossibilidades da linguagem como algo relacionado ao caráter enigmático de uma voz ou vento vindos de longe habitar no poema. No poema *Fragmentos para dominar el silencio*, o eu lírico fala dessa voz estrangeira como uma força desoladora que habita a linguagem poética e canta através da voz da poeta.

I

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploro llamas y ardimos.

II

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras aunque regresarán para sollozar entre flores.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.

III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene sentido. (PIZARNIK, 2011, p. 223).

A voz estrangeira e a melodia dos enlutados presentes no texto poético de Alejandra Pizarnik remetem-nos, para além daqueles aspectos sociais, culturais e linguísticos tratados no capítulo 2, a um traço específico das narrativas bíblicas e da tradição judaica. Não se trata de dizermos simplesmente isso aqui (imagem e ritmos presentes no poema) significa aquilo naquela tradição ou língua. Trata-se de, antes de mais nada, entendermos que o modo como certos temas são abordados na poesia pizarnikiana remete-nos a formas de produções de sentidos presentes

também na tradição judaica. Segundo Silvana Rabinovich (2001), em prólogo do livro *La huella del otro*, de Emmanuel Levinas, “es conocida la preponderancia de la audición sobre la visión en la tradición judía”, conforme observa-se nas escrituras sagradas, “es la vista la que es tratada con desconfianza, el según mandamiento prohíbe adorar imágenes” (RABINOVICH, 2001, p. 15).

A ascendência da escuta na tradição judaica pode ser verificada em diversos momentos das narrativas sagradas. A visão de Moisés do rosto luminoso de Deus no monte Sinai, por exemplo, é “uma visão que remarca o que permanece na sombra, isto é, seus próprios limites”. A pregação no texto de Deuterônomo, por sua vez, diz: Escuta, Israel (Deuterônomo VI 4-9), de modo que “simbolicamente o ouvido é para Israel o que a visão é para os gregos: se na Grécia a vista conotava saber, em Israel a escuta conotava liberdade” (RABINOVICH, 2001, p. 15). Rabinovich (2001), por fim, aponta o ouvido como a única testemunha da voz que fala no Sinai.

La voz del Sinaí es la ley que transformó un conjunto de esclavos en Pueblo libre. La escucha de la Ley exterior, del mandamiento, es la heteronomía que garantiza la libertad. Exceso de libertad del esclavo: libertad de elegir la falta de libertad, exceso que incurre en el absurdo y de este modo pone en cuestión el sentido de la libertad; por lo tanto, esta excedencia exige una mutilación. Nuevamente el corte, también voluntario en este caso, va a dar cuenta de una incapacidad para la libertad. Las mutilaciones son huellas en cuento connotan lo que excede, es decir, no son signos porque no si agotan en el significado y no denotan presencia alguna, porque la excedencia no cabe en presencia alguna (RABINOVICH, 2001, p. 16).

Como apontamos nos capítulos 1 e 2, a obra de Alejandra Pizarnik está perpassada pelos gestos autobiográficos: a voz, o corpo, o nome próprio, o discurso em primeira pessoa, dentre outros temas que inter cruzam a vida e a obra da escritora. Segundo Ángel Loureiro (2016), o elo entre os gestos autobiográficos e a literatura é a tensão ética suscitada por essa experiência do encontro do eu com o outro. A imagem e o som da voz, sem dúvida, suscitam na escrita poética pizarnikiana a imagem do outro, constituindo-se, assim, enquanto força de um gesto autobiográfico imbuído de tensão ética. Há detalhes na poesia pizarnikiana como, por exemplo, a nomeação da voz poética chamada de filha da voz, a voz por trás da voz, que trazem as marcas de uma memória judaica perpassada pela experiência da imigração, da fuga, do exílio, da morte, do silêncio e da ausência do divino, da

mística e da narrativa bíblica, etc. A relação dessa poesia com a tradição judaica toca, para além dos temas, das visões do sagrado e das concepções de linguagem, a esfera textual posto que defina a composição imagética e rítmica do poema

As relações da poesia de Alejandra Pizarnik com o judaísmo são, portanto, relações de intertextualidade, architextualidade e interdiscursividade com a narrativa bíblica, a língua hebraica, o misticismo da cabala, além de outros gêneros textuais presentes na tradição judaica, o midrash e o talmude, por exemplo. No poema *El ojo de la alegría (un cuadro de Chagall y Schubert)*, a poeta faz referência à imagem de um candelabro de sete braços, objeto simbólico do judaísmo. Segundo as investigações de Patricia Venti (2008), em *El ojo de la alegría (Un cuadro de Chagall y Schubert)*, escrito em 1970 e publicado postumamente em *Textos de Sombras y otros poemas* (1982), as referências entre parênteses ao pintor Marc Chagall e ao compositor Franz Schubert, ambos judeus, marcam ainda essa relação da poeta com uma memória judaica que envolve o hassidismo, a diáspora, a guerra e a morte. No decorrer desse poema, a poeta descreve a paisagem de casas que remontam à experiência dos guetos, sobretudo, à experiência de gueto vivida pelos judeus hassídicos, conforme a própria Alejandra Pizarnik comenta em seus diários.

Segundo Gershom Scholem (1972), na última fase do Hassidismo, os judeus da região da Polônia, composto por operários e artesãos pobres, em grande medida, também analfabetos, unem-se em um movimento de resistência frente às diferentes formas de exclusão impostas pelas liturgias na sinagoga e pela aristocracia judaica. Como forma de protesto, os indivíduos marginalizados opunham-se à ortodoxia das práticas religiosas aristocráticas centradas unicamente na palavra escrita e, além disso, no hebraico antigo. O ato de resistência desses crentes consiste, então, no uso da voz e na valorização da oralidade como potência de transcendência. Nota-se, nesse movimento místico e social, espalhado por diversas regiões da Europa, um forte teor de revolta contra as opressões impostas por tradição religiosa centrada no texto escrito. Assim, ao contrário das práticas religiosas centradas na leitura da torá e do Talmud, a experiência mística hassídica sobrevive na performance narrativa dos seus mestres que investiam na oralidade, na corporeidade e na crença em uma possibilidade de acesso ao divino através da revelação para além daquilo que está escrito.

O hassidismo é tomado como referência por Alejandra Pizarnik, provavelmente, pelo valor que os místicos atribuíam ao ritmo do corpo, à musicalidade e à vocalização da palavra, como elementos necessários para compreensão do sagrado e relação com o divino. Além disso, como já dito, a história do hassidismo tem na Polônia, região de onde a família Pizarnik foge antes de ser deflagrada a segunda guerra, a sua última vertente mística. De certa forma, essas concepções de texto e de sagrado que perfazem a história do hassidismos e dos mestres hassídicos, segundo as informações coletadas nos estudos de Julius Guttman (2003) e Gershom Scholem (1972), indicam o modo como a poeta almejava compor seu texto, isto é, com o ritmo que está na voz, no corpo, na memória das antigas melodias das canções e das lendas judaicas. Em suma, os textos guardados na memória da oralidade. Há, com efeito, um valor plurissignificativo da poesia pizarnikiana que orbita em torno do judaísmo. Vejamos, então, o referido poema.

EL OJO DE LA ALEGRÍA (UN CUADRO DE CHAGALL Y SCHUBERT)

La muerte y la muchacha
abrazadas en el bosque
devoran el corazón de la música
en el corazón del sinsentido

una muchacha lleva un candelabro de siete brazos
y baila detrás de los tristes músicos
que tañen violines rotos
en torno a una mujer verde abrazada a un unicornio y a una mujer
[azul abrazada a un gallo

en lo bajo
y en lo triste
hay casitas
que nadie ve
de madera, húmedas,
hundiéndose como barcos,
¿era esto, pues, el concepto del espacio?
Criaturas en erección
Y la mujer azul
En el ojo de la alegría enfoca directamente
La taumaturga estación de los amores muertos. (PIZARNIK, 2011, p. 423).

Tal literatura, vista enquanto expressão dos afetos, do corpo, da vida, está povoada por ausências que são, por vezes, espaços da memória preenchidos com

as intensidades das cores e dos sons da imaginação. Não se trata apenas de abordar o silêncio, as ausências e a morte, o principal elemento constitutivo da poética pizarnikiana é nomear, como quem lembra de sentidos primordiais, essa estranha memória de espaços, músicas, seres e amores mortos. Com efeito, Pizarnik pensou e buscou formas de transcender a abstração dos conteúdos literários e das formas linguísticas canônicas, trazendo para o texto as intensidades dos gestos autobiográficos. Tal é o sentido com que a poeta pensa a poesia ainda em sua juventude:

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 intervine. 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 [...]. (PIZARNIK, 2017, p.41).

A passagem acima, escrita em 1955, revela a angústia de uma jovem escritora já consciente de que seus conteúdos e formas estéticas, isto é, seu modo de pensar e fazer literatura forçavam as fronteiras do puramente literário. Alejandra Pizarnik, ávida por empreender deslocamentos na linguagem poética e na concepção de literatura do seu tempo, divide-se, por um lado, entre o desejo de ser publicada, lida e reconhecida pela qualidade de sua obra, e, por outro, a vontade de criar lugares de ultrapassagem na estética de seu tempo. Para tanto, fez-se necessário expressar na materialidade verbal da poesia a errância de seu destino.

A errância figura essa junção de lugar-ser-movimento dos sujeitos e dos signos que definem o não lugar da poeta e de sua poesia dentro do contexto cultural e literário argentino. Alejandra Pizarnik foge de toda e qualquer estagnação e determinação de sua existência e do seu pensamento, por isso, cada vez mais, vai deixando evidente esse lugar de contradição que ocupa em relação a diferentes contextos sociais, estéticos e políticos. Diante do que seria uma impossibilidade de fixar-se em algum lado das linhas que dividem as comunidades, judaica e argentina, além de recusar outras divisões como, por exemplo, o real e o desejo, experiência poética e biográfica, a escritora passa a perseguir um roteiro de metamorfoses, silêncios, ausências e inquietudes existenciais. Conforme registra em uma entrada de seus diários, datada de 11 de abril de 1961:

En suma, no hay arte para mis contenidos espirituales que son excepcionalmente artísticos. Esta imposibilidad de definición me obliga a vagar entre cosas provisorias, a no saber sino mediatizar las cosas más urgentes, a irme, a pesar de todo, lejos de la poesía y de la palabra escrita, lejos del amor y sus terribles caminos. Pero cómo hacer real mi monólogo obsesionante, cómo transmutar en lenguaje este deseo de ser. (PIZARNIK, 2017, p.404).

É sobre essa dupla impossibilidade de ser e de dizer que a poeta escreve frequentemente: “Alguna vez volveremos a ser”, diz no último verso do poema *La noche* (PIZARNIK, 2011, p. 85). O desejo poético está acompanhado das contradições. Tal como diz um fragmento do poema *Aproximaciones* (1956-1958), há nas tensões dessa consciência poética e existencial: “un querer quedarse queriendo irse” (PIZARNIK, 2011, p. 312). Apenas a provisoriedade é uma marca constante tanto dessa consciência de si quanto da linguagem poética.

Dentre os muitos sentidos filosóficos e existenciais possíveis a serem desenvolvidos na história metafísica do ser, Alejandra Pizarnik suscita o do seu não pertencimento à linguagem, configurando, mais uma vez, a ligação de sua poética com uma longa tradição teológica apofática. Esse desejo de ser, que se confunde com a espera pela palavra poética que não se anuncia, figura a força dessa linguagem fraturada pelos movimentos da dissonância e da dispersão. No trecho a seguir, parte do poema *El deseo de la palabra*, a poeta confirma o não lugar ou a falta de pertencimento à experiência da linguagem e da comunicação humana:

Voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda noche hasta la aurora salmodiaba: *Si no vino es porque no vino*. Pregunto. ¿A quién? Dice que pregunta, quiere saber a quién pregunta. Tú ya no hablas con nadie. Extranjera la muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes. (PIZARNIK, 2011, p.269).

Na tentativa de registrar o caráter ambíguo da existência humana, as palavras se tornam abstração e o poema uma espécie de terra prometida nunca alcançada. A orfandade e a nostalgia que cingem a escritura pizarnikiana, e, de um modo mais geral, grande parte da poesia moderna, dão a essa experiência estética uma tonalidade judaica de caráter apofático, uma vez que é através da ausência e do silêncio do divino que se prova uma nova experiência do sagrado, do humano e da

própria linguagem redimensionada pela consciência da morte, do nada e da abstração dos signos. A via negativa da escritura de Alejandra Pizarnik deve-se, então, ao conflito entre a poeta e a linguagem da qual se entende exilada e da separação não só do divino, mas das relações humanas impossíveis de serem estabelecidas nesse mundo de ruínas em que habita a consciência poética.

De certa forma, o esforço poético pizarnikiano consiste em também fazer a língua e a literatura nacional abrigar todos os acentos e os ritmos de fala e de escritura que uma estrangeira judia pode trazer ao idioma dos argentinos. Ao se colocar como alguém excluída da comunicação e das relações humanas, Alejandra Pizarnik já pressupõe e assume, então, uma posição de valores éticos conflitantes com os da coletividade e dos poderes constitutivos de nossas organizações filosóficas, sociais, políticas, linguísticas e literárias. Apesar de a própria poeta ter dito que tinha dificuldades para definir o caráter político e o compromisso ético que envolve suas produções poéticas e a sua consciência de mundo como escritora, como podemos observar em algumas passagens de seus diários, nas quais discorre abertamente sobre a relação poesia e ética, acreditamos que esse problema precisa ser colocado como forma de ampliar o nosso conceito de poesia e, também, daquilo que entendemos como relações éticas e lugar do político na literatura.

Em se tratando dos temas que perfazem esse universo poético, os sentimentos e as sensações exploradas pela poeta são sempre as mais intensas e obscuras possíveis: solidão, medo, abandono, loucura e morte. As intensidades dos afetos apresentam-se ainda no espaço poético através das imagens do animal, do monstruoso, do obsceno e, por fim, do caráter *no sense* das palavras. Há, em cada um desses jogos e escolhas poéticas apontados como expressão do surrealismo, uma aproximação entre a poesia e a mística, ou ainda, a imagem da poeta e do místico. A experiência de ambos, místico e poeta, prescindem das presenças, isto é, das formas concretas e dos sentidos exatos em busca de uma experiência da linguagem que, em última instância, revela o caráter sem sentido da própria existência humana. Se Alejandra Pizarnik pensava tanto em si mesma e em sua escritura, ao ponto de ser acusada de narcisismo e dandismo, é porque ela também compreendia que a literatura estava em relações muito mais abrangentes do que aquelas que foram impostas pelas fronteiras do puramente ficcional e do puramente biográfico. Há, em outras palavras, algo de excedente nessa escritura poética que

não cabe dentro das classificações do ético, do estético, do político e do religioso, posto que todas essas formas estejam entrelaçadas no texto.

A abordagem de uma questão ética na poesia compreende, assim, os conflitos que a poeta travou consigo mesma e com a materialidade poética. Pizarnik, através de sua escrita íntima, ao nos deixar uma visão de bastidores de seus processos de escrita poética, além de compartilhar suas leituras, discutir concepções de literatura e fazer análises dos autores, também explicita suas visões divergente acerca dos conceitos de literatura e identidade. Ou seja, o diário também cumpre um papel preponderantemente ético, elemento necessário para compreendermos o processo de construção de sua identidade como poeta. É o que temos na passagem seguinte, quando, questionando-se acerca do lugar que ocupa no contexto das produções literárias e sobre seu lugar como escritora, a poeta oscila entre as confusões de sua imaginação e a convicção de que não há nela nenhuma moral civilizatória capaz de lhe submeter à ordem vigente na sociedade.

Ahora, aunque me sé confusa, viniendo de mentiras y de fabulaciones, suspendida arbitrariamente de lo imaginario, debo decir que la justicia ni la virtud me interesan entrañablemente. En mí hay alguien que acepta el mal y el sufrimiento del desorden si ellos son la condición de un hermoso poema. Además, más que nunca, creo que «los poemas se hacen con palabras». En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia, es decir de la ausencia de justicia. Y quien invoca a lo ausente no es medido ni justo puesto que su materia de canto o de voz no puede medirse, por el hecho de no estar presente. Lo que quiero decir es que S.W. busca y encuentra —prodigiosamente— lo que no es poesía para revelarlo como ética. ¿Es un hermoso poema la *Iliada*? En algunas partes. Más poeta que Homero es Blake, es Hölderlin, es Rimbaud. (PIZARNIK, 2017, p. 591).

Alejandra Pizarnik possuía um pensamento dispersivo acerca dos elementos constitutivos de sua própria obra. A própria diversidade de estilos nos impede até mesmo de definir uma forma de expressão única como representativa de sua linguagem. Em outros momentos, a defesa de um conceito ou de um modo de fazer literatura parecia-lhe uma tarefa alheia a sua missão de poeta: “*que piense a favor del barroco o de la claridad más pura mis poemas se siguen haciendo como quieren y como pueden*” (PIZARNIK, 2017, p. 563). É preciso, pois, reconhecermos que é falha toda tentativa nossa de definir o que pensa e defende a autora com base em

uma única passagem de seus diários, ou ainda, tomando como referência uma determinada fase de sua poesia como exemplar de um melhor estilo, afinal, como deixa registrado em seus diários, “não lhe deram um rígido quadro de conceitos” (cf. PIZARNIK, 2017, p. 635).

Em uma passagem do poema *Extracción de la piedra de Locura* (1964), o eu lírico pizarnakiano diz o seguinte acerca do processo de escritura poética:

[...]

Escribir es buscar en el tumultuo de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera, ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.

[...]

Si no vino es porque no vino. Es como el hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas. Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.

[...]

(PIZARNIK, 2011, p.251. Grifo nosso).

Essa dimensão negativa da linguagem poética cujo centro é o silêncio e as ausências evoca dois termos presentes, respectivamente, na tradição semita e grega: Aleph e Khôra. A letra Aleph, a mais prestigiada do alfabeto hebraico, evoca o silêncio e a ausência primordial da linguagem. Gershom Scholem (1971) explica que, dentre as narrativas fundantes da mística judaica, as narrativas sobre o caráter indecifrável do nome divino são correntes. Em torno desses enigmas do Nome de Deus em sua gnose, conta-se o seguinte: quando o nome divino foi escrito pela primeira vez, a letra Aleph se ausentou, deixando o nome divino incompleto e, conseqüentemente, tornando-o impronunciável e impossível a sua revelação. Como dito no capítulo 1, o tetragrama YHWH não representa uma identidade do nome de Deus, não é uma prova do nome real, apenas uma alusão possível a esse nome inaudito. O contraponto entre a palavra infinita do nome de Deus, posto em sua glória, infirmitade e indefinição, e a limitação da palavra finita do homem, lança

místicos e poetas na busca dessa experiência de pensar a linguagem em suas formas infinitas, tal como vemos o eu lírico pizarnikiano anunciar na última frase do fragmento acima: *“Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara”*.

Khôra, por sua vez, originado na tradição filosófica grega, é um conceito também indecifrável, resguardado de qualquer tradução, que desafia a lógica binária do Logos, instaurando o caos dentro do pensamento interpretativo. Citado, pela primeira vez, no *Timeu* de Platão, Khôra é revisitada por Jacques Derrida (1995) como um gênero que está para além dos gêneros, uma verdadeira incógnita para o pensamento filosófico e para a história das interpretações: “há Khôra, mas a Khôra não existe”, (p. 22). “Não ter nada de próprio [...] não é também a oposição de Khôra?” (p.35), instiga Derrida (1995) em seu pensamento acerca desse conceito que não possui um significado exato. De uma perspectiva linguística, sequer se pode determinar qual artigo antecede o nome Khôra, pois, ao contrário do que o próprio Platão sugere, Derrida não fica de acordo que seja simplesmente a Khôra, a mãe. Khôra é única, não faz referência a nada, não produz verossimilhanças e comparações como, por exemplo, no discurso da metáfora.

Aparentemente indecifrável e totalmente resistente às interpretações, tal é a definição da crítica para experiência da linguagem pizarnikiana como a vista no poema acima, em geral, valendo-se do conceito de Khôra para designar o jogo de palavras cujas combinações resvalam em uma dimensão sem sentido.

Por um lado, assemelhando-se a um raciocínio onírico e bastardo, esse discurso faz pensar em uma espécie de mito no mito, em um abismo aberto no mito em geral. Mas, por outro lado, dando a pensar aquilo que não pertence nem ao sensível nem ao ser inteligível nem ao devir e nem à eternidade, o discurso sobre Khôra não é mais um discurso sobre o ser, sobre o verossímil, e aparece tão heterogêneo ao mito, ao menos à mito-lógica, a esse filósofo-mitema que prescreve o mito ao seu telos filosófico. (DERRIDA, 1995, p. 49).

Notamos, no entanto, a presença de outras referências filosóficas e míticas no horizonte da poesia pizarnikiana. As narrativas judaicas sobre a criação do mundo e as letras do alfabeto, os mistérios da linguagem e do sagrado, estão de acordo com o modo como a poeta pensa o processo de escritura poética voltado para essa dimensão indizível do dizer poético. A opção de a crítica literária ressaltar, em suas

análises conceituais do texto poético, apenas uma determinada tradição filosófica de matriz grega em detrimento dos elementos oriundos das tradições judaicas revela um desconhecimento, ou ainda, uma aversão ao pensamento místico e religioso que dão forma a essa poesia.

Para finalizar esse capítulo, trago os dois únicos textos, em geral, tomados pela crítica como representantes da presença do judaísmo e da questão judaica na vida e na obra de Alejandra Pizarnik: *Poema para el Padre* (1972) e *Los muertos y la lluvia* (1969). O primeiro texto, um poema de viés marcadamente autobiográfico, trata-se de uma homenagem à memória do pai morto. O título do poema, não podemos deixar de mencionar, estabelece uma relação de intertextualidade implícita com o texto *Carta ao pai*, de Franz Kafka. O segundo texto, incluído na *Prosa Completa*, foi classificado pela organizadora das obras completas de Alejandra Pizarnik como um relato. No referido texto, citado em sua íntegra a seguir, a poeta estabelece um diálogo intertextual com o *Midrasch*, a liturgia do *Kaddisch*¹⁵ e o *Talmud*. Para Venti (2008), a inclusão desse texto no volume da *Prosa Completa* é arbitrária e inconsistente uma vez que, tanto do ponto de vista da forma quanto dos conteúdos, o relato pouco se diferenciaria dos poemas em prosa incluído na *Poesía Completa*.

Los muertos y la lluvia

Había una vez un hombre que vivía junto a un cementerio.

— William Shakespeare

Había un hombre que vivía junto a un cementerio y nadie preguntaba por qué. ¿Y por qué alguien habría de preguntar algo? Yo no vivo junto a un cementerio y nadie me pregunta por qué. Algo yace, corrompido o enfermo, entre el sí y el no. Si un hombre vive junto a un cementerio no le preguntan por qué, pero si vive lejos de un cementerio tampoco le preguntan por qué. Pero no por azar vivía ese hombre junto a un cementerio. Se me dirá que todo es azaroso, empezando por el lugar en que se vive. Nada me puede importar lo que se me dice porque nunca nadie me dice nada cuando cree decirme algo. Solamente escucho mis rumores desesperados, los cantos litúrgicos venidos de la tumba sagrada de mi ilícita infancia. Es mentira. En este instante escucho a Lotte Lenya que canta *Die dreigroschenoper*. Claro es que se trata de un disco, pero no deja de

¹⁵ O termo *Kaddisch* possui diferentes sentidos na liturgia religiosa judaica. Em linhas gerais, pode tratar-se de uma oração, um hino de louvor ao Nome de Deus ou um ritual dos enlutados que, apesar das perdas, ainda exaltam o Divino.

asombrarme que en este lapso de tres años entre la última vez que la escuché y hoy, nada ha cambiado para Lotte Lenya y mucho (acaso todo, si todo fuera cierto) ha cambiado para mí. He sabido de la muerte y he sabido de la lluvia. Por eso, tal vez, solamente por eso y nada más, solamente por la lluvia sobre las tumbas, solamente por la lluvia y los muertos, puede haber habido un hombre que vivía junto a un cementerio. Los muertos no emiten señales de ninguna suerte. Mala suerte y paciencia, puesto que la vida es un lapso de aprendizaje musical del silencio. Pero algo se mueve y se desoculta cuando cae la lluvia en un cementerio. He visto con mis ojos a los hombrecillos de negro cantar endechas de errantes, perdidos poetas. Y los de caftán mojados por la lluvia, y las lágrimas inútiles, y mi padre demasiado joven, con manos y pies de mancebo griego, mi padre habrá sentido miedo la primera noche, en ese lugar feroz. La gente y los hombrecillos de negro despoblaron rápidamente el cementerio. Un hombre harapiento se quedó a mi lado como para auxiliarme en el caso de que necesitara ayuda. Tal vez fuera el vecino al que se refiere el cuento que empieza *Había una vez un hombre que vivía junto a un cementerio*. Oh el disco ha cambiado, y Lotte Lenya se revela envejecida. Todos los muertos están ebrios de lluvia sucia y desconocida en el cementerio extraño y judío. Sólo en el resonar de la lluvia sobre las tumbas puedo saber algo de lo que me aterroriza saber. Ojos azules, ojos incrustados en la tierra fresca de las fosas vacías del cementerio judío. Si hubiera una casita vacía junto al cementerio, si pudiera ser mía. Y tomar posesión de ella como de un barco y mirar por un catalejo la tumba de mi padre bajo la lluvia, porque la única comunión con los muertos sucede bajo la lluvia, cuando retornan los muertos y algunos vivientes cuentan cuentos de espíritus, de espectros, de aparecidos. A mí me sucede acercarme en el invierno a mis ausentes, como si la lluvia lo hiciera posible. Es verdad que nada importa a qué o a quién llamaron Dios, pero también es verdad esto que leí en el Talmud: “Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento, la de la resurrección de los muertos”.

1969.

(PIZARNIK, 2012, p. 42-43. Grifo da autora).

Como dito anteriormente, além de expressar uma experiência do luto pela morte do pai, o texto em questão remete aos rituais de oração e às liturgias judaicas que exaltam a memória dos ausentes e o mistério do divino. A referência ao Midrasch, por exemplo, no qual se está posto que, quando a chuva molha os túmulos, os mortos e os vivos se comunicam, traz à tona esse mistério em torno da morte e do sagrado. De um ponto de vista dogmático, a religião judaica considera a comunicação entre os vivos e mortos algo não só impossível como também proibido. Para Alejandra Pizarnik, no entanto, a comunicação já parece impossível mesmo entre os vivos: “*Nada me puede importar lo que se me dice porque nunca nadie me dice nada cuando cree decirme algo. Solamente escucho mis rumores*

observar, impregnada dos grandes mitos judaicos: a voz, o nome sagrado, o exílio, a morte e a vida após morte, as palavras, os cânticos de lamentação, a origem, a queda, o silêncio e as ausência que constituem a linguagem e o Divino, o desamparo humano, a espera e a busca, a errância, etc. Por fim, a obra íntima e poética pizarnikiana só pode ser plenamente compreendida dentro desse movimento estético, espiritual e social que abraça o judaísmo e a questão judaica como referências para criação literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do judaísmo na poesia de Alejandra Pizarnik, embora também aqui tenhamos partido de textos e temas autobiográficos, ultrapassa a questão da origem judaica da autora. Como dito no primeiro capítulo, a crítica literária priorizou uma análise formalista da obra pizarnikiana, dividindo a produção poética em 3 fases (1955-1958, 1959-1965, 1966-1972), sendo a intermediária considerada uma representação da fase mais madura. Tais divisões da obra, além de se basearem em aspectos estruturais dos poemas cujo valor era medido pela extensão dos versos e concisão da linguagem, deram-se também pelo debate acerca do valor biográfico ou ficcional dos temas abordados pela poeta. Por fim, excluiu-se da discussão crítica e teórica temas e textos considerados rebaixados por um suposto alto valor autobiográficos como, por exemplo, o judaísmo, os afetos lésbicos e o suicídio. Após 1982, com a publicação dos poemas em prosa, dos diários, relatos e correspondências da escritora, no entanto, surgiu um novo debate sobre as relações entre a questão da linguagem e da identidade.

Dentre os temas recolhidos pela nova crítica, a saber, as figurações do Eu, o amor impossível, a autoria feminina, além de muitos outros, o judaísmo e a questão judaica seguiram sendo um motivo de impasse mesmo entre os críticos mais vanguardistas. Conforme podemos observar pela crítica de Piña (2012), Venti (2008) e Zepp (2012), a abordagem de temas como a crise da linguagem e a perda da identidade na poesia dão à questão judaica um acabamento ético e cultural. A discussão da crítica a partir dessas perspectivas ética da obra poética e íntima de Alejandra Pizarnik, no entanto, não trouxe à luz as marcas do judaísmo na poesia.

O motivo da não percepção da influência da tradição judaica nas escolhas estéticas da poeta se deve, conforme comenta Northrop Frye (2004), ao não reconhecimento de críticos e teóricos da literatura acerca do papel fundamental das escrituras sagradas (A bíblia/ Tanhach), dos mitos e da religião na formação estética da literatura Ocidental. A visão da Bíblia/Tanach como literatura, enfatizada por estudiosos como Frye (2004), Bloom (1990), Alter (2007) e Campos (1991, 2000, 2004), para citar apenas alguns dos mais importantes estudiosos dos aspectos éticos dos textos sagrados, contribui para nossa tomada de decisão de colocar o Tanach no horizonte de referências literárias e teóricas para uma abordagem da

poesia de Alejandra Pizarnik. A escolha desse caminho teórico-metodológico de acesso à obra poética tornou-se possível uma vez que encontramos em diferentes poemas pizarnikianos referências a textos sagrados e a mitos da tradição judaica. O diálogo intertextual e interdiscursivo entre a poesia pizarnikiana e a poesia do Tanach é, sem dúvida, uma prova da presença e da importância do judaísmo enquanto categoria estética para compreensão da obra poética pizarnikiana.

Os desdobramentos da entrada do judaísmo na obra poética, como podemos observar, envolvem uma discussão multidimensional sobre as relações entre mito e poesia, o sagrado e o poético, a voz e a escrita, a religião e o existencial, o biográfico e o ético. Outro ponto importante, para além dos apontamentos da presença dessas relações de intertextualidade, arquiteculturalidade e interdiscursividade entre os textos sagrados e os textos poéticos, era demonstrar a dimensão mística das concepções de linguagem e de identidade presentes na poesia e nos diários de Alejandra Pizarnik. O vazio semântico ou as abstrações da linguagem apontadas nos poemas como um traço da estética surrealista e da modernidade, na verdade, revela também um viés apofático e cabalístico dessa escritura poética sempre voltada para as ausências, o silêncio, a morte e as impossibilidades de nomeação. As duas concepções de linguagem presentes na poesia de Alejandra Pizarnik repercutiam, por um lado, conforme se observa nas narrativas sagradas da criação e nas “sociedades primitivas”, a visão do poder da palavra nomear e criar o mundo. Por outro lado, em uma perspectiva apofática e cabalística, tradições nas quais a personagem e o Nome de Deus são tomados como uma ausência e um enigma, a poesia pizarnikiana também compreende essa dimensão assignificante de uma linguagem cujas as relações semióticas são, para falar como Derrida (2013), feitas de rastros.

A musicalidade, a vocalidade e a gestualidade da escritura poética são outros aspectos marcantes dessa relação entre a poesia e o judaísmo. Caso elegesse esquemas de leituras lineares, presos à rigidez dos conceitos de representação e de significação da linguagem, com efeito, o judaísmo desapareceria da obra poética, restando apenas a situação judaica como um reflexo da trajetória da família da escritora. No entanto, conforme notamos ao longo da pesquisa, muito do que se convencionou chamar de elemento fantástico, indizível, abstrato e obscuro da linguagem poética, assumiam nuances judaicas se mudávamos o paradigma

hermenêutico da tradição filosófica ocidental para uma tradição textual (oral e escrita) judaica.

As técnicas de análises poéticas e de acesso aos textos literários, baseadas nas traduções transcriadoras que Haroldo de Campos realiza dos textos da Torá e da Tanach, propiciou-nos uma compreensão das vozes, das sonoridades, dos ritmos e das melodias como um traço determinante para construção de sentido no texto e no pensamento poético de Alejandra Pizarnik. Tomando como ponto de partida a ideia de que ritmo e sentido estão interrelacionados no texto sagrado e poético, apontamos para o tom salmístico de lamentação presente em boa parte dos poemas pizarnikianos escritos em diferentes épocas e estilos, a saber, *El despertar* (1958) e *Noche compartida en el recuerdo de una huida* (1964). As marcam os ritmos de uma série de poemas que, conforme comentário da própria poeta, dizem respeito aos ritmos dos cânticos de morte e de fuga presentes na tradição judaica.

Diante da impossibilidade de apropriar-se dos significados operados pela/na língua e reunir as identidades fragmentadas, a poeta reorganizará uma economia dos signos na linguagem que, por meio da rasura dos referentes discursivos, constrói sentidos múltiplos com base na musicalidade do poema. Além de uma discussão mais abrangente do que é o literário, o poético e quais categorias do texto o crítico deve priorizar, propomos enxergar os horizontes utópicos e sensíveis dessa poesia, especialmente, no tocante à elaboração das identidades ficcionais que a poeta cria para si a partir da presença de alguns elementos marcantes em seus textos: a voz, a música, o animal, o eu múltiplo, o absurdo, etc.

Como horizonte de pesquisas futuras, vislumbro aprofundar o conhecimento sobre as concepções de linguagem da tradição mística da cabala como fundamento para construção de uma teoria da poesia, sobretudo, produzida no contexto da modernidade, quando os deuses se ausentam e os poetas fundam uma nova mitologia a partir desse vazio. A ideia de uma teoria da linguagem com base na cabala esteve dentre os planos de pesquisa de Gershom Scholem, Harold Bloom, Walter Benjamin, e, certamente, de outros autores conhecidos e também não tão conhecidos. Falta, no entanto, transformar esse conhecimento da tradição mística da cabala em um conhecimento de leitura da poesia, tomando os conceitos de divino como um conceito também de linguagem.

A relação da poesia de Alejandra Pizarnik com a memória, a religião e os mitos judaicos perpassa uma relação entre escrita e oralidade, uma vez que é também através desse conhecimento que se constrói social, afetiva e eticamente que a poeta elege uma séria de imagens e sonoridades judaicas para compor seu universo poético e conceitual. Desse modo, a escritora judia faz habitar no cenário literário hispano-americano a voz-uivo-grito dessa outra que escreve e fala sobre sua própria condição existencial e alteridades irreduzíveis. Afinal, para concluirmos com os dizeres emblemáticos da poeta, “a poesia é o lugar onde tudo acontece” (PIZARNIK, 2012, p.299).

Com efeito, as questões apontadas pela crítica como marcadoras do caráter surrealista da obra de Alejandra Pizarnik desempenhou um papel importante na consagração do seu nome como uma das maiores poetisas de língua espanhola, situando-a ao lado de outros escritores de destaque dessa geração como, por exemplo, Julio Cortázar, Octavio Paz, Olga Orozco e, a quem Alejandra Pizarnik demonstrou um interesse particular na produção intelectual, George Bataille, teórico da literatura e da religião, herdeiro e contestador das teses do surrealismo. Para pensar a relação do poeta jovem com a tradição literária, como bem disse o crítico norte-americano Haroldo Bloom (2003), é preciso levar em conta as lutas e os conflitos internos que envolvem sentimentos de admiração e desejo de superação do autor novo. Os poetas fortes são raros e para provar sua própria força um poeta precisa lutar com os fantasmas da tradição: “Lutando Jacó pôde triunfar, pois seu adversário era o Eterno”, diz Bloom (2003, p. 36).

Instigada pelas reflexões críticas de Haroldo Bloom (2003, 1991), em *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1973) e *Um mapa da desleitura* (1974), propôs uma *desleitura* da obra poética de Alejandra Pizarnik, isto é, repensar as influências poéticas vistas como precursoras dessa escritura. Tive em vista o diálogo entre textos, e não necessariamente a hierarquia entre tradições, mas a confluência entre formas estéticas e eixos temáticos que passam de uma tradição mais antiga para uma outra tradição em vias de formação. Não empreendi uma antiquada busca das origens ou das fontes de um poema, antes de mais nada, apóio-me na ideia bloomianiana de que nenhum poeta está sozinho assim como nenhum texto se constitui isoladamente, estando os dois, escritor e obra, inseridos em uma rede de diálogos entre tradições, textualidades e subjetividades.

A tradição mística judaica, cujo pensamento tem como principal divulgador para o ocidente Gershom Scholem, pensa a linguagem e o divino pela via negativa, isto é, pela negação de uma metafísica da nomeação da presença. Por esse motivo, críticos como Walter Benjamim, Gershom Scholem, George Steiner, Haroldo Bloom e, de maneira mais camuflada, o próprio Jacques Derrida, pensam uma teoria da linguagem e da interpretação crítica a partir de pressupostos da Cabala e da Teologia apofática, duas correntes de pensamento pertencentes ao misticismo judaico. A validade do trabalho desses críticos sobre a mística judaica como base para uma teoria da linguagem poética orientou, pois, minha leitura de enigmas nunca totalmente desvendados na poesia pizarnikiana.

REFERÊNCIAS

- AIRA, Cesar. **Alejandra Pizarnik**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das letras. 2002.
- ALTER, Robert. **Anjos Necessário: Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem**. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Vários tradutores. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2016.
- BLOOM, Harold. **Um mapa da Desleitura**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.
- BLOOM, Harold. **A angústia da Influência: Uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- BATAILLE, Georges. **La literatura como lujo**. Traducción de Ana Torreni. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- BATAILLE, GEORGE. **A literatura e o mal**. tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BEAUVOUR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas 1 (1923-1949)** – 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

BUTLER, Judith. **Caminhos divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida.

CAMPOS, Haroldo de. **Bere'Shith: a cena da origem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Éden: Um tríptico bíblico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Qohélet: o que sabe (Eclesiastes)**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CHATELLUS, Adelaide de. EZQUERROTU, Milagros. (org.). **Alejandra Pizarnik: El lugar donde todo sucede**. Paris: L'Harmattan, 2013.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. **Autoras inciertas**. Madrid: Marina Sanmartín, 2017.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica I**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução: Fabio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia? (1988)**. Tradução: Tatiana Rios e Marcos Siscar. Acesso Online: Julho de 2017.

DERRIDA, Jacques. **La lengua no pertenece**. Entrevista con Évelyne Grossman. Edición que el mensuario Europe consagró a Paul Celan (año 79, nº 861-862/enero-febrero 2001). Traducción de Ricardo Ibarlucía publicada en Diario de Poesía (nº 58, primavera 2001). Disponível em: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/celan.htm>. Acesso: Julho, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chanaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Volume 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2009.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma Literatura Menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DOBRY, Edgardo. **Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

FEIERSTEIN, Ricardo. **Contraexilio y mestizaje: ser judío en la argentina**. Buenos Aires: Mila, 1996.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FRYE, Northrop. **O código dos Códigos: A bíblia e a literatura**. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

FRIEDMAN, Richard Elliot. **O desaparecimento de Deus: um mistério divino**. Tradução Sonia Moreia. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

GALLO, Paola. **El decir de lo indecible: los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik**. Montevideo: estuario, 2011.

GENOVESE, Alicia. **La doble voz: poetas argentinas contemporáneas**. Villa María: eduvim, 2015.

GIORDANO, Alberto. **A senha dos solitários: Diários de escritores**. Tradução de Rafael Guitierrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GLISSANT, Édouard. **Introducción a una poética de lo diverso**. Traducción: Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

GLISSANT, Édouard. **O Mesmo e o diverso**. (1981). Tradução de Normélia Parise. Acesso online: Julho de 2017.

GUINSBURG, J. **Qohélet. O que sabe que não sabe**. In.: CAMPOS, Haroldo. **Qohélet. O que sabe. Eclesiastes: um poema sapiencial**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GUTTMANN, Julius. **A filosofia do judaísmo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. Tradução e posfácio Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

JUSTINO, Luciano. **Literatura de multidão e intermedialidade: Ensaio sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

LOUREIRO, Ángel. **Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española**. Madrid: Postmetropolis Editorial, 2016

KAFKA, Franz. **Diários**. Tradução: Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Italaia LTDA, 2000.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KAMENSZAIN, Tamara. **Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay**. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadência, 2016.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina: uma especulação**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MANDELBAUM, Enrique. **Franz Kafka: Um judaísmo na ponte do impossível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MILES, Jack. **Deus: Uma biografia**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOLLOY, Sylvia. **Figurações de Alejandra Pizarnik**. In.: CHATELLUS, Adelaide de. (org.). *Alejandra Pizarnik: El lugar donde todo sucede*. Paris: L'Harmattan, 2013.

MOLLOY, Sylvia. **Vivir entre lenguas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: *Eterna Cadencia*, 2016.

NEGRI, Antonio. **Jó: A força de um escravo**. Tradução de Eliana Aguiar e revisão técnica de Giuseppe Cocco. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NOY, Fernando. **Peregrinaciones profanas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2018.

OZ, Amós. Oz-SALZBERGER, Fania. **Os judeus e as palavras**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

OROZCO, Olga. **Alrededor de la creación poética**. In.: _____. **Poesía completa**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.

PAZ, Octavio. **Sóror Juana Inés de La Cruz: As armadilhas da Fé**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

PIZARNIK, Alejandra. **Prosa Completa**. Argentina: Lumen, 2012.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesía Completa**. Argentina: Lumen, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Edición ampliada. Barcelona: Lumen, 2017.

PIZARNIK, Alejandra. **Nueva Correspondencia (1955-1972)**. Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Lumen, 2017a.

PIZARNIK, Alejandra. BENEYTO, Antonio. **Dos letras**. Barcelona: hakabooks, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. Ostrov, León. **Cartas**. Edición de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012a.

PIÑA, Cristina. **Limites, Diálogos, Confrontaciones: Ler a Alejandra Pizarnik**. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

RABINOVICH, Silvana. **La huella de la excedencia: los ojos de Edipo y las orejas de los esclavos hebreos**. IN.: LEVINAS, Emmanuel. **Huellas del Otro**. Traducción de Ester Cohen, Silvana Rabinovich e Manrico Montero. México: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2001.

SARTRE, Jean Paul. **A questão judaica**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STEINER, George. **Un prefacio a la biblia hebrea**. Madrid: Ediciones siruelas, 2016.

STEINER, George. **Nenhuma Paixão desperdiçada**. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHOLEM, Gershom. **A mística judaica**. Tradução de Dora Ruhman, Fany Kon, Keanete Meiches e Renato Mezan. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

SCHOLEM, Gershom. **O golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I**. Tradução de Ruth Joanna Solon. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SONTAG, Susan. **Contra la interpretación**. Barcelona: Peguin Random House Grupo Editorial, 2011.

Venti, Patricia. **Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición**. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004.

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

ZEPP, Susanne. **El deseo de la palabra. Sobre la relación entre la reflexión lingüística y la experiencia histórica en la obra de Alejandra Pizarnik**. In: DOLLE, Verena. (ed.) **Múltiplas identidades: Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI**. Madrid: Iberoamericana, 2012.