

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

NATHALIA BEZERRA DE SIQUEIRA

VIDA LITERÁRIA: O TEOR TESTEMUNHAL NOS DIÁRIOS DE ALEJANDRA  
PIZARNIK

Maceió

2024

NATHALIA BEZERRA DE SIQUEIRA

**VIDA LITERÁRIA: O TEOR TESTEMUNHAL NOS DIÁRIOS DE ALEJANDRA  
PIZARNIK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para defesa de mestrado.

Área de Concentração: Estudos literários  
Linha de pesquisa: Literatura: Poéticas, cultura e memória

Orientador: Prof. Dr. Cleyton Andrade.

Maceió

2024

**Catálogo na Fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S618v Siqueira, Nathalia Bezerra de.  
Vida literária : o teor testemunhal nos diários de Alejandra Pizarnik /  
Nathalia Bezerra de Siqueira. – 2024.  
139 f.

Orientador: Cleyton Andrade.  
Dissertação (mestrado em Literatura) – Universidade Federal de  
Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em  
Linguística e Literatura. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 131-139.

1. Pizarnik, Alejandra. 2. Escrita. 3. Teor testemunhal. 4. Diário (Gênero  
literário) - Argentina. Título.

CDU: 82-94(82)

*À escrita, esta vida*

*Dedico esta dissertação para quem  
a escrita não salva*

## AGRADECIMENTOS

Este é um trabalho feito de muitas mãos, ainda que estejam aqui sem saber que escreveram este trabalho junto comigo e ainda que não seja possível ter aqui todos os nomes, escrevo meus sinceros agradecimentos a:

Cleyton Andrade, por me mostrar que havia outra escrita possível e pela insistência no desejo;

Ana Lúcia Lutterbach Holck, a mulher abismada, a mulher que não escreve, cuja fala ainda se inscreve em mim desde quando a ouvi pela primeira vez;

Ana Clara Medeiros, pela carnavalização dos nossos encontros;

Susana Souto, pelas desaprendizagens em linhas de bordado e fora delas;

Kall Sales e Elaine Rapôso que gentilmente aceitaram e se disponibilizaram como membros suplentes das minhas bancas de qualificação e de defesa;

As companhias do grupo de pesquisa: Emmerson, Aline, Ana Elisa, José Augusto, Thallisson, Samuel, por dividirmos este percurso nas reuniões de quarta-feira; em especial, agradeço pelas presenças de Melissa, pelos nossos tantos amores compartilhados, do sertão alagoano à literatura; Isadora, pelas conversas sonoras; e Gabriela, pela presença marcante e contínua, de várias formas possíveis; às companhias do mestrado do PPGLL, ao sr. Crescêncio e aos cafés nos intervalos com Iago, Letycia, Thatianne, Rafael, Gabriela, Ricardo, pelo acolhimento na chegada ao bloco vizinho e, em especial, à Alice, pelos tantos abraços aos corredores;

Vívian, Bianca, Lavínia, Manuella e Yámine, por escutarem as voltas que fiz da graduação de psicologia até chegar à literatura. Lavínia, pelo abraço um dia antes de entregar a dissertação enquanto esperamos a chegada de Joaquim; Bianca, pelas tantas madrugadas em que nos sustentamos; Vívian, por fazer a palavra virar falta e marejar os olhos ao te agradecer;

Ítallo, pela presença desde que esta dissertação ainda era projeto de pesquisa;

Luciana, por suportar meus esvaziamentos;

Minha afilhada, Lilian, que me mostra um mundo bonito aos seus olhos, e pelo carinhoso apoio de Maria Rosa, há mais de uma década na minha vida;

A todos os meus amores, aqui nomeados ou não; especial e primeiramente a quem me ensinou primordialmente a amar, sem saber. Às minhas avós, Laurinda e Hilda, e aos meus avós, Manoel e Joaquim, pelo amor às linhas. Foram quem me ensinaram a escrever primeiro com os olhos. Aos meus pais, Silvana e Ricardo, pela primeira palavra. Às minhas irmãs, Mirella e Rafaella, pelos inúmeros gestos;

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL/UFAL), à Universidade Federal de Alagoas e à Fapeal, pelo financiamento para realização desta pesquisa de mestrado.

E por fim, à Alejandra Pizarnik, a mulher que em mim inaugura o espanto, o desejo, o começo.



*en esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerta  
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*

*nesta noite neste mundo  
as palavras do sonho da infância da morte  
nunca é isso o que alguém quer dizer  
a língua natal castra  
a língua é um órgão de conhecimento  
do fracasso de todo poema  
castrada por sua própria língua*

(Alejandra Pizarnik, “En esta noche, en este mundo”, Tradução de Nina Rizzi)

## RESUMO

Esta pesquisa busca investigar o teor testemunhal dos diários de Alejandra Pizarnik, para localizar o que há de singular no modo como ela escreve, ou, ainda, como ela sustenta sua “vida literária”, termo por ela utilizado. Nos diários da escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), são várias as passagens em que a escrita aparece como condição para sua vida. A escrita de diários a acompanha desde antes de publicar seus primeiros poemas até a véspera de sua morte, e constrói um significativo espaço que ultrapassa o registro cotidiano e se torna marca de sua relação com a escrita, reunindo fragmentos de leituras, suas tentativas de familiarização com a língua espanhola e um espaço de depuração de seus poemas. A proposta de teor testemunhal nos possibilita uma leitura a partir do trauma constitutivo da linguagem, sem que necessariamente esteja vinculado a um evento traumático, aproximando-se da noção laciana de real. A literatura de testemunho se consolida na década de 70, a partir das narrativas dos sobreviventes de guerra e de campos de concentração, a partir da noção de trauma em Freud. O teor testemunhal nos coloca diante de um outro modo de nos aproximarmos do texto literário, e a impossibilidade de separar vida e escrita em Alejandra Pizarnik nos coloca diante desta exigência de sua “vida literária”, como uma condição para ler seus diários. Não se trata de tomar os diários como um paratexto ou como um complemento à biografia, escrita que preenche as lacunas para recompor uma versão verídica de sua vida. Trata-se de tomar os diários a partir de uma investigação de seu teor testemunhal, que nos permite não prescindir de sua vida nem de sua biografia, mas se valer disso para dar lugar àquilo que, na escrita, transmite a singularidade de uma amarração. Assim, os diários de Alejandra Pizarnik traçam um fio entre vida, escrita e obra, e são neles que aparecem as leituras, os procedimentos de escrita, o palácio de citações, a reescrita: cena que inscreve as marcas que testemunham sua singularidade. Se o nome Alejandra é uma condição para a escrita, a escrita pode ser uma condição para a vida. Nesse ponto, o teor testemunhal dos diários nos possibilita pensar que, enquanto ela trata o real, também o mostra: entre um nome próprio, que torna possível consentir com sua vida literária, e a tomada da escrita como uma gramática que ordena sua vida, é possível pensar que a escrita torna, para ela, a vida suportável.

**Palavras-chave:** escrita, teor testemunhal, diário, Alejandra Pizarnik.

## RESUMEN

Esta investigación pretende indagar en el contenido testimonial de los diarios de Alejandra Pizarnik, con el fin de localizar qué hay de singular en su forma de escribir, o incluso cómo sostiene su "vida literaria", término que ella misma utiliza. En los diarios de la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), hay varios pasajes en los que la escritura aparece como una condición de su vida. La escritura de los diarios la acompaña desde antes de publicar sus primeros poemas hasta el día anterior a su muerte, y construye un espacio significativo que va más allá del registro cotidiano y se convierte en una marca de su relación con la escritura, reuniendo fragmentos de lectura, sus intentos de familiarizarse con la lengua española y un espacio de depuración de sus poemas. La propuesta del contenido testimonial nos permite leer desde el trauma que es constitutivo del lenguaje, sin que necesariamente esté ligado a un hecho traumático, acercándonos a la noción lacaniana de lo real. La literatura testimonial se consolidó en los años 70 a través de los relatos de supervivientes de la guerra y de los campos de concentración, a partir de la noción de trauma de Freud. El contenido testimonial nos presenta otra forma de acercarnos al texto literario, y la imposibilidad de separar vida y escritura en Alejandra Pizarnik nos presenta esta exigencia de su "vida literaria" como condición para leer sus diarios. No se trata de tomar los diarios como paratexto o complemento de la biografía, escritura que rellena los huecos para recomponer una versión veraz de su vida. Se trata de tomar los diarios desde una investigación de su contenido testimonial, que permita no prescindir de su vida ni de su biografía, sino servirse de ella para dar paso a lo que, en la escritura, transmite la singularidad de un vínculo. Así, los diarios de Alejandra Pizarnik trazan un hilo entre vida, escritura y obra, y es en ellos donde aparecen las lecturas, los procedimientos de escritura, el palacio de las citas, la reescritura: una escena que inscribe las marcas que dan testimonio de su singularidad. Si el nombre Alejandra es condición para la escritura, la escritura puede ser condición para la vida. En este punto, el contenido testimonial de los diarios permite pensar que, a la vez que trata con la realidad, también la muestra: entre tener nombre propio, que hace posible consentir su vida literaria, y tomar la escritura como una gramática que ordena su vida, es posible pensar que la escritura le hace la vida soportable.

**Palabras clave:** escritura, testimonio, diario, Alejandra Pizarnik.

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO – OUTRA ESCRITA .....</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1: ALEJANDRA PIZARNIK, DO NOME À ESCRITA .....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 Palavras primeiras (1936-1960).....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 De uma terra estrangeira a outra (1960-1972).....</b>	<b>28</b>
<b>1.3 Movimentos literários: entre aproximações e afastamentos.....</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO 2: OS DIÁRIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK E O TEOR TESTEMUNHAL .....</b>	<b>50</b>
<b>2.1. “Este diario no expresa la verdad”: os diários de Alejandra Pizarnik.....</b>	<b>50</b>
<b>2.2. Fragmentações: o processo editorial dos diários .....</b>	<b>67</b>
<b>2.3. Os diários nos estudos literários.....</b>	<b>78</b>
<b>2.4. O teor testemunhal dos diários.....</b>	<b>87</b>
<b>CAPÍTULO 3: UMA FRÁGIL PASSARELA IMPROVISADA .....</b>	<b>98</b>
<b>3.1. Escrever, a ferida.....</b>	<b>100</b>
<b>3.2. Entre o poético e o testemunhal: uma singular amarração .....</b>	<b>108</b>
<b>3.3. A vida literária de Alejandra Pizarnik.....</b>	<b>118</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>131</b>

## PREFÁCIO – OUTRA ESCRITA

Para escrever esta dissertação, precisei não escrever.

A dissertação exige um tratamento antes de passar pelo corpo de quem escreve. A escrita, quando me acontece, é o inverso: passa primeiro pelo corpo e é da ordem de uma contingência da qual não tenho escolha. Apesar disso, tomei um certo tempo até me dar conta de que eram escritas diferentes. Eu não podia escrever a dissertação como quem escreve um poema, mas o contrário eu sequer cogitava. Eu não conhecia uma escrita que não fosse repentina, espaçada e, mais do que tudo isso: assombrosa. Essa escrita tão desconhecida, tão íntima e tão fora, que borra a fronteira da pele e do papel. A escrita que me acontece é essa que se gruda na vida e vira um acontecimento indecível: preciso escrever. Quando li um poema de Alejandra Pizarnik pela primeira vez, eu soube: ela também.

Entrei no mestrado com vontade de pesquisar poesia visual, tradução e pulsão de morte. Prestando atenção, não abandonei esse traço. Afinal, pesquisei uma escritora argentina, que me exige ler predominantemente em uma língua estrangeira, amante da pintura e do desenho, que soube usar a escrita como modo de sustentar a sua vida. Algo disso se mantém e me fez deslizar por recortes, conceitos e tentativas que pairavam no torno das mesmas coisas. Sem saber nomear, embaraçada pelo encanto, suspensa pelo assombro.

Meu orientador, Cleyton Andrade, sempre me dizia que não dava para retirar a poesia de mim, mas que eu precisava não deixar a poesia invadir minha escrita. Quando ouvi essa frase pela primeira vez, eu ainda achava que a poesia da minha dissertação precisava ser escrita e, mais do que isso, eu achava que precisava passar pela minha escrita pra chegar à escrita de Alejandra Pizarnik, já que, como falei, ela me mostrava desde o primeiro poema que li o quanto essa experiência avassaladora da escrita nos aproxima.

Lentamente, eu vi: não dava para ser minha escrita e a dela. Era como se estivéssemos eu e Alejandra falando ao mesmo tempo, duas escritas sobrepostas. Não sobra espaço para escutar, não sobra espaço para ler. A escrita, quando me acontece, é desta ordem: uma contingência. Não suporto escrever por muito tempo. É um estado de abertura, esse de ser tomada pela palavra (colocar em suspensão meu estado de escrita no qual se borram as fronteiras entre o papel e a pele). É sempre espaçada, mas não sem dor. Nem sem prazer.

Nos últimos meses, precisei suspender a minha escrita para que a dela aparecesse. Neste texto, não havia espaço para as duas. Parei de escrever para poder escrever a dissertação.

Fui me dando conta disso na medida em que avançava na pesquisa e via, na minha frente, as formas que Alejandra inventava, com a escrita dela, maneiras de tornar a vida possível. É

como se eu estivesse com o mesmo dilema, mas de outro modo: vou precisar inventar, com a minha escrita, as formas de tornar possível a dissertação. Ainda que, para isso, eu precise parar de escrever. Foi quando, depois de muito tempo, entendi outra coisa que meu orientador já havia advertido: pesquisa não se faz sem sintoma. Quando ele me falou, várias vezes, que eu não podia retirar a poesia de mim, acho que era disso que se tratava: minha poesia que vai aparecer aqui não é a da minha escrita. Porque se fosse, eu correria um risco: duas escritas borrando-se uma à outra, até a ilegibilidade. Eu precisava dar conta de fazer algo do meu traço poético aparecer, mas não pela escrita, e sim pelo modo. É aqui onde a psicanálise aparece e, ao mesmo tempo, desaparece na minha pesquisa. E perceber isso só foi possível por dois motivos: pela orientação e pela minha análise.

Tenho um orientador que encarna a própria pesquisa, cujo título já adianta essa posição: “a interpretação analítica e a escrita poética chinesa”. Antes de ser Lacan Chinês, era esse o nome. Desde ali, ele não tira a poesia do modo de extrair uma interpretação. Talvez tenha sido por isso que ele tanto me alertava que a poesia não poderia ser tirada de mim. Por muito tempo, achei que fosse da escrita, que eu precisava insistir em escrever poesia na dissertação como se fosse esse o meu método para alcançar a escrita de Alejandra Pizarnik. Mas não era.

Cada pesquisa orientada por ele é feito um caso: não há metodologia pronta, não há livro nenhum que te ensine a recolher o que há, ali, de essencial no teu objeto de pesquisa. É por isso que pesquisa se faz com sintoma: porque é diante dessa necessidade de um método, que você precisa inventar o seu. Aquele método que o objeto de pesquisa exige, e que vai fazer a pesquisa ter um traço do qual não se trata de acumular citações, não se trata de uma revisão de literatura, não se trata de juntar vários pedaços e formar um corpo.

Nesse ponto, entra um outro elemento: eu achava que para fazer a psicanálise aparecer na minha pesquisa, precisava escrever sobre ela. Separar um tópico ou talvez um capítulo inteiro para explicitar de que modo a psicanálise se aproxima do texto literário, sem interpretá-lo, sem psicanalisar a obra literária. Eu achava que precisaria provar ao meu leitor: olha aqui onde está a psicanálise! Outro engano. Foi quando Cleyton me disse: não é desse jeito que a psicanálise tem que aparecer no seu texto.

O caminho que encontrei para dar ao lugar a este traço foi, justamente, na metodologia.

Algo que só eu posso fazer, que só eu posso decidir, e que se inscreve no texto da maneira mais sutil e, ao mesmo tempo, mais medular. Na dissertação, a minha singularidade, minha marca de autoria e, junto com isso, minha escrita, vai aparecer no tratamento, no recorte, nas escolhas. Eu tomei o caminho contrário várias vezes, na crença de que escrever a dissertação com a escrita que me faz viver, iria fazer aparecer minha singularidade ali pra poder investigar

a singularidade de Alejandra. Não vai. O que estava acontecendo era que meu texto era invadido por uma ilegibilidade, do qual só restava espremer pra extrair algum sentido.

É preciso ceder algo do corpo para tomar esse lugar, o que não significa que vou me retirar da cena, me retirar do texto. Mas que o modo como eu vou entrar é outro. Foi nesse sentido que minha análise sustentou, por longos meses, a ausência da escrita. Eu precisei suspender a escrita, minha escrita que faço para viver, para dar conta de não fazer da dissertação, poesia.

O rigor clínico que a psicanálise me exige é de que a escrita de Alejandra apareça, antes de tudo. Por isso que eu não pude misturar as escritas, e por isso que tentar mostrar ou justificar onde estava a teoria da psicanálise não iria tornar meu texto mais claro, pelo contrário: talvez só me fizesse afastar da escrita de Alejandra.

Antoine Compagnon diz que “a teoria é feita pra ser atravessada, para que se saia dela, para se fazer um recuo, não para recuar”. Foi fundamental, durante o percurso, um orientador que não deixou que eu recuasse da poesia, me mostrando que na minha dissertação essa poesia não precisa ser na minha escrita, mas que pode aparecer no modo como vou tratar meu objeto de pesquisa. Ele não me disse isso com palavras, mas incorporando o que escreveu. Assim como era uma exigência de Alejandra não separar a escrita da vida, a exigência de meu método estava, essencialmente, em fazer a psicanálise aparecer no modo como leio, não necessariamente na teoria.

Aqui, estive diante da necessidade de suportar um desaparecimento (da minha escrita) para que pudesse aparecer a escrita de Alejandra. A maneira como eu trago isso, minha leitura, minha interpretação dessa escrita que vai ser meu traço de singularidade. Este trabalho é, também, parecido com o trabalho de uma análise: o analista precisa suportar uma desaparecimento para que o sujeito apareça, para que Alejandra seja tomada com seu texto e com sua vida. Indo pelo caminho de tentar acessar o texto de Alejandra Pizarnik pela via da escrita, da minha escrita, o risco imenso de virar um texto perfurado de abismo é eminente. Fica ilegível, porque parte de uma origem que até para quem escreve é desconhecida. Eu não sei de onde vem a escrita, Alejandra também não sabe.

Na dissertação, a escolha que tive que fazer era essa: ou a escrita dela ou a minha. A metodologia foi o que me permitiu dar lugar tanto à minha escrita quanto à psicanálise: duas coisas que precisavam rigorosamente aparecer, mas de outro jeito. Ainda que, para isso, precisasse desaparecer do visível, para encarná-la no modo, no funcionamento e na racionalidade da pesquisa. Penso agora que a coisa mais valiosa desta dissertação tem sido a

arte do desaparecimento — e, aqui, desaparecer não é se ausentar: é, sustentar um rigor metodológico que me exige fazer a escrita de Alejandra Pizarnik aparecer.

Este texto é um modo de dar um contorno para dizer que sem psicanálise esta dissertação não existiria: foi preciso um orientador que aprendeu chinês para ser lacaniano, e foi preciso sustentar, na análise, que era preciso não escrever para continuar escrevendo.

Volto agora à escrita como quem volta à vida.

## INTRODUÇÃO

*“No princípio  
toda língua é estrangeira  
acerca-se do seu corpo como de uma cidade  
até tomá-lo  
fazê-lo chamar-se a si mesmo pelos nomes  
que ela lhe dá”  
(Ana Martins Marques)*

A escritora argentina Alejandra Pizarnik escreveu diários durante a maior parte de sua vida, da adolescência até seus últimos dias de vida. Estamos diante de uma autora que dedicou a vida a escrever: ao longo de seus 36 anos, publicou sete obras de poemas, escreveu duas peças de teatro, além de uma densidade de cartas, ensaios e, principalmente, mais de mil páginas de diários. Não é somente o volume que nos desperta a atenção quanto aos seus diários: é, também, o modo como ela os coloca, pois “si no fuera por estas líneas, muero asfixiada”<sup>1</sup> (Pizarnik, 2013, p. 134), já ficando claro aqui como seus diários ocupam um espaço vital para sua escrita.

Faz-se notável que, embora seja mais reconhecida pelas suas obras poéticas, Alejandra escreveu mais diários do que poesia. Considerada uma das mais importantes escritoras contemporâneas da Argentina, a circulação e recepção da obra de Alejandra Pizarnik no Brasil ainda são recentes: apesar de haver registros de pesquisas acadêmicas e traduções independentes desde 2010, somente a partir de 2018 veio a público a tradução de quatro dentre os seus sete livros de poesia.

Os seus diários ainda não foram traduzidos no Brasil e são comumente estudados em conjunto seus livros de poemas. Inicialmente, era esse o caminho que também nos interessava: partir de uma de suas obras de poesia e utilizar os diários como um itinerário, no qual poderíamos nos aproximar de sua vida e de sua escrita para cotejar, dali, alguns dos elementos que aparecessem em seus poemas. Tal possibilidade se fazia presente porque os diários de Alejandra Pizarnik são espaços significativos que ultrapassam o registro cotidiano e se tornam marca de sua relação com a escrita, no qual reúne fragmentos de leituras, suas tentativas de familiarização com a língua espanhola e um espaço de depuração de seus poemas. Neste trabalho, trazemos os diários no idioma em que foram escritos, em espanhol, e uma possibilidade de leitura em português nas notas de rodapé, em tradução livre.

À medida que pesquisa se desenhava, os diários nos mostravam que, para Alejandra, “lo único que escribo con agrado es este diario, en donde inclusive mi caligrafía es más vivaz y

---

<sup>1</sup> Tradução livre: “Se não fossem por essas linhas morreria asfixiada”.

muestra una necesidad”<sup>2</sup> (Pizarnik, 2013, p.793). Nos diários da escritora argentina, são várias as passagens em que a escrita aparece como condição para viver: de modo explícito, ela nos mostra que “si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme”<sup>3</sup> (Pizarnik, 2013, p. 544). Tal condição é tão central que o nome Alejandra foi por ela escolhido para aceder ao seu projeto de escrita, do qual os seus diários são cena privilegiada.

Estamos, assim, diante de uma escritora que não separa vida e escrita, utilizando-se de um gênero literário no qual as fronteiras entre vida, biografia, literatura e ficção se borram. Uma das passagens de seus diários nos chamou a atenção: a inseparabilidade entre vida e escrita se faz tão marcada, a ponto de que “Nada más siniestro que la vida literaria”<sup>4</sup> (Pizarnik, 2013, p.763). Essa *vida literária*, assumida por Alejandra — não sem estranheza —, se apresentava, em seus diários, não somente pela escrita diarística ao longo de sua vida, mas também pelas várias passagens em que essas relações entre vida e escrita ocupam um lugar central.

Os diários, mais especificamente os diários de escritores/as, encarnam a possibilidade de um contorno literário para a vida, revelando o que nela emerge de mais ordinário: entre datas, nomes de pessoas, abreviações, passagens, cria-se um espaço em que o compromisso dos diários não é com a cronologia, com a biografia e nem com a verdade. Essa possibilidade de ficcionalização de um diário e de que não estejam ali as intenções, os segredos ou a intimidade de quem escreve é o que nos interessa.

Nos colocamos, então, em frente ao seguinte questionamento: como ler os diários de uma escritora cuja “vida literária” torna inseparável a escrita e vida? Uma leitura que fosse apenas biográfica ou que tomasse seus diários como paratexto de sua obra poética não seriam suficientes para dar conta de fazê-los assumir a posição vital e literária que tais escritos possuem para a escritora. Para os estudos literários, essa é pergunta atual, devido à emergência das narrativas autobiográficas, nas quais os diários, cartas, memórias e testemunhos entram em cena por meio de outro paradigma: a abertura ao que se fez na fresta entre o real e o ficcional.

Levando o posto em consideração, é nesse momento que a literatura de teor testemunhal nos chama atenção: não como um gênero literário, mas como um paradigma aos estudos literários que “põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo” (Seligmann-Silva, 2023). Essa perspectiva surge, inicialmente, diante da experiência de sobreviventes de guerra, cuja dimensão traumática impõe a urgência entre narrar e a

---

<sup>2</sup> Tradução livre: “A única coisa que escrevo com prazer é este diário, onde até minha caligrafia é mais viva e mostra uma necessidade”.

<sup>3</sup> Tradução livre: “Se não escrevo poemas não aceito viver, viver-me”.

<sup>4</sup> Tradução livre: “Nada mais inquietante do que a vida literária”.

necessidade de esquecer o horror, como uma experiência que excede a possibilidade de representação. A proposta do teor testemunhal é possibilitar uma leitura que não seja, necessariamente, ligada a um evento traumático em específico, mas pode ser uma possibilidade de leitura aos estudos literários diante daquilo que emerge como real, ou seja, do que há na experiência incontornável e traumática da linguagem, da qual não temos escapatória.

A dimensão testemunhal nos interessa para a leitura dos diários, dado que não nos interessamos pelo diário de Alejandra Pizarnik com objetivo de descobrir uma verdade encoberta, de escavar correspondências com sua biografia, tampouco de ler os diários como se não tivessem valor literário. Nossa aposta aqui é de que nos diários de Alejandra Pizarnik podemos ler uma invenção singular em torno de sua escrita que torna a vida suportável.

Como um modo de proceder a uma exigência de Alejandra Pizarnik e de sua “vida literária”, iremos nos ater em ambos os elementos: a vida e a escrita. Assim, no primeiro capítulo, partimos da vida: nos aproximamos de alguns fragmentos biográficos, tomando a palavra dos seus diários como um contorno. Os pais de Alejandra, Elias Pozharnik e Rejzla Bromiker, são judeus provenientes da cidade de Rivne e chegam à Argentina em 1934, sem conhecer nenhuma palavra em espanhol. Em 1936, nasce Flora Pizarnik, e na adolescência escolhe o nome Alejandra: o único de seus livros publicados como Flora é *La tierra más ajena*, depois rejeitado pela autora como se não fizesse parte de sua obra, como se não reconhecesse sua autoria.

Assim, acompanhamos o modo como a escrita assume lugar para Alejandra ao longo de sua vida: não sente que se adequa aos métodos universitários, abandonando os cursos de Filosofia, Jornalismo e Letras; não sente que se adequa ao mercado de trabalho, tendo exercido diversas funções e as únicas nas quais perdura são aquelas que envolviam o ofício da escrita, seja como tradutora ou ensaísta. Sua relação com a França é, inclusive, um marco peculiar, pois esteve em Paris entre 1960 e 1964, onde conseguiu se aproximar de algumas das principais figuras literárias de sua época, como Júlio Cortázar, Marguerite Duras e Octavio Paz. Essa constante sensação de não-pertencimento a acompanhava, também, no modo como se enquadrava no contexto literário de sua época.

No segundo capítulo, seguimos para as particularidades envolvidas na escrita dos diários de Alejandra Pizarnik, realizando uma passagem por algumas das principais características que tornam seus diários um espaço de invenção, e não de confessionalidade: os registros e comentários das leituras que fazia, os seus procedimentos de escrita e de reescrita, a criação do *Palácio de vocabulário* e da *Casa de citações* e, sobretudo, a forma como seus diários nos colocam diante das relações de Alejandra com a escrita. Assim, prosseguimos para o processo

editorial dos diários, permeado por debates sobre apagamentos, censuras e rasuras. Trazemos este debate no intuito não de almejar um processo editorial que contemple os diários em sua totalidade, mas de demonstrar que esta discussão concerne não somente à própria complexidade do gênero diarístico, propício à descontinuidade, mas sobretudo às marcas da escrita de Alejandra que neles se materializam.

Por este motivo, também é importante situar uma passagem sobre como os diários se localizam, e quais os principais diálogos envolvidos ao estudá-lo enquanto gênero e forma literária. Nos estudos literários, o debate sobre biografia do autor e obra são antigos e discutem a problemática do biografismo, na qual capturar a vida do/a autor/a seria capaz de decifrar os enigmas do texto e revelar a intencionalidade de quem escreve: assim, o debate envolve a complexidade de pensar sobre as noções de sujeito, verdade, ficção e real. Dessa forma, realizamos, no segundo capítulo, um percurso que situa a mudança dos paradigmas da modernidade, em que o descentramento do sujeito é decisivo. Por isso, iniciamos a discussão por um breve percurso a partir do paradigma da morte do autor, predominante nos anos 60, e pela “guinada subjetiva”, na expressão de Beatriz Sarlo, ou do “pacto biográfico”, de Leonor Arfuch, para dar lugar à emergência de narrativas como a autobiografia, a autoficção e a literatura de teor testemunhal.

Não cabe, aqui, aprofundar nas nuances de cada uma destas perspectivas. Iremos nos deter em localizar alguns pontos na discussão, enfatizando o modo como as relações entre autor/a e obra, ficção e realidade atravessam novos contornos na crítica literária: nem o apagamento do/a autor/a, nem a correspondência entre obra e biografia, mas a realização de um recorte que nos permita desenhar o teor testemunhal como uma possibilidade de leitura para a presente pesquisa.

Para isso, estabelecemos algumas diferenciações entre a literatura de testemunho, característica das narrativas dos sobreviventes de guerra e dos campos de concentração nazistas pós-Segunda Guerra Mundial, e o teor testemunhal enquanto um paradigma aos estudos literários, que nos coloca diante do real, trauma constitutivo da linguagem.

A fim de entendermos o teor testemunhal, considerando que a transmissão de uma experiência singular está em jogo, é preciso investigar de que real Pizarnik fala em seus diários, pois apenas dizer que o real aparece não basta. Às vistas disso, prosseguimos ao terceiro capítulo diante da aposta de que a escrita de Alejandra Pizarnik, ao mesmo tempo que nos mostra o real, também encontra modos de torná-lo suportável.

Quando partimos da exigência de sua “vida literária”, foi preciso encontrar uma metodologia de leitura que não seja biográfica, mas que possa transmitir o modo como escrita

e vida não se separam. O teor testemunhal nos mostra que, nos diários, está em jogo a transmissão de uma experiência singular com a linguagem e, sobretudo, com a dimensão de real. Isso nos é caro, visto que nossa leitura dos diários foge da tentativa de descobrir uma verdade secreta, de escavar correspondências com sua vida fora dos diários e de ler os diários como se não tivessem valor literário, tampouco. Assim, nos diários de Alejandra Pizarnik, podemos ler uma amarração singular, pois partindo de sua “vida literária”, o real também se entrelaça, de forma inescapável. É disso que nos aproximaremos nas páginas seguintes.

## CAPÍTULO 1: ALEJANDRA PIZARNIK, DO NOME À ESCRITA

*“Vejo o tempo obrar a sua arte  
tendo o mesmo artista como tela  
modelando o artista ao seu feitio  
o tempo, com seu lápis impreciso  
põe-lhe rugas ao redor da boca  
como contrapesos de um sorriso*

*Já vestindo a pele do artista  
o tempo arrebatava-lhe a garganta  
o velho cantor, subindo ao palco  
apenas abre a voz, e o tempo canta”  
(Tempo e artista – Chico Buarque)*

Partindo da vida literária de Alejandra Pizarnik, não podemos prescindir de sua história para nos aproximarmos de sua escrita. Para isso, nos advertimos de não realizarmos uma leitura biográfica, como se buscássemos na sua vida os traços de intencionalidade ou veracidade em seus diários, mas de traçar um percurso que aparece como exigência da própria autora.

Sob tal perspectiva, tomamos os fragmentos de seus diários e nos lançamos, primeiramente, por um percurso que toma sua palavra, acompanhando como a escrita vai assumindo, na vida de Alejandra, um lugar. Seguir esse fio nos exige também a contextualização do período histórico e político em que Alejandra viveu e escreveu suas obras, suas principais influências e relações com movimentos literários da época.

### 1.1 Palavras primeiras (1936-1960)

Nos seus primeiros diários, o nome Flora Alejandra Pizarnik, escrito na capa, era acompanhado de citações de suas leituras, rabiscos e fragmentos de poemas. A inscrição desse nome também constava na publicação de seu primeiro livro, em 1954, intitulado *La tierra más ajena*<sup>5</sup> e marca uma situação particular: a obra foi posteriormente rejeitada pela escritora, que não a reconheceria mais como de sua autoria. Nascida Flora Pizarnik Bromiker, em 29 de abril de 1936, o nome Alejandra foi por ela escolhido na adolescência e passou a ser sua assinatura.

Essa escolha do nome não nos parece ser arbitrária: além de constituir um nome próprio, Alejandra remete à conjugação no gerúndio do verbo *alejar*, possuindo três definições para a Academia Real Espanhola<sup>6</sup>: “1) Distanciar, llevar a alguien o algo lejos o más lejos; 2)

<sup>5</sup> Em português: “A terra mais distante”.

<sup>6</sup> Real Academia Espanhola, versão atualizada em 2024. Dicionário de língua espanhola. Vocábulo *alejar*. Ver em: <https://dle.rae.es/alejar?m=form>.

Ahuyentar, hacer ruir; 3) Apartar, rehuir, evitar”, e suas derivações incluem os vocábulos: *lejos*, *alejar*, *alejarse*, *alejamiento*, *lejanía*. Em português, essas palavras remetem a distanciamento, fuga, afastamento, separação. Isso nos chama a atenção porque o nome Alejandra Pizarnik é composto da seguinte forma: enquanto Alejandra foi o nome por ela escolhido para substituir Flora, o sobrenome herdado de seus pais russo-judeus foi modificado durante a imigração<sup>7</sup>. Elias *Pozharnik* se tornou *Pizarnik* e *Rejzla* Bromiker tornou-se *Rosa*.

De origem russa, *Pozharnik* etimologicamente significa incêndio, fogo, ou, ainda, filho do fogo. A modificação de *Pozharnik* para *Pizarnik* pode ter se dado por equívoco dos ouvidos pouco treinados dos profissionais da imigração, tendo adaptado para uma pronúncia ao idioma espanhol (Piña; Venti, 2022). A família de Alejandra chegou à Argentina falando apenas os idiomas russo e ídiche.

Foi em 1934 que os pais de Alejandra saíram de Rivne, cidade que pertencia à Polônia. O território de Rivne foi, historicamente, dominado e ocupado por diferentes países, o que modifica o modo como sua nomenclatura aparece. Tal fato reflete a complexidade da situação desse território, localizado entre a Polônia, a Bielorrússia e a Rússia: chamou-se Rivne entre 1920 e 1939, enquanto esteve em domínio polonês; Rovno, enquanto esteve em domínio russo-ucraniano, em 1939; e Rowno, enquanto esteve em domínio germânico, entre 1941 e 1944. Atualmente, o território pertence à Ucrânia.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o território de Rivne foi estrategicamente disputado. Em agosto de 1941, foi ocupado pelos alemães nazistas e declarada capital administrativa do Comissariado Reich Ucrânia (*Reichskommissariat Ukraine*, abreviado como RKU), e formou um regime de ocupação no qual Erich Koch foi responsável pela exploração da região em benefício alemão. Em dezembro de 1941, foi criado um gueto na fronteira de Rivne com Wola: estima-se que mais de 20 mil judeus foram mortos e a extinção do gueto ocorreu em julho de 1942<sup>8</sup>. Além disso, há o episódio de massacre que ocorreu em Rivne, entre 7 e 9 de novembro de 1941, no qual foram mortos mais de 23.500 judeus. Jeffrey Burds<sup>9</sup> (2013) documenta esse episódio, reunindo fotografias e alguns dos testemunhos de sobreviventes.

<sup>7</sup> A biógrafa Cristiña Piña (2021) entrevistou um primo de Elías, de mesmo sobrenome, que também imigrou para a Argentina, mas permaneceu com a grafia do seu sobrenome inalterada, o que reforça a hipótese mais difundida de que a mudança do sobrenome foi uma contingência, por parte dos profissionais da imigração.

<sup>8</sup> De acordo com o Museum of Jewish Heritage – A Living Memorial to the Holocaust (<https://mjhny.org/>) e com o JewishGen (<https://www.jewishgen.org/>), ambos portais que concentram pesquisas, artigos e um acervo memorialístico sobre a Shoá. Em função da nomenclatura de Rivne possuir variação de acordo com o país que domina o território, as informações são esparsas.

<sup>9</sup> A pesquisa está disponível em: [https://www.jewishgen.org/yizkor/rovno2/files/Rovno\\_Burds.pdf](https://www.jewishgen.org/yizkor/rovno2/files/Rovno_Burds.pdf).

Os guetos eram regiões urbanas onde os nazistas concentravam e isolavam a população judaica, sendo uma das etapas de controle e extermínio em massa. Em condições miseráveis, estima-se que existiram pelo menos mil guetos distribuídos na Polônia e na União Soviética. A partir de 1941, a destruição dos guetos foi sistematicamente planejada: “os alemães fuzilavam os judeus nas proximidades dos guetos, junto a grandes valas onde caíam os corpos, ou os deportavam para os campos de extermínio onde seriam assassinados”<sup>10</sup>.

O avanço do Estado nazista alemão foi responsável por um dos maiores crimes de guerra da humanidade: matou cerca de 6 milhões de judeus, além de outros 15 milhões em campos de trabalhos forçados, pertencentes à oposição e outras minorias (Seligmann-Silva, 2010). O termo Holocausto foi, por muito tempo, convencionado para se referir aos campos de extermínio nazistas e, na análise etimológica de Giorgio Agamben (2008), trata-se de um uso equivocado que além de supor uma equiparação entre fornos crematórios e altares, traz uma conotação antissemita: o termo substituto seria *Shoah*, que significa devastação em hebraico.

À vista desse cenário hostil aos judeus, principalmente oriundos da cidade de Rivne, — que, como vimos, foi capital administrativa do Comissariado ucraniano e onde se instalou um dos guetos nazistas —, Elias Pizarnik e Rejzla Bromiker nunca mais retornaram a sua cidade natal, e todos os seus familiares que permaneceram na cidade foram assassinados pelo nazismo alemão (Piña; Venti, 2022). A filha mais velha de Elias e Rejzla Pizarnik é Myrian, nascida em 1934. Ela relata brevemente, no documentário *Memoria Iluminada*<sup>11</sup>, a saída de seus pais da Europa:

Mi mamá fue la última que cerró las puertas de su casa ahí em Rovne y la última en venir. En Argentina, estaban algunos de sus hermanos. Primero pasaron por Francia, mi padre tenía dos hermanos em Paris y luego vinieron hacia Argentina. [...] La vida de mis padres fue una lucha. Sin idiomas, sin trabajo. Lo peor del día era cuando mi padre recibía todas las tardes el diario integrándose de lo que sucedía en Europa. Cada vez sí recibíamos menos cartas de la familia. Fueron unos años muy duros, muy difíciles. A mi abuelo lo habían llevado a hacer caminos con sus caminos, y a mi abuela y mis tías estuvieron em campos de concentración<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Enciclopédia do Holocausto, ver em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/ghettos>,

<sup>11</sup> O documentário *Memoria Iluminada: Alejandra Pizarnik* (2011) possui direção de Virna Molina e Ernesto Ardito. 120min. Disponível em: <https://vimeo.com/659027247>.

<sup>12</sup> Tradução livre: “Minha mãe foi a última a fechar as portas de sua casa em Rivne, e a última a vir. Na Argentina, estavam alguns de seus irmãos. Primeiro passaram pela França, meu pai tinha dois irmãos em Paris e logo vieram para a Argentina. A vida dos meus pais foi uma luta. Sem idiomas, sem trabalho. A pior [parte] do dia era quando meu pai recebia, todas as tardes, o jornal, com notícias sobre o que acontecia na Europa. Cada vez recebíamos menos cartas da família. Foram anos muito duros, muito difíceis. Levaram meu avô para fazer estradas, e minha avó e minhas tias estiveram em campos de concentração”.

Nos diários de Alejandra, a imigração de seus pais, o massacre de seus familiares e a incidência do bilinguismo marcam profundamente sua vida e sua escrita, e não podem ser por nós ignorados. Nas palavras de Pizarnik, destacamos a seguinte passagem, datada de 1955:

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<sup>13</sup> (Pizarnik, 2013, p. 51).

As “ânsias de fugir” nos remetem, também, à urgência que assolava a conjuntura de um cenário violento entre guerras, sobretudo, considerando o contexto de perseguição e extermínio nazista: na medida em que avançava o antissemitismo, mais restritas se tornavam as políticas para a chegada de judeus refugiados. Apesar da Argentina ser um dos países com maior população judaica na América Latina, ainda assim sua história é marcada por políticas governamentais restritivas e hostis ao ingresso de refugiados judeus, em especial, no contexto da Segunda Guerra Mundial (Senkman, 2007).

A década de 1930 ficou popularmente conhecida na história argentina como “la década infame”, ou ainda “la larga década del nacionalismo”, devido à progressiva força que os grupos nacionalistas conquistavam. Divididos dentre mais de quarenta grupos, destaca-se a admiração ao general Urriburu, responsável pelo primeiro golpe militar da história do país, em 1930, representante do antiliberalismo e do combate ao comunismo (Chinski, 2017). Durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o governo argentino mostrou pouca disposição em acolher os exilados republicanos, inclusive reformando os mecanismos de controle para evitar sua chegada. Um deles era a exigência de um certificado de boa conduta, que os governos dos países de origem provavelmente não concederiam (Cicogna, 2022).

A violência crescente operada pelos grupos nacionalistas era direcionada contra diversos grupos considerados antipatrióticos, como os socialistas, comunistas e os sindicalistas.

---

<sup>13</sup> Tradução de Ellen Lopes (2018, p. 27): “Herdei de meus antepassados as ânsias de fugir. Dizem que meu sangue é europeu. Eu sinto que cada glóbulo procede de um ponto distinto. De cada nação, de cada província, de cada ilha, golfo, acidente, arquipélago, oásis. De cada pedaço de terra ou de mar usurparam algo e assim me formaram, condenando-me à eterna busca por um lugar de origem. Com as mãos estendidas e o pássaro ferido, balbucante e sangrento. Com os lábios expressamente desenhados para exalar queixas. Com a frente estruturada por todas as dúvidas. Com o rosto ansioso e o cabelo revoando. Com meu eu acoplado e sem freio. Com a malícia instintiva da proibição. Com o hálito negro de tanto choro. Herdei o passo vacilante com o objetivo de nunca me enraizar com firmeza em lugar nenhum”.

Considerados como “extranjeros indeseables”, os judeus não escapavam dessa violência, pois era como se encarnassem o inimigo da nação por excelência e conjugassem imaginariamente os males do capitalismo e do imperialismo (Chinski, 2017).

Na Europa, o assustador avanço do antissemitismo provocou um grande contingente de refugiados judeus provenientes da Áustria, da Alemanha e da Polônia. Entre 1933 e 1945, estima-se que mais de 35.000 judeus entraram na Argentina, a maioria clandestinamente, devido ao aumento das restrições das políticas migratórias do país, que apenas aumentou durante a presidência de Roberto M. Otriv, entre 1938 e 1940. Eram comuns os casos de abusos de autoridade, nos quais era negada a entrada de refugiados no país, ainda que com a permissão de embarque. Entre 1938 e 1941, as pessoas provenientes das repúblicas centro europeias (Alemanha, Áustria, Tchecoslováquia e Polônia) tinham permissão para sair, mas não para entrar nos países de imigração. A partir de 1942, dificilmente conseguiam sair de seus países de origem.

O antissemitismo era difundido sistematicamente nos países por meio dos veículos de imprensa argentina, dos quais muitos foram financiados pelo Terceiro Reich. Apenas para citar alguns dos vários exemplos, têm-se a Revista *Bandera Argentina*, que veiculava ideias nazistas; o jornal *Crisol* (1932-1944), que criava sessões especiais dedicadas a denunciar pessoas e instituições judias, levando a promover expropriações de bens e até a expulsão de judeus do país; e a revista *Clarínada*, que reproduzia caricaturas estereotipadas de judeus.

Não era raro encontrar panfletos e pichações espalhadas pelas cidades que incitavam a violência, como: “haga patria, mate un judío”<sup>14</sup>, que vagarosamente era materializada para além dos muros nos constantes bombardeios a sinagogas, a cerimônias religiosas e a comunidades judaicas (Chinski, 2017). No documentário *Memoria Iluminada*, Myrian Pizarnik relata já ter presenciado um desses ataques: “Cuando nos mudamos a la casa de Lambaré 114, nos tiraron una bomba de alquitrán porque éramos judíos”<sup>15</sup>.

A família de Alejandra se estabelece em 1934, na região de Avellaneda, bairro de Buenos Aires conhecido por sua comunidade judaica. Myrian nasce no mesmo ano e foi preciso a companhia de intérpretes no Hospital Fiorito para “traducir las indicaciones del médico y las inquietaciones de Rosa”<sup>16</sup>, tamanho o desconhecimento do idioma espanhol para eles. Poucos anos depois, Elias Pizarnik passa a exercer o ofício de *cuernik*, no qual comercializava,

---

<sup>14</sup> Tradução livre: “Crie uma pátria, mate um judeu”.

<sup>15</sup> Tradução livre: “Quando nos mudamos para a casa de Lambaré 114, atiraram uma bomba de alcatrão porque éramos judeus”. O alcatrão é um resíduo derivado, principalmente, do carvão e pode liberar gases voláteis.

<sup>16</sup> Tradução livre: “Traduzir as recomendações do médico e as inquietações de Rosa”

preferencialmente, joias e artigos eletrodomésticos, ganhando espaço, aos poucos, na comunidade judaica e exercendo essa profissão que somente o termo em ídiche dá conta de sua particularidade: “[...] ocurre que por tratarse de una forma peculiar de comercio, habitual en la comunidad, no responde exactamente a nuestro concepto de vendedor domiciliario”<sup>17</sup> (Piña; Venti, 2022).

O crítico e historiador Ricardo Rojas recebe com alarme a presença do estrangeiro em Buenos Aires: ele se assusta com as placas nas vitrines e jornais escritos em ídiche, polonês, alemão, italiano, reflexo do intenso processo de chegada de imigrantes na cidade. Na época, as políticas governamentais não pretendiam expulsar os recém-chegados, mas se preocupavam em estabelecer a tutela da elite argentina sobre eles, de tal modo que a educação foi um elemento fundamental para essa assimilação (Sarlo, 2007).

Os filhos dos imigrantes eram alfabetizados em escolas públicas, seculares, gratuitas e obrigatórias: “à força, a escola pública ensinava a ser argentino” (Sarlo, 2007, p. 39). Ainda assim, para Alejandra ser argentina ainda era “irreal e difuso”, como veremos no trecho destacado a seguir. Os ecos dessa sistemática ideologia antisemita foram, de maneira progressiva, sendo parte das suas experiências na infância e adolescência, pois “por meu sangue judeu, sou uma exilada”. Em seus diários, ela escreve:

Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. Mis padres apenas si participan de alguna clase. Creo que cuando iba a la escuela tenía límites. Pero no. Tampoco allí integraba ningún grupo sino todos y ninguno. Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso)<sup>18</sup> (Pizarnik, 2013, p. 663).

Alejandra e sua irmã tiveram o período escolar dividido entre duas escolas: uma argentina, a Escola nº 7 de Avellaneda; e uma escola judaica onde estudavam os filhos e filhas de imigrantes do Leste Europeu para aprender a ler e escrever em ídiche, a Zalman Reizien Schule, onde também aprendiam sobre a cultura judaica e seus costumes. Apesar de ter sido alfabetizada em dois idiomas, há poucos registros sobre a relação de Alejandra com o idioma russo ou com o *ídiche*, línguas faladas em casa por seus pais (Lerman, 2014).

Entretanto, uma das marcas desse idioma é, justamente, nos apelidos que a chamavam em casa e nas escolas: Buma, Bumita, Blímele, variações da palavra alemã Blume que

<sup>17</sup> Tradução livre: “Acontece que, por ser uma forma particular de comércio, comum na comunidade, não corresponde exatamente ao nosso conceito de venda porta a porta”.

<sup>18</sup> Tradução livre: “É uma longa herança de solidão e isolamento. Meus pais quase não participam das aulas. Acho que quando fui para a escola, eu tinha limites. Mas eu não tinha. Também não pertencia a nenhum grupo lá, mas todo mundo e ninguém, tudo se resume ao problema da solidão. Por causa de meu sangue judeu, sou uma exilada. Por causa do meu local de nascimento, dificilmente sou argentina (o argentino é irreal e difuso)”.

significam Flor, ou Flora — seu primeiro nome, abandonado na adolescência. Quando escolhe o nome Alejandra, os apelidos derivados de Flora também são vagarosamente abandonados — usando-os ainda raramente em assinaturas de cartas —, e somente perto do final de sua vida passa a utilizar também os apelidos Sacha ou Sascha, formas diminutivas em russo de Alejandra (Piña; Venti, 2022).

Em relação à língua espanhola, Alejandra relata tanto a dificuldade de compreender a língua falada quanto escrita. No aspecto da dicção e da entonação do seu espanhol, Piña e Venti (2022) destacam que a tartamudez de Alejandra se transformou, ao longo dos anos, em uma maneira peculiar e personalíssima de falar: “[...] como uma estrangeira, como alguém que não maneja o espanhol com fluência, o que a confere um toque exótico” (Piña; Venti, 2022, p. 64).

A gagueira aparece em repetidas passagens nos diários de Alejandra, ainda que fosse motivo de vergonha, como ela relata quando escreve que “Todo cerrado a causa de muy pocas cosas: la tartamudez, los recuerdos humillantes, la consiguiente tristeza”<sup>19</sup> (Pizarnik, 2013, p. 323), ou que apareça como um fator que dificulte a articulação de frases: “Una de las causas que me impiden estudiar es mi tartamudez. A veces me parece que no existe, pero otras... Días en que me duele el corazón de tanto esfuerzo por articular algo”<sup>20</sup> (Pizarnik, 2013, p. 257). Ela também assume que seria uma marca na sua fala: “No es tartamudez. Es imposibilidad de pronunciar ciertas consonantes”<sup>21</sup> (Pizarnik, 2013, p. 276).

Essa característica também contorna uma dicção própria do espanhol e não passa despercebida aos ouvintes, como percebe sua amiga Ivone Bordelois, que afirmava que Alejandra “[...] cortaba las palabras de manera improbable, lo que producía un ritmo peculiar, y “cierto hipnotismo” [...] su elocución era a la vez lenta y tambaleante, sus vocales, espejos engañosos, siempre insólitos; y el todo irremisiblemente extranjero”<sup>22</sup> (Piña; Venti, 2022).

Causando estranhamento aos ouvidos argentinos, essa entonação também é relatada por Beatriz Sarlo (2007), ao apontar que no início do século XIX, os judeus causavam certo fascínio na Argentina pela sua “extranjería más lejana”<sup>23</sup>, sendo descritos como pessoas exóticas e marcados pela peculiaridade da entonação: “falam uma língua mais seca e áspera que a areia do deserto [...] as palavras estalam e faziam barulho ou se arrastam em rouquidão, sem sentido

<sup>19</sup> Tradução livre: “Tudo foi encerrado por causa de pequenas coisas: a gagueira, as recordações humilhantes, a tristeza que se seguiu”.

<sup>20</sup> Tradução livre: “Um dos motivos que me impedem de estudar é minha gagueira. Às vezes, ela parece não existir, mas outras... Dias em que me dói o coração de tanto tentar articular algo”.

<sup>21</sup> Tradução livre: “Não é gagueira. É impossibilidade de pronunciar certas consoantes”.

<sup>22</sup> Tradução livre: “Cortava as palavras de maneira improvável, o que produzia um ritmo peculiar e certo hipnotismo [...] sua locução era lenta e espantosa, suas vogais [eram] espelhos enganosos, sempre insólitos; o todo irremesivelmente estrangeiro”.

<sup>23</sup> Tradução livre: “Estrangeirismo mais distante”.

e incompreensíveis”<sup>24</sup>. Em uma das passagens de seu diário, Alejandra escreve uma cena na qual seu modo de falar faz um desconhecido supor que ela não seria argentina:

En un kiosco, mirando libros. El vendedor me habla. Dado mi acento, supone que soy europea. Me habla de «nuestra alta cultura». «Sí. Usted que es extranjera debe notarlo.» ¿Cómo explicarle que soy argentina? ¿Cómo explicarle mi extraño acento? ¿Por qué explicárselo?<sup>25</sup> (Pizarnik, 2013, p. 143).

Quanto à escrita em língua espanhola, a dicção de estranhamento também se apresenta. Em seus diários, se repetem as frustradas tentativas de aprender a escrever em espanhol, tomada como uma língua estranha, como vemos na seguinte passagem do diário, em 2 de maio de 1954:

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 [...] Hablar en español me es igualmente difícil. Algo me separa rotundamente del lenguaje, de las palabras<sup>26</sup> (Pizarnik, 2013, p. 625, grifo nosso).

A escrita dos diários começava a se mostrar presente desde 1950, aos 14 anos<sup>27</sup>, e desde a adolescência era leitora de literatura e filosofia, principalmente de Faulkner e Sartre. Segundo Piña e Venti (2022), na Argentina dos anos 50 havia algumas opções para quem se interessasse pela escrita nos caminhos da educação formal: uma delas era o curso de Letras, cuja formação era voltada à docência; e a escola de Jornalismo, que se dedicava aos novos meios de imprensa da época e à redação de jornais. Fora desse âmbito, havia os grupos de poetas e artistas plásticos, que se reuniam em bares e ateliês.

Alejandra passou por todas essas opções, movida pelo desejo de se dedicar à escrita, mas abandonou os cursos de Filosofia, Jornalismo e Letras, todos iniciados na Universidade de Buenos Aires, sem concluir nenhum deles. Em seus diários, escreve sobre os períodos de desistências entre os cursos: “Agonizo de deseos de seguir estudiando. [...] Si comenzara de

<sup>24</sup> Excerto de Roberto Arlt, em “Sírios libaneses en el centro” (1933, p. 89-100), citado por Beatriz Sarlo (2007) em *Ensaíos de literatura argentina*. No espanhol: “hombres que hablan un idioma más seco y más áspero que la arena del desierto [...] las palabras chasquean y restallan o se arrastan guturales, gangosas y incomprensibles”.

<sup>25</sup> Tradução livre: “Em um quiosque, olhando livros. O vendedor fala comigo. Devido meu sotaque, supõe que sou europeia. Me fala de “nossa alta cultura”. “Sim, você que é estrangeira deve notar”. Como explicar que sou argentina? Como explicar meu estranho sotaque? Por que explicar isso?”.

<sup>26</sup> Tradução livre: “Minha falta de ritmo quando escrevo. Impossibilidade de formar orações, de conservar a estrutura gramatical tradicional. É que me falta sujeito. Logo, me falta verbo. Fica um predicado mutilado, ficam farrapos de atributos que não sei a quem ou a que dar. (...). Falar espanhol me é igualmente difícil. Algo me separa firmemente da linguagem, das palavras”.

<sup>27</sup> A atual edição dos Diários (2013), publicada pela editora Lumen, os apresenta somente a partir de 1954, mas de acordo com as biografias Cristina Piña e Patricia Venti (2022), os primeiros registros de seus diários datam de 1950, embora poucas folhas dos cadernos escritos entre 1950-1953 estejam conservadas.

nuevo y abandonara, entonces sería terrible. ¡Quiero estudiar! ¡Pero temo estudiar en la facultad! Me gusta estudiar sola, sin método, sin programa...”<sup>28</sup> (Pizarnik, 2013, p. 87).

Essa sensação de inadequação em relação aos estudos universitários se repete. Em uma das passagens de agosto de 1955, é interessante notar que o seu envolvimento pela leitura se mantém presente, apesar do desinteresse pelo ensino formal: “La vida es muy corta para sacrificar cinco años estudiando entre llanto y sacrificios. Jamás podré adaptarme a los programas de estudio. Jamás podré adaptarme a método alguno”<sup>29</sup> (Pizarnik, 2013, p. 119), e, logo abaixo dessa inscrição, comenta ter concluído uma leitura, cuja conhecida extensão já foi motivo de abandono de muitos outros leitores: “23h. Finalizé [sic] el tomo III de las obras de Proust. Me duele el cuerpo de las horas pasadas junto a la estufa, sentada en la alfombra. Calculando, creo que han sido 7 horas”<sup>30</sup> (Pizarnik, 2013, p. 119). Assim, acompanhamos que, apesar das sucessivas desistências, o interesse literário se mantinha, o que a passagem a seguir nos explicita em sua relação com a escrita e a vontade de ser escritora:

Me doy cuenta que no puedo seguir estudiando en la facultad. La chica de quinto año me enumeró los pensadores que más se estudian: Aristóteles, S. Tomás, Kant, etc. ¿Cómo forzar mi mente hacia ellos? Se me ocurre seguir Letras. ¿Cómo esperar cinco años para analizar a Faulkner? [...] Me dejo llevar. **Debe ser por eso por lo que amo las hojas.** Sin embargo, debo estudiar para decir que estudio. De lo contrario no valdré nada. Mi madre quiere que estudie. Quiere que tenga un título. (Sonrío despreciativa.) ¡Qué me importan los títulos! **Digo que quiero ser escritora. ¡Bah! Son cosas al margen dicen. ¡Al margen! Ellos no saben lo que es llorar sobre una hoja vacía y llenarla pacientemente con signos creados por una misma. Parece cosa de magia. Llenar un cuadernillo que estaba desnudo y triste. Darle vida entregándole lo mejor que una tiene dentro.** ¡Ah! Escribir”<sup>31</sup> (Pizarnik, 2013, p. 145, grifos nossos).

Foi também nesse período, ao abandonar os estudos universitários, que Alejandra frequentou algumas aulas de pintura com o pintor espanhol Juan Batlle Planas, radicado em Buenos Aires desde 1913. Ele era apreciador das obras de Hieronimus Bosch, dos escritos do

<sup>28</sup> Tradução livre: “Agonizo de desejos de seguir estudando [...] Se começasse de novo e desistisse, seria terrível. Quero estudar! Mas tenho medo de estudar na faculdade! Gosto de estudar sozinha, sem método, sem programa”.

<sup>29</sup> Tradução livre: “A vida é muito curta para sacrificar cinco anos estudando entre choros e sacrificios. Jamais poderei me adaptar aos programas de estudo. Jamais poderei me adaptar a método algum”.

<sup>30</sup> Tradução livre: “23h. Finalizei o tomo III das obras de Proust. Me dói o corpo das horas passadas junto ao aquecedor, sentada no carpete. Calculando, creio que tenham sido 7 horas”.

<sup>31</sup> Tradução livre: “Percebo que não posso continuar estudando na faculdade. A garota do quinto ano fez uma lista dos pensadores mais estudados: Aristóteles, São Tomás, Kant, etc. Como posso forçar minha mente a estudá-los? Como posso esperar cinco anos para analisar Faulkner? [...] Eu me deixo levar. Deve ser por isso que adoro folhas. No entanto, tenho de estudar para dizer que estudo. Caso contrário, não tenho valor algum. Minha mãe quer que eu estude. Ela quer que eu tenha um diploma. (Sorrio com desdém.) Que me importam os diplomas! Eu digo que quero ser escritora. Bah! Eles dizem essas coisas na periferia. Na periferia! Eles não sabem o que é chorar em uma página vazia e pacientemente preenchê-la com sinais de sua própria criação. Parece mágica. Preencher um livreto que estava vazio e triste. Dar-lhe vida, dando-lhe o melhor que se tem dentro de si. Ah, escrever”.

conde de Lautreamónt, da filosofia zen<sup>32</sup>, da psicanálise e das vanguardas europeias. Em uma entrevista concedida na Revista *Hoy*, afirma: “Yo no navego en aguas tranquilas, ni los vientos me son favorables. Sólo, librado sostengo que la posibilidad de creación se genera a través de una acción interno-mecánica. Por su técnica y de acuerdo a la distensión o reparación que significa es pintura, escultura, poesía”<sup>33</sup>. Sua concepção de criação artística, além de possuir forte influência surrealista, a partir das noções de automatismo, também era realizada a partir de diversos suportes e técnicas como as esculturas, objetos, álbuns de fotografia, ilustrações, dentre outras.

Diante desta cena, Alejandra inicia seu interesse pela pintura. Tal elemento não nos passa despercebido, pois, em seus diários, ela o aproxima do seu procedimento de escrita: “Mientras leía el libro de los trovadores perfeccioné una máquina de escribir poemas que inventé a los dieciocho años. Máquina que no es maquina sino que permite tratar al poema como si fuera un cuadro”<sup>34</sup> (Pizarnik, 2013, p. 472). Nos chama a atenção o modo como Alejandra estabelece a relação entre a pintura e seus modos de escrever; iremos nos deter nesse aspecto mais adiante.

Outro vínculo fundamental que Pizarnik estabelece enquanto frequentava a Universidade de Buenos Aires foi com Juan Jacobo Bajarlía, professor de Literatura Moderna, escritor e jornalista. A proximidade do professor com as poéticas modernistas, com o surrealismo e com o vanguardismo francês foram de fundamental importância para o contato de Pizarnik com Proust, Rimbaud, Baudelaire e James Joyce (Piña; Venti, 2022). Bajarlía acompanhou a publicação das primeiras obras poéticas de Pizarnik, *La tierra más ajena*, em 1955, e *La última inocência*, em 1956, afora ter incentivado as publicações em importantes em revistas literárias, como a *Poesía Buenos Aires* (Marra, 2020). Em 1958, Alejandra publica seu terceiro livro de poesias, *Las aventuras perdidas*, e se dedica quase exclusivamente à escrita. Assim, a literatura vai assumindo um lugar cada vez mais incontornável em sua vida.

---

<sup>32</sup> Dentre os poucos registros encontrados sobre as principais influências do pintor, a referência à filosofia zen é citada com a seguinte observação, destacando sua importância: “En sus comienzos trabaja en un taller de grabado junto a su tío José Planas Casas y Pompeyo Audivert. Se conectaron con la filosofía zen, a través de un maestro del cual nunca reveló su identidad y que influirá profundamente en su vida y obra”. Em tradução livre, este trecho nos coloca: “Em seus primeiros anos, trabalhou em uma oficina de gravura com seu tio José Planas Casas e Pompey Audivert. Ele se conectou com a filosofia zen, por meio de um mestre cuja identidade ele nunca revelou e que teria uma profunda influência em sua vida e obra”. Disponível na página dedicada a homenagear a vida e obra de Juan Batlle Planas, ver: <https://batlleplanas.net.ar/bio.html>.

<sup>33</sup> Entrevista concedida, em 1961, a Oscar Mara, na Revista *Hoy*, n. 1, Buenos Aires. Disponível integralmente em: <https://batlleplanas.net.ar/bio.html>.

<sup>34</sup> Tradução livre: “Enquanto lia o livro dos trovadores, aperfeiçoei uma máquina de escrever poemas que inventei aos dezoito anos. Uma máquina que não é mecânica, mas permite que o poema seja tratado como se fosse uma pintura”.

## 1.2 De uma terra estrangeira a outra (1960-1972)

Na América Latina, os anos 60 marcam um contexto de tensionamentos políticos, governos autoritários e golpes de Estado. Alejandra morou em Paris entre os anos 1960 e 1964, portanto, não foi diretamente motivada por exílio político, mas por uma possibilidade de se dedicar ao seu “projeto de escrita” (Valente, 2018), no qual poderia se distanciar da casa paterna e do desconforto em relação às noções de identidade e pertencimento cultural (Guerra, 2020). Nesse contexto, inúmeros foram os casos de exílios forçados por motivos políticos, um deles foi o de Júlio Cortázar, importante escritor argentino exilado em Paris desde 1951, que também se tornou uma figura fundamental para Alejandra.

Quando decide realizar a viagem, no final de 1959, Alejandra escreve em seus diários sobre a vontade de realizar a viagem e a sua proximidade com Olga Orozco, escritora argentina que na época residia na França: “Iré a París. Me salvaré. Tristeza reciente. No he tenido a quién comunicar mi alegría del viaje. Ahora la angustia. Ahora la abandonada. Me gustaría estar con Olga y con Elenita”<sup>35</sup> (Pizarnik, 2013, p. 291). No início de 1960, outra breve passagem que antecede sua chegada em Paris:

Que este año me sea dado vivir en mí y no fantasear ni ser otras, que me sea dado ponerme buena y no buscar lo imposible sino la magia y extrañeza de este mundo que habito. Que me sean dados los deseos de vivir y conocer el mundo. Que me sea dado el interesarme por este mundo<sup>36</sup> (Pizarnik, 2013, p. 293).

Assim, vemos que a expectativa de que em Paris, terra estrangeira, houvesse um modo de viver também se relacionava à sua vontade de conhecer e participar de um cenário cultural e literário que admirava. Na época, o cenário artístico e cultural parisiense era de efervescência e Alejandra se interessou pelo cinema, visitava museus, conhecia pinturas e artistas importantes de seu tempo. Em seus diários, há várias citações e comentários de seu encantamento com o cinema, dentre eles, os filmes de François Truffaut e Ingmar Bergman, dos quais anotava títulos, comentários em seus diários e, com isso, entrelaçava os sucessos imaginários dos filmes com a própria vida (Hamelau, 2023).

Na época, dedicou-se quase exclusivamente à criação literária e esteve em contato com escritores importantes de seu tempo, como Georges Bataille, Júlio Cortázar, Simone de

<sup>35</sup> Tradução livre: “Irei para Paris. Me salvarei. Tristeza recente. Não tive ninguém a quem comunicar minha alegria pela viagem. Agora a angústia. Agora o abandono. Eu gostaria de estar com Olga e Elenita”.

<sup>36</sup> Tradução livre: “Que este ano me seja dado viver em mim e não fantasiar ou ser outros, que me seja dado ser boa e não buscar o impossível, mas a magia e a estranheza deste mundo em que habito. Que me seja dado o desejo de viver e de conhecer o mundo. Que me seja dado o interesse por este mundo”.

Beauvoir e Octavio Paz. A amizade com Octavio Paz possibilita a entrada de Alejandra no cenário literário parisiense, por meio da publicação em revistas e ainda da possibilidade de trabalhar na Revista *Cuadernos*. Ademais, Paz escreve o prólogo de *Árbol de Diana* (2012 [1962]), terceiro livro da autora. Esse foi um dos livros mais aclamados de Alejandra, devido a surpreendente concisão e, para utilizar o termo de Octavio Paz, sua capacidade de “queimar, fundir e volatizar”.

No caso de Alejandra, vemos que há um constante trânsito entre línguas. Segundo Rocco (2018), essa vastidão incluía o contato com o russo, escutado em casa; o ídiche, língua de seus pais e na qual foi alfabetizada na escola judia; o francês, que estudou e praticou durante os anos em Paris, além do conhecimento para ler textos em inglês, alemão, italiano e catalão. Para Alejandra, o idioma francês seria uma chave para acessar alguns de seus autores preferidos em sua língua original, como Rimbaud, Lautréamont e Artaud, mas também como um modo de estar inserida no mundo literário, por meio de publicações nos principais jornais e revistas de circulação na época, buscando ampliar sua circulação para além das conhecidas revistas argentinas, como a *La Nación* e a *Revista Sur* (Di Ció, 2023).

O francês de Alejandra possuía muitos erros de sintaxe e gramática, mas era bastante vasto em seu vocabulário (Di Ció, 2023) e, por isso, escreveu alguns poemas em francês, que permanecem inéditos, e publicou em revistas, como *Les Lettres Nouvelles* e *La Nouvelle Revue Française* (Garrido, 2021). É interessante observar que, embora este tenha sido um período em que Alejandra cotidianamente estava em contato com a língua francesa, seja na fala, na escrita, na leitura ou na tradução, foi também o período em que Alejandra se dedicou a aprofundar suas investigações em torno de autores de língua espanhola do período barroco, caso de Cervantes, Góngora, Calderón e Quevedo, constituindo esse período como “um projeto de investigação sobre sua língua materna, o espanhol” (Mallol, 2023).

Foi o período em que mais leu Dom Quixote. Seus diários recortam citações e trechos inteiros de sua leitura da obra, além de comentar sobre aquilo que remete ao seu processo de escrita: “Don Quijote pensando cuatro días en un nombre para su caballo. ¿Puede darse mayor capacidad de concentración en la persecución de algo? ¿Qué poeta ha persistido cuatro días buscando una palabra adecuada a un objeto?”<sup>37</sup> (Pizarnik, 2013, p. 280). Em Alejandra, vemos que as leituras que fazia não se distanciavam das suas reflexões sobre a linguagem e sobre a criação poética, e era constante a presença de autores tanto da tradição vanguardista francesa,

---

<sup>37</sup> Tradução livre: “Dom Quixote pensou durante quatro dias em um nome para seu cavalo. Pode haver maior capacidade de concentração na busca de algo? Que poeta persistiu por quatro dias procurando uma palavra adequada para um objeto?”.

como Michaux e Rimbaud, como de escritores importantes na literatura hispano-americana, como é o caso de Federico García Lorca e Octavio Paz:

Primero el entendimiento, luego la sensibilidad. No es así como se lee Artaud, Michaux y Rimbaud. Ellos —y Bataille— se aproximan a ese lenguaje desgarrado que da cuentas de lo que es y sucede, de una manera parecida a la pintura y a la música. También Lorca, por el ritmo. También Octavio por el ritmo y casi siempre por las imágenes. Es una gran desgracia escribir en español. O, tal vez, es una gran desgracia escribir poemas<sup>38</sup> (Pizarnik, 2013, p. 572).

O interesse pela pintura, pela música e pela literatura são marcas vitais que aparecem em diversos momentos de sua obra e de sua escrita diarística, sendo o período em que viveu em Paris fundamental para o trânsito entre linguagens, poéticas e influências. Esse momento de sua vida foi tão marcante e importante em sua criação literária que, anos depois, em 1969, escreve em seus diários sobre o “estado de poesia” em que se encontrava: “El método de leer por la mañana y de escribir por la tarde no resulta. Me temo que no sea posible codificar el quehacer poético. Pero en París podía. Pero tal vez allí estaba en perpetuo estado de poesia”<sup>39</sup> (Pizarnik, 2013, p. 741).

Apesar de ter sido uma fase importante para a circulação literária dos escritos de Alejandra e para se aproximar de importantes figuras que admirava, os quatro anos em que esteve em Paris “[...] são os anos de sua vida e de sua morte, os mais intensos e os mais letais. Somente uma poeta parece saber e querer habitar um paradoxo” (Alvaréz, 2022). Essa intensidade paradoxal também se presentifica nessa entrada dos seus diários, de 23 de setembro de 1962:

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele<sup>40</sup> (Pizarnik, 2013, p. 663).

<sup>38</sup> Tradução livre: “Primeiro o entendimento, depois a sensibilidade. Não é assim que Artaud, Michaux e Rimbaud são lidos. Eles - e Bataille - abordam essa linguagem rasgada que explica o que é e o que acontece, de maneira semelhante à pintura e à música. Lorca também, por meio do ritmo. Octavio também, pelo ritmo e quase sempre pelas imagens. É uma grande desgraça escrever em espanhol. Ou, talvez, seja uma grande desgraça escrever poemas”.

<sup>39</sup> Tradução livre: “O método de ler pela manhã e escrever à tarde não funciona. Receio que não seja possível codificar a tarefa poética. Mas em Paris eu podia. Mas talvez lá eu estivesse em um estado perpétuo de poesia”.

<sup>40</sup> Tradução livre: “Tudo se resume ao problema da solidão. Por causa de meu sangue judeu, sou uma exilada. Por causa do meu local de nascimento, dificilmente sou argentina (o argentino é irreal e difuso). Não tenho uma pátria. Quanto ao idioma, é outro conflito ambíguo. Não há dúvida de que meu lugar é Paris, pelo simples fato de que lá o exílio é natural, é uma pátria, enquanto aqui é doloroso”.

Assim, o sentimento de exílio a acompanha e é colocado não somente como um problema de solidão, mas também de idioma. Alejandra nomeia esse período como um “conflito ambíguo” e, de fato, sua passagem em Paris foi marcada por constantes mudanças de moradia, iniciadas desde suas primeiras estadias na casa de familiares e pela instalação em diferentes quartos alugados até o final de 1963.

A instabilidade quanto a ter uma moradia é também acompanhada da insatisfação com os trabalhos que fazia e a frustração em não se dedicar completamente à literatura e à escrita, como nos conta Piña e Venti (2022): “Odiaba ser oficinista, cumprir um horário. Pero no era posible pasarse el día leyendo y escribiendo poemas”<sup>41</sup>. Trabalhou como garçoneiro, tradutora, empacotadora, babá de crianças. Seu único trabalho estável foi como tradutora na revista *Cuadernos para la libertad de la cultura* (Penabad-García, 2020). Em várias passagens de seus diários, Alejandra escreve sobre sua relação com o trabalho:

Comienzo a darme cuenta. La economía existe. La política existe. Todo eso existe a causa de que yo no puedo pasarme el día leyendo y haciendo poemas. Pero aún me parece tan absurdo, tan irreal que yo tenga que trabajar para vivir...<sup>42</sup> (Pizamik, 2013, p. 358)

Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. Quiero decir: me pasé la mañana buscando papeles justificativos para que me dejen robarme el tiempo en paz. La verdad: trabajar para vivir es más idiota aún que vivir. Me pregunto quién inventó la expresión «ganarse la vida» como sinónimo de «trabajar». En dónde está ese idiota<sup>43</sup> (Pizamik, 2013, p. 393).

Alejandra tinha aversão ao trabalho, pois, para ela, era o que a impedia de passar o dia inteiro se dedicando a ler e escrever poemas. Essa é outra marca que aparece durante o período e que nos explicita o modo como o tempo em Paris foi, também, um momento no qual sua experiência de estranhamento em relação à linguagem é alargada e confrontada em sua radicalidade. Para Mariana Di Cío (2023), Alejandra parece sempre traduzir suas experiências vitais em termos literários. Isto posto, encontramos uma das passagens dos seus diários que nos coloca diante daquilo que a experiência da fala provoca em Alejandra e que, para ela, provoca

<sup>41</sup> Tradução livre: “Eu odiava trabalhar em um escritório e cumprir horários. Mas não era possível passar o dia lendo e escrevendo poemas”.

<sup>42</sup> Tradução livre: “Estou começando a perceber. A economia existe. A política existe. Tudo isso existe porque não posso passar o dia inteiro lendo e escrevendo poemas. Mas ainda me parece tão absurdo, tão irreal que eu tenha que trabalhar para viver...”.

<sup>43</sup> Tradução livre: “Porque, afinal de contas, meu tempo é meu e eu deveria ser o mestre de gastá-lo e desperdiçá-lo como quiser. Quero dizer: passei a manhã procurando documentos de justificativa para poder roubar meu tempo em paz. A verdade: trabalhar para viver é ainda mais idiota do que viver. Fico imaginando quem inventou a expressão ‘ganhar a vida’ como sinônimo de ‘trabajar’. Onde está esse idiota?”.

efeitos em sua escrita, especialmente quando afirma que “Pero en cualquier idioma — aun en el mío — hablar me hace sufrir”<sup>44</sup> (Pizarnik, 2013, p. 965).

Vemos que, em seus diários, Alejandra ultrapassa uma esfera de anotações cotidianas, criando um espaço onde é possível entrelaçar a vida com as suas inquietações em relação à linguagem e à escrita, e que esse estranhamento se alargou frente a necessidade cotidiana de habitar em outra língua, o francês:

Lo terrible del lenguaje: nunca se está preparado para dialogar, no existen ensayos previos, de nada vale la experiencia de otros diálogos anteriores. **En mi caso, lo trágico aumenta porque ahora debo comunicarme con los demás en francés**, en una lengua hecha de palabras que en mi mente resbalan casi siempre sobre las cosas, como si la palabra fuera demasiado grande o pequeña para ajustarse a las cosas. [...] **Hablar con alguien es darse mutuamente noticias de sí, testimoniarse. Cuando hablo siento que me traiciono, también cuando escribo**<sup>45</sup> (Pizarnik, 2013, p. 965, grifos nossos).

É interessante que, no período em que esteve em Paris, Alejandra trocou várias cartas. Tanto em seus diários como nas cartas em que escrevia, era comum ter pequenas frases em francês, muitas vezes com erros gramaticais. Nessa relação de troca de correspondências, uma das pessoas que a marcaram foi o psicanalista León Ostrov, para quem escreveu cartas<sup>46</sup>, principalmente entre 1960 e 1964, enquanto esteve em Paris. Alejandra realizou sessões de análise com Ostrov entre 1954 e 1955, aos 18 anos, em um período marcado por sucessivas crises asmáticas e de ingestão de diversos medicamentos, como ansiolíticos, diuréticos e anfetaminas para emagrecimento.

Segundo Cristina Piña e Patricia Venti (2022), a estadia de Alejandra em Paris foi marcada por uma série de excessos de álcool, remédios e cigarros, enquanto vivia a instabilidade financeira, noites de insônia, a frustração com os trabalhos que fazia e os sucessivos rompimentos em relacionamentos amorosos, com homens e mulheres. Ela escrevia em seus diários sobre a brevidade de seus poemas e sobre seu modo fragmentário de escrita:

<sup>44</sup> Tradução livre: “Mas em qualquer idioma — ainda que seja o meu — falar me faz sofrer”.

<sup>45</sup> Tradução livre: “O que é terrível na linguagem: nunca estamos preparados para o diálogo, não há ensaios anteriores, a experiência de diálogos anteriores é inútil. No meu caso, o trágico aumentou porque agora tenho que me comunicar com os outros em francês, em um idioma feito de palavras que, em minha mente, quase sempre passam por cima das coisas, como se a palavra fosse muito grande ou muito pequena para caber nas coisas [...] Falar com alguém é dar ao outro notícias de si mesmo, dar testemunho de si mesmo. Quando falo, sinto que estou me traindo, assim como quando escrevo”.

<sup>46</sup> Durante quase toda sua vida, Alejandra e León Ostrov trocaram correspondências, que foram, posteriormente, publicadas em livro no ano de 2012, pela editora Eduvim e editadas pela filha de Ostrov, Andrea Ostrov. A coletânea é composta por 21 cartas organizadas em ordem cronológica, sendo a maioria delas trocadas entre os anos 1960 e 1964.

Buscar una continuidad. Fortaleza psíquica. Mi mente es débil, de allí mi «método» de lectura y la brevedad de mis poemas. Hay una dispersión total: sólo fragmentos que «vienen desde la nada». Constreñirse, exigirse un poco de continuidad mental. Estoy ausente. Em poder de las tinieblas. No puedo pensar más que en mí aunque de lejos y con miedo. ¿Escribir? Apenas fragmentos. Miserables sobras. Si pudiera escribir un libro sobre un solo asunto. Aunque sea malo. No sobre el insomnio sino sobre algo muy reducido. Aunque sea a las malas forzosamente quiero hablar de una sola cosa. ¿De qué? ¿De cuál? Dispersión total en las lecturas<sup>47</sup> (Pizarnik, 2013, p. 555).

Durante os anos em que estive em Paris, a produção literária de Alejandra foi bastante frutífera: escreveu vários ensaios e traduções, publicou *Árbol de Diana*, em 1962, e grande parte dos poemas de seu quinto livro de poemas, *Los trabajos e las noches*. Em carta enviada a Ostrov, ela escreve: “cada palabra la anoto en una tarjeta distinta [...] mi cuerpo se revuelve, hago el amor com la poesia, músculo a músculo, tarjeta a tarjeta”<sup>48</sup>, e essa corporeidade que se coloca entre a escrita e sua vida se intensifica durante o período em questão:

El ritmo, la respiración y la voz constituyen mediaciones entre el cuerpo y la letra. Esta corporalidad protege a la poeta, pero no por mucho tiempo. Escribir, en consecuencia, em esse período se constituyó em um acto de fe que se erigía para maldecir y celebrar su desesperación<sup>49</sup> (Piña; Venti, 2022, p. 129).

Em 1964, Alejandra retorna a Buenos Aires e, nos diários, fala sobre esse desejo de retornar do seguinte modo: “Deseos de volver a Buenos Aires. De hacerme cargo, de alguna manera, de mi nacionalidad y de mi lengua. ¿Y de la soledad? Recordar que la de allí es mucho más cruel (Pizarnik, 2013, p. 582). Em 1965, Alejandra publica *Los trabajos e las noches* e, um ano depois, publica *La condesa sangrienta*. A particularidade desta última é que Alejandra “associou tradução, escrita ensaística e criação literária em um obra singular” (Silva, 2020), pois ela reescreve em língua espanhola a obra *Erzébet Báthory, la Comtesse sanglante* (1962), da escritora francesa Valentine Penrose. Apesar da obra poética de Pizarnik ser mais conhecida do que a prosa, a obra *La condesa sangrienta* foi uma das primeiras a serem traduzidas no

<sup>47</sup> Tradução livre: “Busca de continuidade. Força psíquica. Minha mente é fraca, daí meu "método" de leitura e a brevidade de meus poemas. Há uma dispersão total: apenas fragmentos que "vêm do nada". Constranger-se, exigir um pouco de continuidade mental. Estou ausente. O poder da escuridão. Só consigo pensar em mim, embora de longe e com medo. Escrever? Apenas fragmentos. Restos miseráveis. Se ao menos eu pudesse escrever um livro sobre um único assunto. Mesmo que seja ruim. Não sobre insônia, mas sobre algo muito pequeno. Mesmo que seja ruim, quero falar sobre apenas uma coisa. O quê? Qual delas? Dispersão total nas leituras”.

<sup>48</sup> Tradução livre: “Cada palabra que escribo em uma carta diferente [...] meu corpo se agita, eu faço amor com a poesia, músculo por músculo, carta por carta”. Carta transcrita por Cristina Piña e Patricia Venti (2021, p. 128). Enviada por Pizarnik a León Ostrov entre 1960-1961, em “Diários y carta inédita”, Clarín. 2002.

<sup>49</sup> Tradução livre: “O ritmo, a respiração e a voz constituem mediações entre o corpo e as letras. Essa corporeidade protege a poeta, mas não por muito tempo. Escrever, portanto, nesse período, tornou-se um ato de fé que amaldiçoava e celebrava seu desespero”.

Brasil, com a publicação de *A condessa sangrenta*, no ano de 2011, pela editora Tordesilhas, com tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Para Alejandra, o retorno a Buenos Aires não foi sinônimo de alívio: “en este lugar sombrío, desamparado, en esta ciudad curiosamente llamada Buenos Aires, donde innegablemente sufrís un poco por lo que tiene de muerta en una ciudad muerta”<sup>50</sup> (Pizarnik, 2013, p. 759). Em janeiro de 1967, seu pai, Elias Pizarnik, morre de um súbito infarto. A morte de seu pai foi significativa, e ela escreve em carta para Antonio Molina: “La súbita muerte de mi joven padre ocasionó, entre otras cosas más graves, una surte de perdida de la suma de los días que transcuerren. Esta desgracia acaeció hace un par de meses si bien ahora todo continúa confuso y desordenado”<sup>51</sup> (Pizarnik, 2017, p. 212).

Durante esta época, aumentou a produção de artigos para revistas, que era sua única renda. Cristina Piña e Patricia Venti (2022) reconhecem a complexa relação que ela tinha com o pai: “[...] toda su opción poética se plantea como una huida del padre, del mundo familiar, del orden simbólico, donde se habla y se habla para nada decir”<sup>52</sup>. Em seus diários, Alejandra escreve sobre como a Argentina provocava horror e estranheiridade:

Padre, padre querido, no quiero morir en este país que — ahora lo sé — odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjeridad que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. 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<sup>53</sup> (Pizarnik, 2013, p. 711).

Dessa forma, o retorno à Argentina e o luto pela morte de seu pai marcam o aparecimento de alguns escritos voltados para o judaísmo, latentes nos últimos anos de vida de Alejandra. Ela escreve que “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”<sup>54</sup> (Pizarnik *apud* Penabad-García,

---

<sup>50</sup> Tradução livre: “Neste lugar sombrio e abandonado, nesta cidade curiosamente chamada Buenos Aires, onde você inegavelmente sofre um pouco pelo que tem de morto em uma cidade morta”.

<sup>51</sup> Tradução livre: “A morte repentina de meu jovem pai causou, entre outras coisas mais sérias, a perda da soma dos dias que se passaram. Essa desgraça aconteceu há alguns meses, embora tudo ainda esteja confuso e desordenado”.

<sup>52</sup> Tradução livre: “Toda a sua opção poética é apresentada como uma fuga do pai, do mundo familiar, da ordem simbólica, onde se fala e se fala para que nada dizer”.

<sup>53</sup> Tradução livre: “Pai, querido pai, não quero morrer neste país que — agora eu sei — você odiava ou temia. Do horror que ele lhe causou, da estranheza que produziu em você, só eu posso dar testemunho. E conhecendo-o para sempre, para sempre nesta terra perigosa e grosseira, nunca serei capaz de me consolar e devo partir e morrer fora deste lugar para o qual você não deveria ter vindo, pai, nem eu deveria ter voltado”.

<sup>54</sup> Tradução livre: “Nunca me senti tão judia como me senti na noite passada. Sentir-me judia foi poder dizer a ele em silêncio que sou uma exilada, que minha voz é de choro e fatalidade, que sou perseguida, que nenhuma terra é minha, que sou estrangeira em toda parte”.

2020)<sup>55</sup>. Cristina Piña, uma das biógrafas de Alejandra, considera que o judaísmo é uma das raízes paternas que marcam, também, o massacre dos familiares em Rivne e o bilinguismo que seus pais mantiveram, pois não deixaram de falar ídiche, mesmo em território argentino (Rocco, 2018). O estrangeirismo, com isso, se transmitia, como vemos:

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<sup>56</sup> (Pizarnik, 2013, p. 717, grifos nossos).

Nos escritos dos últimos anos de sua vida, Alejandra recupera temáticas e estratégias narrativas e linguísticas típicas da literatura judia, transformando o humor, que ocasionalmente só expressava de forma oral, na escrita, por meio de jogos de palavras em ídiche e por gírias do espanhol argentino (Rocco, 2018). Por conseguinte, Alejandra também realiza movimentos significativos em sua escrita, que passa a ser caracterizada pelo alongamento dos versos, por meio do poema em prosa e pelo aparecimento de textos de humor, peças de teatro e pela linguagem marcadamente obscena, constituindo textos erótico-humorísticos (Rocco, 2018).

Essas características passam a aparecer com notoriedade em textos que só foram publicados após a sua morte, como ocorreu com *La condesa sangrenta* (1966), *Los perturbados entre lilás* (1969) e *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1982). No corpus das obras pizarnikianas, essas obras não são tão discutidas quanto as obras de poemas, mas deixam marcas incontornáveis em sua escrita e nas publicações de seus últimos dois livros: *Extracción de la piedra da locura* (1968) e *El infierno musical* (1971).

Os textos em prosa de Alejandra foram escritos entre 1968 e 1972 e publicados na coletânea *Textos de Sombra y últimos poemas*, em *El deseo de la palabra* e nas recentes *Poesia y Prosa completa*, compiladas por Ana Bécciu. As duas peças teatrais que Alejandra Pizarnik

<sup>55</sup> Este trecho foi citado na pesquisa de Carla Penabad-García (2020) e está nos arquivos da Universidade de Princeton: “Texto inédito titulado ‘Encuentros’. Alejandra Pizarnik Papers, arquivo, carpeta 38. Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de Princeton. Consultado por Patricia Venti”.

<sup>56</sup> Tradução livre: “Eu sou judia. É disso que se trata. É disso que se trata há muito tempo. Não sou argentina. Sou judia. Essa descoberta me obriga a evitar movimentos essenciais de minha natureza: procurar carrascos (V. e depois S., agora). Meu pai e o sofrimento de minha raça me alertam para desafiá-los, para me tornar uma carrasca, se necessário. Não posso prolongar a cadeia da escravidão, da mais suave submissão. E, no entanto, temo com um novo terror que essa seja uma nova armadilha que estou armando para mim mesma. Talvez eu queira atribuir ao fato de ser judia essa impossibilidade absoluta de me unir à comunidade argentina da qual sou nominalmente um membro”.

escreve são: *Los poseídos entre lilas 1969*, cuja versão aparece como quarta parte de *El infierno musical 1972*; e *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* (1982). Na leitura de Patricia Venti (2010), biógrafa e uma das principais críticas literárias da obra de Pizarnik, após 1968, a escrita de Alejandra é impregnada de ironia, humor e obscenidade, de modo que aproximam seu texto e sua escrita no que há de mais “sinistro, fatal e fora de cena”.

Nos últimos anos de sua vida, as passagens de seus diários são cada vez mais espaçadas: seja pela perda ou pela censura dos escritos, seus últimos anos são marcados por um certo silêncio em seus diários, em contraste com a vasta produção literária em poesia e em prosa presente no período. Alejandra foi internada duas vezes no Hospital Pirovano. Trata-se de um tradicional serviço público argentino, em atividade desde 24 de julho de 1896. Inicialmente, ficou conhecido por fornecer serviços médicos em meio a uma grave epidemia de febre amarela, iniciada em 1871. Além de fornecer atendimento médico especializado em diferentes áreas, em 1969, foi inaugurado o *Servicio de Internación de Psiquiatría* e o *Plan de Salud Mental*, tornando-se uma das principais referências de saúde mental na Argentina (Campelo, 2007).

A primeira internação de Alejandra ocorreu em 1970, quando cometeu sua primeira tentativa de suicídio, com uma alta dose de medicamentos, e foi levada ao Hospital Pirovano, onde se inicia “la batalla para sacarla del coma, devolverla al mundo de los vivos”<sup>57</sup> (Piña; Venti, 2022, p. 253). Uma segunda internação aconteceu em 1971, tendo durado cerca de cinco meses de início, seguida de curtos e sucessivos períodos de internações ambulatoriais que seguiram até 25 de setembro de 1972, quando ingere uma superdosagem de medicamentos e comete suicídio aos 36 anos.

Piña e Venti (2022) enfatizam que, durante a internação, não era permitido escrever, mas nas internações ambulatoriais Alejandra podia sair e, inclusive, poderia passar alguns dias em casa; eram nesses intervalos, fora do hospital, que escrevia em seu diário e escrevia os poemas e os textos em prosa. Durante essa fase, sua escrita era “cada vez más con una especie de urgencia extrema y así, además de los textos obscenos se sucedieron su último libro publicado en vida, *El infierno musical*”<sup>58</sup>. Em um dos poucos registros que temos dos diários, Alejandra fala de sua escrita e da leitura, enquanto fala da morte do seu pai e de sua própria morte:

Apagaron la luz en mí —no del todo puesto que sufro—. **La muerte de mi padre hizo mal mi muerte.** Mi terror de andar y moverme y comer y respirar. Me asfixio

<sup>57</sup> Tradução livre: “A batalha para tirá-la do coma, devolvê-la ao mundo dos vivos”.

<sup>58</sup> Tradução livre: “Cada vez mais com uma espécie de urgência extrema e, assim, além dos textos obscenos, seguiu seu último livro publicado em vida, *O inferno musical*”.

yo sola. Sólo tengo paz por la noche cuando leo, olvidada y perdida, lejos de mí y aun del libro que leo. **¿Y la esperanza en la literatura?** Aún quedan resabios y sin embargo no sé qué decir ni como ni para qué<sup>59</sup>(Pizarnik, 2013, p. 684, grifos nosso).

Ainda que questione sobre a esperança na literatura, ou sobre o terror diante da morte e da solidão, Pizarnik escreve sobre o período de internação em suas cartas para Julio Cortázar, com quem mantinha íntima amizade desde Paris. Tamanha era a mútua confiança em relação aos escritos que, em Paris, Cortázar teria dado o manuscrito de *Rayuela* a Pizarnik como agradecimento e entregue a ela a tarefa de passá-lo à máquina. Entretanto, como nos conta Piña e Venti (2022), ela havia perdido os papéis.

Cortázar queria recuperar o manuscrito, a chamava em casa insistentemente: “había perdido el original de *Rayuela* y se lo tenía que devolver. Al final, por suerte, encuentro el manuscrito”<sup>60</sup>. A obra foi publicada em 1963, conhecida no Brasil como *Jogo de amarelinha*, e viria a ser uma das mais consagradas obras de Cortázar. Pizarnik dedicou a ele e à sua esposa Aurora o poema 4 de *Árbol de Diana* (2012 [1962]) e, frequentemente, trocavam poemas em correspondências. Em 1970, ela escreve uma carta para ele, no período entre as internações:

Julio, este textículo les parece joda. Solamente vos sabes que el más mínimo chiste se crea em momentos em que la vida *est à l'hauteur de la mort [está a la altura de la muerte]*. Muy tuya Alejandra.

PS.: Me excedí, supongo. Y he perdido, viejo amigo de tu vieja Alejandra que tiene miedo de todo salvo (ahora, oh Julio) de la locura y de la muerte (hace dos meses que estoy em el hospital. Excesos y luego intento de suicidio — que fracasó, hélas). Julio, fui tana bajo. Pero no hay fondo.

Julio, creo que no tolero más perras palabras.

PS.: En el hospital aprendo a convivir com los últimos desechos. Mi mejor amiga es una sirvienta de 18 años que mato a su hijo. Empecé a leer Diarios. Te apruebo mucho politicamente. Tu poema *Panorama* es grande porque me hizo bien (lo leí em el hospital)<sup>61</sup> (Pizarnik, 2017, p. 356-357).

<sup>59</sup> Tradução livre: “Apagaram a luz em mim - não completamente, pois eu soffro. A morte de meu pai tornou minha morte errada. Meu terror de andar, me mover, comer e respirar. Eu me sufoco sozinha. Só tenho paz à noite quando leio, esquecido e perdido, longe de mim e até mesmo do livro que leio. E a esperança na literatura? Ainda há vestígios dela, mas não sei o que dizer, nem como, nem para quê”.

<sup>60</sup> Tradução livre: “Havia perdido o original de *Rayuela* e teria que devolver. Ao final, por sorte, encontrou o manuscrito”.

<sup>61</sup> Tradução livre: “Julio, este texto parece uma piada para você. Só você sabe que a menor piada é criada em momentos em que a vida está no auge da morte. Muito você, Alejandra.

PS: Acho que exagerei. E eu perdi, velha amiga de sua velha Alejandra que tem medo de tudo, exceto (agora, oh Julio) da loucura e da morte (eu estive no hospital por dois meses. Excessos e depois uma tentativa de suicídio - que falhou, hélas).

Julio, eu estava tão abatida. Mas não há fundo do poço.

Julio, acho que não posso tolerar mais palavras maldosas.

PS: No hospital, aprendi a viver com os últimos restos. Minha melhor amiga é uma empregada doméstica de 18 anos que matou o filho. Comecei a ler jornais. Eu o aprovo politicamente. Seu poema *Panorama* é ótimo porque me fez bem (eu o li no hospital)”.

A última carta que Cortázar envia a Alejandra é uma das marcas de como a relação se estabelecia, tanto que com frequência dedica a ele alguns de seus poemas. Em 9 de setembro de 1970, Cortázar escreve a Alejandra:

Mi querida, tu carta de julio me llega en septiembre, espero que entre tanto estarás de regreso en tu casa. Hemos compartido hospitales, aunque por razones diferentes; la mía es harto banal, un accidente de auto que estuvo a punto de. Pero vos, vos, ¿te das realmente cuenta de todo lo que me escribís? Sí, desde luego te das cuenta, y sin embargo no te acepto así, no te quiero así, yo te quiero viva, burra, y date cuenta que te estoy hablando el lenguaje mismo del cariño y la confianza –y todo eso, carajo, está del lado de la vida y no de la muerte. [...] Yo te reclamo, no humildad, no obsecuencia, sino enlace con esto que nos envuelve a todos, llamale la luz o César Vallejo o el cine japonés: un pulso sobre la tierra, alegre o triste, pero no un silencio de renuncia voluntaria. Sólo te acepto viva, sólo te quiero Alejandra<sup>62</sup> (Cortázar, 2005, p. 342).

Na última entrada de seu diário, datada de 24 de setembro de 1972, escreve que “Todo el día queriendo buscar limites [...] Dejar el bien y abandonar la razón (el sentido) es abrirme al abismo (la locura)”<sup>63</sup> (Pizarnik, 2013). Em suas palavras, Pizarnik tensiona os limites entre a escrita e a vida, entre o sentido e o abismo, aspecto que será retomado mais adiante. Até aqui, nos dedicamos a introduzir e contextualizar a vida da autora, a partir de recortes, fragmentos biográficos e passagens dos diários de Pizarnik, sem intenção de propor uma leitura unívoca, tampouco de interpretá-los. Passaremos, a seguir, para um breve panorama do contexto literário argentino da sua época.

### 1.3 Movimentos literários: entre aproximações e afastamentos

Alejandra Pizarnik escreveu e publicou suas obras entre 1955 e 1971, inscrevendo-se em um contexto no qual, desde o início da década de 1940, diversos movimentos literários se modificavam por conta do conturbado cenário político de uma Argentina ditatorial. Para mais, o período em que esteve em Paris, entre os anos 1960 e 1964, possibilitou uma aproximação ainda mais estreita com as vanguardas europeias e com as influências do simbolismo francês e do romantismo alemão.

---

<sup>62</sup> Tradução livre: “Minha querida, sua carta de julho me chega em setembro, espero que nesse meio tempo você esteja de volta em casa. Compartilhamos hospitais, embora por motivos diferentes; o meu é bastante banal, um acidente de carro que estava prestes a acontecer. Mas você, você, você realmente se dá conta de tudo o que escreve para mim? Sim, claro que sim, e ainda assim não o aceito assim, não o quero assim, quero -a viva, burra, e perceba que estou falando com você a própria linguagem do afeto e da confiança - e tudo isso, droga, está do lado da vida e não da morte. [...] Exijo de você, não a humildade, não a obediência, mas um vínculo com aquilo que nos envolve a todos, chame-o de luz ou César Vallejo ou cinema japonês: um pulso na terra, feliz ou triste, mas não um silêncio de renúncia voluntária. Eu só aceito você viva, eu só amo você, Alejandra”.

<sup>63</sup> Tradução livre: “Todo o dia eu procuro limites [...] Desistir do bem e abandonar a razão (o sentido) é abrir-me para o abismo (loucura)”.

Apesar de não ter perdido contato com escritores/as contemporâneos argentinos e de ter mantido vínculos estreitos com Julio Cortázar e Olga Orozco, por exemplo, quando voltou a Buenos Aires, sua disposição era de “*alejarse del contexto local y hablar con voz propia*”<sup>64</sup> (Venti, 2010). Nesta passagem de seu diário, Alejandra nos coloca o distanciamento que sentia em relação ao contexto literário argentino de sua época:

Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio [Paz] es demasiado inflexible, demasiado acerado, o, simplemente, demasiado viril. En cuanto a Julio [Cortázar], no comparto su desenfado en los escritos en que emplea el lenguaje oral. Borges [Jorge Luís] me gusta pero no deseo ser uno de los tantos epígonos de él. Rulfo me encanta, por momentos, pero su ritmo es único, y además es sumamente musical. Yo no deseo escribir un libro argentino sino un pequeño librito parecido a Aurelia, de Nerval. ¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval? Tal vez me haría bien traducirlo para mí. Y no obstante, como siempre, está la tentación de estudiar gramática, y la sensación de que no sirve para nada estudiarla<sup>65</sup> (Pizarnik, 2013, p. 412).

O impasse em relação ao idioma espanhol se apresentava não somente com a “tentação de estudar gramática”, mas também com a colocação de que “em espanhol não existe nada que me possa servir de modelo”. Isso se reflete também no fato de que não há consenso na crítica literária quanto ao *pertencimento literário* de Alejandra: as leituras variam tanto entre propor ligações estreitas com o surrealismo quanto à afirmação de que a escritora não se vinculou a movimento nenhum.

Dessa forma, para localizarmos a complexidade desta discussão, iremos inicialmente contextualizar o cenário argentino do início do século XX, responsável por firmar uma tradição cultural argentina na qual se estreitam as relações entre literatura, política e sociedade, e como esse movimento condiz com as tendências da literatura latino-americana da época. Em seguida, iremos situar os principais movimentos literários argentinos, desde meados dos anos 40 com os movimentos poéticos do pós-peronismo, até a década de 1970, período no qual Alejandra publica suas últimas obras em vida.

Desde o início do século XX, a tradição cultural da literatura argentina é caracterizada pelo engajamento político e social: o episódio de *Florida* e *Boedo*, em 1920, marca os

<sup>64</sup> Tradução livre: “Distanciar-se do contexto local e falar com voz própria”.

<sup>65</sup> Tradução de Ellen Lopes (2018): “É estranho: em espanhol não existe nada que me possa servir de modelo. Mesmo Octavio [Paz] é demasiado inflexível, demasiado austero, ou simplesmente viril. Quanto a Julio [Cortázar] não compartilho sua descontração nos escritos que emprega em linguagem oral. Borges [Jorge Luis] eu gosto, mas não desejo ser um de seus tantos epígonos. Rulfo me encanta, por momentos, mas seu ritmo é único, e além disso é extremamente musical. Eu não desejo escrever um livro argentino, mas um pequeno livrinho parecido com Aurelia, de Nerval. Quem, em espanhol, conseguiu a finíssima simplicidade de Nerval? Talvez me fizesse bem traduzi-lo para mim. E, não obstante, como sempre, está a tentação de estudar gramática, e a sensação de que não serve para nada estudá-la”.

primórdios desse entrelaçamento e envolveu autores importantes como Jorge Luís Borges, Oliverio Girondo, Roberto Mariani e Elias Castelnuovo. No contexto da Argentina após a Primeira Guerra Mundial, eclodem duas diferentes concepções estéticas que influenciam o modo como os movimentos literários da época se organizam: enquanto o grupo *Florida* se caracterizava pelo desejo de perfeição formal, pela proximidade política com a direita e pelo ultraísmo, veiculado por Borges e inspirado na vanguarda espanhola, cuja principal marca era o uso das metáforas; por sua vez, o grupo *Boedo* prioriza o engajamento político de esquerda, o comprometimento com uma literatura socialmente revolucionária e esteticamente inspirado no Realismo.

Assim, esses dois grupos representam uma oposição entre valores estéticos, políticos e culturais, no qual “*Florida* mirava a Europa e as novidades estéticas do pós-guerra; *Boedo* mirava a Rússia e se inflamava com o sonho da revolução universal” (Prietro, 2009). Esse impasse entre tradição europeia e renovação, entre tendência estética e engajamento político, também é moeda comum no processo de germinação no vanguardismo na América Latina (Mendiola Oñate, 2005).

Embora não fosse um processo homogêneo, essa proposição estética e metodológica buscava um novo jogo de narrativas em torno da identidade, da representatividade e dos processos de formação cultural, no qual o confronto entre vanguarda política e vanguarda artística se intensificava em intenso movimento de tradições e rupturas (Pereti, 2023), como também nos mostra Octavio Paz: “desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa” (Paz, 1976, p. 131).

Apesar da importância em discutir os desdobramentos e as problemáticas do conceito de identidade e nacionalismo na América Latina, principalmente para o campo literário, não iremos nos deter nesse aspecto. Aqui, cabe situar que a complexidade do cenário não deixa de considerar que a colonização foi um marco histórico que problematiza e complexifica os processos de formação linguística e cultural (Martinez, 2009), pois o início do século XX se inscreve no momento em que a maioria dos países latino-americanos completava seu primeiro centenário de independência (Pereti, 2023).

Desse modo, seja no movimento de prolongamento ou de ruptura com os movimentos literários de vanguarda, ainda assim esbarramos no referencial europeu, de maneira que “para o escritor latino-americano a busca de uma tradição viva está implicada na sua própria busca dilacerada e dilemática da identidade” (Campos, 1977). Logo, os movimentos literários da Argentina do início do século XX também se inscrevem nessa cena, entre a reinvenção e o afastamento de uma tradição cultural europeia.

A partir desse contexto, seguiam-se geralmente dois caminhos: ou de fagocitar essas referências europeias e formar movimentos nacionais a partir disso, caso do neorromantismo, do neobarroco, do surrealismo argentino e do invencionismo; ou de total ruptura e a tentativa de resgate/valorização de elementos nacionais, como foi o caso do movimento nacionalista e do realismo mágico, no qual também se inscreve o *boom* latino-americano dos anos 70.

Portanto, dada a impossibilidade de transitar pela literatura argentina sem também acompanhar as transformações políticas de sua época, iremos destacar alguns dos principais movimentos literários, sem perder de vista o modo como a poética de Alejandra se inscreve nesse contexto de produção. Deter-nos-emos em localizar os principais elementos de proximidades e afastamentos de Alejandra em relação aos principais movimentos literários da época, sem a pretensão de esgotar a heterogeneidade e as particularidades de cada um, mas para melhor localizar como se articula a concepção de que não existe consenso por parte da crítica literária em atribuí-la a um movimento dentro de sua geração (Piña, 2012).

Em 1955, quando Alejandra publica sua primeira obra, a Argentina vivia um momento historicamente importante, no qual a insatisfação com o governo peronista provocava as primeiras tentativas de golpe. Em junho de 1955, a Aviação Naval orquestrou um ataque militar em episódio conhecido como bombardeio da *Plaza de Mayo*, no qual se estima mais de 400 pessoas mortas e mais de 800 pessoas feridas. Tal tentativa foi frustrada e, três meses depois, em 16 de setembro de 1955, um novo levante militar comandado pelo General Eduardo Lonardi foi responsável pelo golpe de estado que depôs o presidente Juan Perón, evento autoproclamado como *Revolución Libertadora*, dando início a um regime militar dedicado ao desmonte das reformas peronistas, como é o caso do sindicalismo.

O período político que se segue entre 1955 e 1966 é denominado pós-peronismo e foi marcado pela institucionalização da violência e de órgãos responsáveis pela censura. Durante os anos 40 e 50, os movimentos literários argentinos se situavam no contexto de governo populista, autoritário e nacionalista de Juan Péron, que aconteceu entre 1946 e 1955. Nesse primeiro período peronista, tivemos quatro principais correntes: o neorromantismo, o nacionalismo, o realismo romântico e o surrealismo.

O neorromantismo é caracterizado por um tom melancólico, no qual se priorizam o uso de tempos verbais no passado e de temas que evocam a infância, principalmente, abordados por Maria Granata, Vicente Barbieri e Rodolfo Wilcock. Ainda que possamos afirmar que um dos aspectos que aproximariam Alejandra desse movimento seriam as influências do romantismo alemão, principalmente de Hölderlin e Novalis, desde a publicação de *Las aventuras perdidas*

(1958), é difícil sustentar que haveria uma aderência da escritora ao neorromanticismo argentino.

Por sua vez, o nacionalismo era fortemente marcado pela valorização da tradição oral e da poesia popular, utilizando-se de referências de personagens históricos argentinos e em torno de uma identidade nacional. Apesar de Alejandra ter utilizado, ao final de sua trajetória literária e, em especial, nas peças teatrais *Hilda la polígrafa* e em *Los perturbados entre lilás*, elementos que remetem a formas linguísticas orais e populares e letras de tango, em relação ao movimento nacionalista “Pizarnik se sentía *ajena*, porque sus inquietudes estéticas en general eran divergentes”<sup>66</sup> (Venti, 2010).

Ao longo dos anos 50, tanto o neorromantismo quanto o nacionalismo perdem força e o realismo romântico entra em cena, a partir de Mario Jorge de Llélis. O movimento criticava a liberdade de formas vanguardistas, priorizando o tom coloquial e informal em suas obras. O surrealismo na Argentina possui como principais representantes Aldo Pellegrini e Enrique Molina, dando ênfase a criação poética a partir de imagens e visões oníricas (Josef, 2005), por meio da escrita automática. Alejandra circulava pelos grupos literários surrealistas em função da proximidade que mantinha com Enrique Molina e com Olga Orozco, poeta argentina fortemente influenciada pelo surrealismo (Piña, 2012).

O invencionismo foi um movimento iniciado na Argentina por Edgar Bayley, inspirado no criacionismo chileno de Vicente Huidobro e era marcado pelas influências do concretismo e da pintura (Venti, 2010). O grupo invencionista publicava, em sua maioria, nas revistas *Artuto Revista de Artes Abstractas* (Buenos Aires, 1944) e na revista *Contemporánea* (1948), esta editada por Juan Jacobo Bajarlía, na qual também foram publicados poetas vanguardistas como Raúl Gustavo Aguirre e Francisco Madariaga. A principal diferença em relação ao surrealismo é a manifestação contrária ao automatismo, enquanto o invencionismo priorizava a abertura para o experimentalismo e para as artes visuais (Barisone, 2012).

A influência de Juan Jacobo Bajarlía no cenário literário argentino possibilitou a proximidade de Alejandra com o invencionismo, com o surrealismo de Aldo Pellegrini e de Enrique Molina, com a tradução dos surrealistas franceses André Breton e Paul Eluard, além da publicação nas principais revistas literárias da época, como *Poesía Buenos Aires*, editada por Raul Gustavo Aguirre. Essa proximidade com Bajarlía também possibilitou que a publicação do seu segundo livro, *La última inocência* (1956), fosse realizada pelo grupo editorial da revista *Poesía Buenos Aires*, e apesar de tornar incontornável o fato de que o surrealismo argentino

---

<sup>66</sup> Tradução livre: “Pizarnik se sentiu alheia, porque suas inquietações estéticas em geral eram divergentes”.

esteve presente em suas primeiras publicações, ainda assim a ausência de consenso da fortuna crítica em atribuí-la a esse movimento permanece.

Embora possuísse alguns temas comuns com os poetas surrealistas, principalmente em seus dois primeiros livros, nos quais apareciam elementos oníricos e a repetição de imagens ligadas à noite, ao sonho ou à morte, Alejandra diferia dos surrealistas em sua técnica: seus procedimentos de escrita rejeitavam a escrita automática, tamanha era a procura da palavra: “era espantosamente obsesiva, se la pasaba corrigiendo. Lo que no se puede desconocer es que su poesía tiene una conexión inmediata con el inconsciente, una electricidad que nadie transmite”<sup>67</sup>.

O fim do peronismo, após nove anos no poder, supôs uma linha divisória na qual os movimentos culturais e literários se voltam a temas sociais e políticos de forma progressiva, inspirados no realismo humanista e na Revolução Cubana, em 1959 (Venti, 2010). O tom de denúncia social predominante na literatura argentina dos anos 60 possui como um de seus expoentes a poética de Juan Gelman, cuja linguagem poética experimentalista e militante ganha espaço. No início da década de 60, um marco importante foi o conhecido *boom* latino-americano, no qual o realismo mágico é um dos responsáveis pela projeção e recepção internacional, sobretudo na Europa, com a publicação de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, e *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.

Sobre esse movimento, Alejandra o questionava em seus diários: “No comprendo el anhelo de lo fantástico, ni a la literatura de misterio. Es que ¿es posible hallar más misterio que em la propia experiencia?”<sup>68</sup> (Pizarnik, 2013, p. 170). Nos anos 60, o cenário literário argentino também passa a visibilizar a poesia de Alfonsina Stormi, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo e Olga Orozco, e surgem questionamentos sobre a poesia da época:

É um fato notório que escritores importantes como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos e muitos outros, tornaram-se internacionalmente conhecidos depois do chamado *boom* da década de sessenta. Mas, pergunto, havia escritoras entre os grandes nomes do *boom*? A resposta, como sabemos, é não. A lista do *boom* se distingue pela total ausência de mulheres (Navarro, 1995, p. 13).

Em relação a esse período, surge também uma classificação denominada “geração de 60”, conhecida como “geração das mulheres”, nas quais figurariam as poetisas Susana Thénon,

<sup>67</sup> Tradução livre: “Era espantosamente obsessiva, ela passava seu tempo corrigindo. O que não pode ser ignorado é que sua poesia tem uma conexão imediata com o inconsciente, uma eletricidade que ninguém consegue transmitir”. Comentário de Ivonne de Borderlois (*apud* Bertazza, 2011).

<sup>68</sup> Tradução livre: “Não compreendo a ânsia pelo fantástico, nem a literatura de mistério. É possível encontrar mais mistério do que na própria experiência?”.

Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi e Ana Barrenechea. Thénon publicou com Pizarnik alguns poemas na revista literária *Água viva*, e recusava a afirmação de pertencimento à essa geração por considerá-la reducionista, como se só houvesse espaço para a produção poética de mulheres num rótulo geracionista específico, apartado do contexto de sua época (Silva, 2016).

Alejandra estabeleceu vínculo com diversas escritoras argentinas, como Silvina Ocampo, Sylvia Molloy, Olga Orozco. Também publicava na revista *Sur*, editada por Victoria Ocampo, teve contato com Marguerite Duras, traduziu *La vie tranquile*, e ainda entrevistou Simone de Beauvoir. Apesar de todo esse contato, entre as décadas de 60 e 70, Alejandra não participa nem da corrente literária engajada social e politicamente, nem do realismo mágico, nem dos movimentos feministas. Esse distanciamento não significa, entretanto, que sua escrita acontecia de modo isolado, afinal, Alejandra absorveu as influências do romantismo alemão e do neorromantismo argentino, aproximou-se do simbolismo francês, incorporou aspectos da linguagem e da cultura popular em seus textos em prosa, circulou em revistas literárias marcadamente surrealistas e manteve vínculos com poetas invencionistas.

Ainda que houvesse esse afastamento em relação aos movimentos vigentes, Alejandra transitava por diferentes círculos sociais e literários, cuja convivência e troca de correspondências também acontecia com escritores/as importantes da época, como Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Alejandra mantinha vínculos estreitos com muitos das/dos poetas de sua geração e o contato com escritores/as influentes foi essencial para alavancar sua carreira literária (Venti, 2010). Embora esses laços existissem, a ausência de consenso sobre o pertencimento a determinado movimento literário de sua geração se une ao fato de que a escritora também “se mostró *ajena* a toda estética realista de preocupaciones sociales y cotidianas, por citar las dos corrientes argentinas que le fueron contemporâneas”<sup>69</sup> (Venti, 2010). Nos seus diários, mostra-se avessa aos “convencionalismos poéticos e literários”, como vemos na passagem a seguir:

No creo en nada de lo que me enseñaron. No me importa nada. Sobre todo no me importan los convencionalismos y el demonio sabe hasta dónde y hasta qué extremo infecto somos convencionales. Convencionalismos poéticos y literarios. Hasta el ser joven en un convencionalismo. Y la rebelión y la anarquía pueriles. Y el mito del poeta. El mito de la cultura. Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es un nauseabundo convencionalismo. Como si se pudieran cambiar las cosas hablando y

---

<sup>69</sup> Tradução livre: “Se mostrou distante a toda estética realista de preocupações sociais e cotidianas, para citar duas das correntes que lhe foram contemporâneas”.

negando. Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy contra lo que niega la verdadera vida. Y todo la niega<sup>70</sup> (Pizarnik, 2013, p. 332).

Nos diários, ela mostrava sua insatisfação em relação aos movimentos argentinos de vanguarda: “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”<sup>71</sup> (Pizarnik, 2013, p. 332). À vista disso, a indiferença de Alejandra em relação ao seu entorno político e aos movimentos de sua época levam a crer que “o único compromisso a que se sente ligada é a literatura” (Piña; Venti, 2022).

No ensaio *El verbo encarnado*, publicado pela primeira vez na Revista *Sur* de Buenos Aires em 1965, Alejandra se vale de uma frase de Hölderlin, de que a poesia é um jogo perigoso, para introduzir a poética de Artaud. Esse perigo teria “seu equivalente real em alguns sacrifícios célebres: o sofrimento de Baudelaire, o suicídio de Nerval, o silêncio precoce de Rimbaud, a misteriosa e fugaz presença de Lautréamont, a vida e obra de Artaud” (Pizarnik, 2015, p. 269). Tais poetas teriam em comum a anulação da distância que a sociedade obriga a estabelecer entre a poesia e a vida, ficando conhecidos como poetas malditos. O título que Alejandra escolhe para o ensaio não é aleatório e faz referência ao ensaio *El verbo desencarnado*, de Octavio Paz, no qual afirma que os poetas malditos são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar: o sofrimento, o suicídio, o silêncio.

Essa terminologia foi inicialmente atribuída por Paul Verlaine, na antologia *Les poètes maudits*, em 1884, e figuravam os nomes de Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Tristan Corbière, considerando os recursos poéticos e a musicalidade de seus versos. Ao longo do século XX, a chamada geração dos poetas malditos passou a incorporar outros nomes, como Nerval, Baudelaire e Artaud. Cada um deles, a seu modo, sustentava a concepção na qual o ato criador não pode separar vida e poesia. Alejandra é considerada como “a última encarnação do ‘poeta maldito’ da tradição moderna” (Aira, 1998), ou ainda, “a primeira mulher não-europeia entre os malditos” (Piña; Venti, 2022). Em seus diários, Alejandra já comentava sobre as leituras que fazia de Artaud e de “vários mais que perderam a linguagem no estranho”, como vemos em:

---

<sup>70</sup> Tradução livre: “Não acredito em nada do que me foi ensinado. Não me importo com nada. Acima de tudo, não me importo com convencionalismos, e o diabo sabe até que ponto e até que extremo infeccioso somos convencionais. Convencionalismos poéticos e literários. Até mesmo ser jovem é um convencionalismo. E a rebelião e a anarquia pueril. E o mito do poeta. O mito da cultura. Até mesmo o comunismo e o socialismo de meus amigos são um convencionalismo nauseante. Como se você pudesse mudar as coisas falando e negando. Eu sou contra isso. Nem religião, nem política, nem ordem, nem anarquia. Sou contra aquilo que nega a verdadeira vida. E tudo a nega”.

<sup>71</sup> Tradução livre: “As lutas ou disputas poéticas de Buenos Aires me fazem rir, agora que estou distante. Arte de vanguarda, sonetos dominicais. Tudo isto é tão imbecil”.

De todos modos me duele bastante no poder comunicarme con los que tienen intereses o desintereses fundamentalmente opuestos a los míos, **dolor que intento consolar atribuyendo esta incomunicación a mi oficio de poeta**. Y tal vez por eso leo a Artaud, ahora, y a varios más que no «perdieron el lenguaje en lo extraño»<sup>72</sup> (Pizarnik, 2013, p. 444, grifos nossos)

Esses elementos da incomunicabilidade, de tomar a poesia como ofício e de estranhamento em relação à linguagem estão presentes desde o início de sua carreira literária, aos 19 anos, com a publicação de *La tierra más ajena* (1955). É significativo que a primeira obra de Alejandra seja introduzida por um poema de Rimbaud como epígrafe:

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

Rimbaud assume a posição de poeta maldito em sua dimensão mais radical e, em *Uma estadia no inferno*, escreve: “Por ora sou maldito, tenho horror à pátria. O melhor será dormir, embriagado, sobre a areia” (Rimbaud, 1995). Esse foi seu primeiro e único livro publicado em vida, quando decide por abandonar a poesia aos 19 anos, não voltando a escrever até sua morte por complicações de um câncer, aos 37 anos. Nos seus diários, Alejandra comentava sobre esse silenciamento: “A veces creo comprender por qué Rimbaud abandonó la poesía. Pero yo no soy Rimbaud. Y el quehacer poético no tiene que justificar mi mala fe (o mi enfermedad)”<sup>73</sup> (Pizarnik, 2013). Em *A carta do vidente*, Rimbaud expõe e condensa sua concepção do fazer poético:

Porque **Eu é um outro**. Se o cobre acorda clarim, nenhuma culpa lhe cabe. Para mim é evidente: assisto à eclosão do pensamento, eu a contemplo e escuto. (...) O poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; buscar a si, esgotar em si todos os venenos, a fim de só reter a quintessência. Inefável tortura para a qual se necessita toda a fé, toda a força sobre-humana, e pela qual o poeta se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito — pois alcança o *Insabido*” (Rimbaud, 2009, p. 36, grifo nosso)

<sup>72</sup> Tradução livre: “De todo modo me dói bastante não poder me comunicar com o que tem interesses ou desinteresses fundamentalmente opostos aos meus, dor que tento consolar atribuindo esta incomunicabilidade ao meu ofício de poeta. E talvez por isso leio Artaud, agora, e vários outros que não perderam a linguagem no estranhamento”.

<sup>73</sup> Tradução livre: “Às vezes acho que entendo por que Rimbaud abandonou a poesia. Mas eu não sou Rimbaud. E a tarefa poética não precisa justificar minha má fé (ou minha doença)”.

Um outro poeta que se inscreve na tradição do malditismo é Artaud. É a partir da premissa de que “a vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida”, que Artaud (2011) transita pela escrita a partir do teatro e do silêncio, experiências na qual o seu corpo entra e sai de cena. Ao longo de sua vida, a relação entre escrita, corpo e linguagem acontece progressivamente em três principais momentos: o primeiro, entre 1923 e 1936, foi o período da pesquisa de Artaud com o teatro, na qual escreveu *O teatro e o duplo*. Nessa obra, Artaud privilegia o teatro oriental como expressão da teatralidade, cuja relação entre corporeidade, palavra e gesto são apagadas pela racionalidade da cena ocidental.

O segundo momento é o do seu silêncio, marcado, principalmente, pelas internações compulsórias em hospitais psiquiátricos, até ser transferido ao hospital psiquiátrico de Rodez, na França, onde já não é mais o Artaud do teatro, e sim o artista às voltas com a escrita: então, surge o silêncio como a dizer que o modo de operar com a linguagem pela escrita tinha fracassado (Moreira, 2013). Após a internação, pode-se reconhecer um terceiro momento, no qual publica a maioria de suas obras, marcando presença em leituras públicas de textos e em exposições de desenhos que fez em Rodez. Para Artaud, a radicalidade com que escrita e vida compõem seu corpo é marcada pela impossibilidade de que, pela linguagem, se alcance uma completude:

Soy un ignorante. Durante mucho tiempo me he creído seguro del sentido de las palabras, También hasta cierto punto me he creído su dueño. Pero ahora que las he *experimentado* algo, **esse sentido se me escapa. ¿Por qué? Las palabras valían lo que les hacía decir, es decir lo que yo ponía dentro.** Pero jamás he podido saber exactamente hasta qué punto llevaba razón<sup>74</sup> (Artaud, 2006, p. 68, grifos nossos).

A partir de 1935, quando vivencia uma série de internações compulsórias em vários hospitais psiquiátricos, permaneceu em silêncio por um longo período até voltar a escrever: Artaud manteve correspondências com várias pessoas, e uma delas foi com o editor Jaques Rivière, com quem compartilhava seus poemas e solicitava sugestões antes de publicá-los. Uma das sugestões feitas por Rivière foi de que fossem publicadas as cartas ao invés dos poemas, porém com uma ressalva: a de que publicasse as cartas sem a sua assinatura. Artaud imediatamente replica: “Por que mentir, por que procurar, por sobre o plano literário, uma coisa que é o grito próprio da vida, porque dar aparências de ficção ao que é feito da substância suprimida da alma, que é como queixa da realidade?” (Artaud, 1986, p. 38).

<sup>74</sup> Tradução livre: “Sou uma ignorante. Durante muito tempo, achei que tinha certeza do significado das palavras e também que as possuía até certo ponto. Mas agora que as vivenciei um pouco, esse significado me escapa. Por quê? As palavras valiam o que eu as fazia dizer, ou seja, o que eu colocava nelas. Mas nunca fui capaz de saber exatamente até que ponto eu estava certa”.

Assim, entre o período de silêncio e a retomada da escrita, Artaud possibilita uma forma de se inscrever no mundo do qual parece surgir a definição do que seria a obra em sua concepção: “algo separado dele e, de alguma maneira, lhe provendo consistência corporal, como efeito dos restos e dos fragmentos provenientes de sua produção” (Moreira; Rosa, 2013). Essa exigência de tomar sua assinatura, inscrever seu nome e reconhecer em seus escritos um estatuto literário nos parece ser, também, mais uma das condições que Artaud colocava na sua relação com a escrita. A experiência de Artaud em ser tomado por aquilo que, na escrita, escapa ao sentido, desperta a atenção de Alejandra e ela descreve em seus diários uma experiência que seria comum a ela:

He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento —en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido—; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia<sup>75</sup> (Pizamik, 2013, p. 265).

A ameaça de silêncio, a sensação de inexistência, de vazio inteiro e, sobretudo, o que ela nomeia como “a luta por transmutar a linguagem” eram também condições presentes na vida dos chamados poetas malditos. Gradativamente, funda-se um mito: o desgarramento em relação aos movimentos literários de sua época e a figura associada como uma “poeta maldita” se unem ao suicídio e multiplicam chaves de leitura que se dedicam a buscar, em sua escrita, elementos de uma morte anunciada. Esse reducionismo foi alertado por Cesar Aira, em 1998, quando publica quatro conferências dedicadas à autora, intencionando não só explicitar os processos de criação poética de Alejandra, mas também se posiciona, em suas palavras, para corrigir uma injustiça:

Como suele suceder con las iniciativas de la crítica, ésta mía tuvo en su origen el deseo de corregir una injusticia: [...] reduce a um poeta a uma especie de bibelot decorativo em la estantería de la literatura, y clausura el proceso del que sale la poesía<sup>76</sup> (Aira, 1998, p. 12).

---

<sup>75</sup> Tradução livre: “Folhee as obras de Artaud e me contive para não gritar: ele descreve muitas coisas que eu sinto - em essência: aquele silêncio ameaçador, aquela sensação de inexistência, o vazio interior, a luta para transmutar em linguagem o que é apenas ausência ou uivo; e ele também fala dos períodos de gagueira: a língua rígida, a asfixia”.

<sup>76</sup> Tradução livre: “Como costuma acontecer com as iniciativas críticas, esta minha tinha a intenção original de corrigir uma injustiça: [...] ela reduz um poeta a uma espécie de bibelô decorativo na prateleira de literatura e encerra o processo do qual a poesia emerge”.

Configura-se, então, a construção de um mito em torno de Alejandra, a ponto de tomá-la como expoente de um *Rimbaud hispano-americano*<sup>77</sup>. Se o não-pertencimento aos movimentos literários de sua época constituem uma marca comum ao malditismo, no qual a inadequação e a estranheiridade são uma constante, podemos tomar esse elemento por outra ótica. Na medida que Alejandra circulava por diversas influências diferentes, sua escrita ia assumindo os seus traços de diferenciação, da qual Venti (2010) nos previne, de que é possível “localizar a poesia de Pizarnik mais pela sua aventura estética excepcional, dotada de rasgos próprios, do que pela adesão acadêmica a determinado grupo ou corrente literária”.

Nesse sentido, o não-pertencimento é um dos elementos para nos aproximarmos da escrita de Alejandra, que se localiza diante dos movimentos literários argentinos, como dito por ela, no seguinte trecho dos seus diários: “Las luchas o contiendas poéticas de Bs As me hacen reír, ahora que estoy lejos. Arte de vanguardia, sonetos dominicales. Todo esto es tan imbécil. Minúsculas, puntuación y rima”<sup>78</sup> (Pizarnik, 2016, p. 171). O que nos interessa nesse percurso ao trazermos os fragmentos biográficos, ao cotejarmos o contexto literário da época em que viveu e traçarmos algumas de suas principais influências, é justamente localizar os elementos que singularizam a função que a escrita assume para Alejandra. É seguindo esse fio que iremos ao próximo capítulo.

---

<sup>77</sup> Expressão utilizada por Cristina Piña e Patricia Venti em *Alejandra Pizarnik: biografía de um mito* (2022).

<sup>78</sup> Tradução livre: “As lutas ou competições poéticas de Buenos Aires me fazem rir, agora que estou longe. Arte de vanguarda, sonetos dominicais. É tudo tão imbecil. Letras minúsculas, pontuação e rima”.

## CAPÍTULO 2: OS DIÁRIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK E O TEOR TESTEMUNHAL

*“Meu lance é a palavra. Palavras são como rótulos,  
ou moedas, ou melhor, abelhas enxameadas.  
Confesso que só a origem das coisas me arrebatava;  
mas as palavras são consideradas abelhas mortas no sótão,  
despregadas dos seus olhos amarelos e das asas ressecadas.  
Prefiro escolher os modos que uma palavra tem de escolher  
e se moldar a uma outra até obter  
algo que pudesse ter dito...  
mas não disse”*

(Anne Sexton, no poema *Disse o poeta ao analista*.  
Tradução de Bruna Beber)

O compromisso de fazer da escrita a própria vida foi abraçado por Pizarnik de tal forma, que sua vasta produção literária — poesia, prosa, peças de teatro, diários, traduções e crítica literária — desperta leituras, desejos e vozes que ecoam ainda hoje, quase cinco décadas após sua morte, em 1972. Como vimos no capítulo anterior, as relações entre sua vida e escrita são indissociáveis, colocando seus leitores diante dos seus “deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida”<sup>79</sup> (Pizarnik, 2013, p. 179).

No capítulo aqui presente, iremos nos dedicar à escrita de Alejandra, compondo os elementos que marcam a singularidade de sua escrita, tomados como parte da obra literária da autora. Essa posição nos exige localizar não somente as particularidades de sua escrita nos diários e as nuances editoriais, mas também que explicitemos de que modo os diários nos apresentam um teor testemunhal.

### 2.1. “Este diário não expresa la verdad”<sup>80</sup>: os diários de Alejandra Pizarnik

Na Argentina, Alejandra Pizarnik é considerada uma das primeiras escritoras a terem seus diários publicados, em 2003. No campo crítico da literatura hispano-americana, o estudo dos diários tradicionalmente ocupava um lugar menor, considerado como um texto sem rascunho, prática de uma “escritura fragmentária, intermitente, imediata e acumulativa, a margem da obra principal dos escritores” (Cuñas, Estrade, Idhmand, 2016). Isto não quer dizer que a prática dos diários era ausente: muitos escritores de língua espanhola escreviam e publicavam seus diários. Podemos exemplificar com os diários argentinos de Rodolfo Walsh,

<sup>79</sup> Tradução livre: “Desejos de escriturar-me, de fazer da letra impressa minha vida”.

<sup>80</sup> Tradução livre: “Este diário não expresa a verdade”.

em 1996; Pablo Pérez, em 1998; Adolfo Bioy Casares, em 2001; Jorge Luís Borges, em 2007; e Ricardo Piglia em 2017.

Na Europa, os diários ganham espaço desde o século XVIII e, pouco a pouco, a crítica literária francesa se debruça sobre essa forma narrativa, considerando que os diários põem em jogo as categorias de autoria, obra, gênero e ficção, de modo que se relacionam diretamente com a produção literária de quem os escreve (Cuñas, Estrad, Idhmand, 2016). Os diários de Alejandra Pizarnik se inscrevem nesse tensionamento, pois suas páginas foram lugar privilegiado para suas leituras, rascunhos de poemas e preocupações literárias (Ferrari, 2018).

Este breve panorama é importante não somente para destacar que, na Argentina, a tradição de publicação de diários era predominantemente masculina, mas também porque os diários de Alejandra passam a despertar o interesse do público leitor, das universidades e da crítica literária:

[...] estos diarios constituyen, en español, un ejemplo único en la tradición de los géneros de la intimidad, o como se desee llamarlos. No existe otro caso en que haya llegado hasta posibles lectores un material tan abundante, tan ligado desde el principio hasta el final a la conciencia de un destino de escritora, y además, de frecuentación tan permanente y sistemática por parte de su autora<sup>81</sup> (Catelli, 2002).

Não nos parece mero detalhe que Alejandra escreveu mais cadernos de diários do que poemas, distribuídos em cerca de trinta cadernos, incluindo também folhas manuscritas, datilografadas, correções à mão e blocos de anotações: as páginas de seus diários facilmente ultrapassam mil páginas, sem contar com os cadernos extraviados. A prática de escrever diários antecede a publicação de seu primeiro livro e, até a véspera de sua morte, ela reúne fragmentos de leituras, ensaia suas correspondências, se familiariza com a língua espanhola e encontra um espaço de depuração de seus poemas.

Para Alejandra, os diários ocupam um lugar no qual “si no fuera por estas líneas, muero asfixiada”<sup>82</sup> (Pizarnik, 2013). Essa entrada é datada de 1955, demonstrando que desde os primeiros registros de seus diários a escrita ocupa um lugar vital, quase como uma condição de sobrevivência. É interessante notar que, ao longo do tempo, seu modo de nomear os seus cadernos muda e essa mudança não é trivial (Peralta, 2009). Inicialmente, falava em

<sup>81</sup> Tradução livre: “Estes diários constituem, em espanhol, um exemplo único na tradição dos gêneros da intimidade, ou como se queira chamá-los. Não há outro caso em que um material tão abundante tenha chegado a possíveis leitores, tão intimamente ligado do começo ao fim à consciência do destino de um escritor e, além disso, tão permanente e sistematicamente frequentado por sua autora”.

<sup>82</sup> Tradução livre: “Se não fossem por essas linhas, morreria asfixiada”.

“cuadernillos”, forma no diminutivo que traduzia também a concepção que ela tinha acerca deles, como vemos nestas duas passagens de 1955:

Puede ser también, que, dada mi escasa facilidad de expresión oral, apele al papel para no atragantarme, para escupir el fuego de mis angustias. Por eso, quizá, amo tanto estos cuadernillos de quejas, cuyo valor es exclusivamente psicológico, pero nunca literario<sup>83</sup> (Pizarnik, 2013, p. 165).

Pensé que, teniendo la máquina de escribir, ya no necesitaría más estos morbosos cuadernillos. Mas creo que no es así: escribo como siempre, por lo de siempre: me estoy ahogando<sup>84</sup> (Pizarnik, 2013, p 168).

Apesar da autora assumir que haveria no papel um modo de “escupir el fuego de mis angústias”<sup>85</sup>, seu valor seria meramente psicológico, de morbidez e, para ela, não teria valor literário. Para Alejandra, era um “caderninho de queixas”. Entretanto, a partir de 1957, não encontramos mais menções aos seus diários como “cuadernillos”, e a autora passa a tratá-los como “cuadernos” ou “diarios”. A passagem do caderninho ao diário marca, para mais, o modo como este ofício assume espaço em suas leituras e forma em sua escrita, como vemos nesta passagem de 1962: “Este diario — sea cual fuere su valor estético — podría ilustrar un estudio sobre la contención y la expansión literarias. Pero debo decirme que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de crearme creando mientras lo escribo”<sup>86</sup> (Pizarnik, 2013, p. 396).

Aqui, Alejandra nos coloca diante de pelo menos dois elementos fundamentais: o seu diário, agora nomeado, pode assumir um valor estético; e a escrita do diário se ancora na ilusão de “acreditar que estou criando enquanto o escrevo”. Em diversas outras passagens, Alejandra constrói esse espaço ilusório para os seus diários, seja em seu caráter ficcional ao escrever que “Este diario no expresa la verdad”<sup>87</sup> (Pizarnik, 2013, p. 355), seja em sua fragmentação, quando escreve que “No escribo más este diario de una manera continuada”<sup>88</sup> (Pizarnik, 2013, p. 664). Na busca pelo seu próprio modo de escrever, Alejandra era leitora de outros diários, como os de Franz Kafka, Katherine Mansfield e Cesare Pavese: transcrevia trechos inteiros, comentava as leituras, insistia nas releituras e falava do seu desejo em viver somente para a escrita:

<sup>83</sup> Tradução livre: “Pode ser também que, dada a minha falta de facilidade para a expressão oral, eu apele para o papel para não engasgar, para cuspir o fogo da minha angústia. É por isso, talvez, que eu goste tanto desses caderninhos de reclamações, cujo valor é exclusivamente psicológico, mas nunca literário”.

<sup>84</sup> Tradução livre: “Pensei que, com a máquina de escrever, eu não precisaria mais desses caderninhos mórbidos. Mas acho que não: escrevo como sempre escrevi, pelo mesmo motivo: estou me afogando”.

<sup>85</sup> Tradução livre: “Esculpir o fogo de minhas angústias”.

<sup>86</sup> Tradução livre: “Esse diário - qualquer que seja seu valor estético - poderia ilustrar um estudo sobre contenção e expansão literárias. Mas tenho de dizer a mim mesma que este diário obedece a uma ilusão vil e tortuosa: a de acreditar que estou criando enquanto o escrevo”.

<sup>87</sup> Tradução livre: “Este diário não expressa a verdade”.

<sup>88</sup> Tradução livre: “Não escrevo mais este diário de forma contínua”.

¡Oh, cómo deseo vivir solamente para escribir! No sé por qué estúpida idea se me ocurre que cuando tenga la máquina de escribir, mis novelas «saldrán solas». K. Mansfield dice: «No vivo más que para escribir». «La gente no me importa. La idea de la gloria y del éxito no es nada, menos que nada.» Luego, escribe una novela y la envía al día siguiente para ser publicada<sup>89</sup> (Pizarnik, 2013, p. 165).

Alejandra encontra em Mansfield a figura de uma escritora que, assim como ela, busca “la entrega total a la escritura”<sup>90</sup> (Peralta, 2009) e que se utiliza dos diários como um modo de “viver para escrever”. Katherine Mansfield é uma escritora e contista, que escreve seus diários entre 1910 e 1922. Nasceu na Nova Zelândia, mudou-se para Londres e passou seus últimos dias de vida na França, sendo marcada por um “nomadismo crônico”<sup>91</sup> de não se estabelecer de forma fixa em lugar algum: primeiramente, devido a uma gravidez, mas também por motivos econômicos e por uma grave infecção pulmonar.

Nos diários de Mansfield, o que está em jogo “siempre es la distancia, ya sea geográfica o la que imponen la literatura y la enfermedad, lo que pone en movimiento la escritura”<sup>92</sup> (Josiowicz, 2010), como vemos no trecho de seu diário: “Ya sabes que siempre me sentiré extranjera aquí [...] Inglaterra me es inútil. ¿Qué quiero decir con esto? Quiero decir que jamás ha existido ni existirá entre las dos ningún rapprochement”<sup>93</sup> (Mansfield, 1987, p. 142 *apud* Josiowicz, 2010). Essa marca de estrangeirismo, como vimos, também é uma constante na escrita de Alejandra, quando menciona seu sentimento de exilada em relação à Argentina. Vejamos outro trecho do diário de Katherine Mansfield, traduzido por Ana Cristina César:

Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo — se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho. Escolhi não apenas o comprimento de cada frase, mas até mesmo o som de cada frase. Escolhi a cadência de cada parágrafo, até conseguir que eles ficassem inteiramente ajustados às frases, criados para elas naquele exato dia e momento (César, 2016, p. 323).

Ana Cristina César se debruça sobre os diários, a biografia e as cartas de Katherine Mansfield e se refere à dificuldade de distinguir o que é literatura do que é vida. Além do interesse comum pela escrita de Mansfield, temos alguns elementos de contato entre Ana

<sup>89</sup> Tradução livre: “Oh, como eu desejo viver apenas para escrever! Não sei que ideia estúpida me ocorre de que, quando eu tiver a máquina de escrever, meus romances “sairão sozinhos”. K. Mansfield diz: “Eu vivo apenas para escrever”. “Não me importo com as pessoas. A ideia de glória e sucesso não é nada, menos que nada.” Então ela escreve um romance e o envia no dia seguinte para ser publicado”.

<sup>90</sup> Tradução livre: “Entrega total à escritura”.

<sup>91</sup> Expressão utilizada por Josiowicks, 2010.

<sup>92</sup> Tradução livre: “É sempre a distância, seja ela geográfica ou imposta pela literatura e pela doença, que coloca a escrita em movimento”.

<sup>93</sup> Tradução livre: “Você sabe que sempre me sentirei estrangeira aqui [...] A Inglaterra é inútil para mim. O que quero dizer com isso? Quero dizer que nunca houve e nunca haverá qualquer aproximação entre nós dois”.

Cristina e Alejandra: a tradução (Ana C., de Mansfield; Alejandra, de Marguerite Duras), a crítica (Ana C. escreve sobre a poesia marginal e cinema nacional; Pizarnik escreve sobre Artaud, Breton e Michaux); o não pertencimento a movimentos literários de suas respectivas épocas, o que confere a Ana C. o título de poeta marginal e a Alejandra, o de poeta maldita. Ambas se dedicaram, além de poemas, a escrever cartas e diários em uma concepção semelhante: enquanto Alejandra diz que os seus diários não expressam a verdade, Ana Cristina diz que intimidade é teatro, montando uma cena na qual as fronteiras entre biografia e vida, verdade e ficção se fragmentam. Alejandra, quando conclui a leitura dos diários de Mansfield, escreve e se questiona sobre sua vocação literária:

He terminado de leer el diario de K. M. Me pregunto una sola cosa: ¿tengo vocación literaria?

Respuesta: Temo que mis deseos de escribir no sean más que medios para conseguir el fin anhelado éxito, gloria, fe en mí. También pueden ser excusas, ya que no estudio «en serio», ya que no actúo «en serio», ya que no vivo «en serio»<sup>94</sup> (Pizarnik, 2013, p. 165).

À medida que Alejandra lê outros diários, abre-se espaço para questionar sua própria escrita. Era leitora assídua dos diários de Kafka, uma das referências literárias mais mencionadas por Alejandra no final dos anos 60. A versão em espanhol dos *Diarios de Kafka* foi publicada na Argentina em 1953, e o exemplar que pertenceu à Alejandra “lleva escrito en la primera página el año en que lo adquirió: 1955; está abundantemente subrayado y anotado por ella a lo largo de los años; fue su libro de cabecera, de permanente relectura”<sup>95</sup> (Becció, 2013, p. 9). Atualmente, a maioria do arquivo diarístico e poético de Alejandra, incluindo seus livros, manuscritos e anotações, pertence ao arquivo da Universidade de Princeton. Patricio Ferrari (2018) teve acesso a esses arquivos e comenta sobre as referências de Alejandra aos diários de Kafka, e coloca que essa foi uma leitura bastante significativa e marcante para Alejandra:

[...] no solo existen marcas y anotaciones que difieren materialmente entre sí (por ejemplo, instrumentos de escritura y caligrafía), sino que el francés — lengua extranjera adoptada de manera intermitente por Pizarnik durante su primera estadía

<sup>94</sup> Tradução livre: “Terminei de ler o diário de K. M. E me faço apenas uma pergunta: será que tenho vocação literária?”.

Resposta: Temo que meu desejo de escrever não seja nada mais do que um meio para alcançar o fim desejado: sucesso, glória, fé em mim mesmo. Também podem ser desculpas, porque eu não estudo ‘seriamente’, porque não ajo ‘seriamente’, porque não vivo ‘seriamente’.”

<sup>95</sup> Tradução livre: “A primeira página traz o ano em que ela o adquiriu: 1955; ele é abundantemente sublinhado e anotado por ela ao longo dos anos; era seu livro de cabeceira, constantemente relido”.

em Francia — acompaña algunos de los breves comentarios redactados em español<sup>96</sup> (Ferrari, 2018, p. 180).

Kafka era um escritor que constantemente registrava em seus diários sobre a necessidade de escrever: “Sinto agora, como já sentia à tarde, um grande desejo de, pela via da escrita, arrancar de mim todo esse meu estado angustiante e de, da mesma forma como ele vem de minhas profundezas, registrá-lo nas profundezas do papel” (Kafka, 2021, p. 155). A relação que Alejandra tinha com os diários de Kafka era marcada por releituras frequentes, como vemos neste trecho: “releo un párrafo por día de los diarios de K. a fin de darme fuerzas”<sup>97</sup> (Pizarnik, 2013, p. 727), ou quando relata a sensação de solidão: “Terminé los diarios de Kafka y ahora me siento más sola que nunca”<sup>98</sup> (Pizarnik, 2013, p. 807).

Alejandra não se restringia a comentar somente leituras de outros diários em seu próprio: era também espaço para comentar outras obras e tomar notas sobre suas leituras: de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski: “Releo *Crime et Châtiment*. Estoy fatigada y afiebrada como si fuera yo quien cometió los crímenes de R. Y sufro de un sufrimiento ajeno pero misteriosamente mío”<sup>99</sup> (p. 947); de Miguel de Cervantes, em *Dom Quixote*: “Releo a Cervantes. Sólo don Quijote me ayuda”<sup>100</sup> (p. 939); e de *O retrato do artista quando jovem*, de James Joyce: “Estoy leyendo por tercera vez *El retrato del artista [adolescente]* de Joyce. Amo la relectura. Qué libro delicadísimo éste. Y cómo mi sangre corrobora el proceso de Stephen. Sólo que Stephen es sano y puro. Quiere aprender, no exhibirse como yo”<sup>101</sup> (p. 252). Levava a prática de leitura com tanta seriedade quanto a da escrita, e comenta também sobre os autores que mais lia na adolescência:

Pero creo que me colmé de demasiada literatura angustiosa. (Recordar lo maravillada que quedó la adolescente que fui cuando Rilke, Dostoievski, Rimbaud y tantos otros que hablaron con fervor del sufrimiento.) De todos modos, la clave es entrar en el propio cuerpo, sea para sufrir mejor o para estarse tranquila, mirando con ojos neutros este mundo que tal vez contenga algunas maravillas. Hasta hoy, ¿qué me hizo vivir? Mis amores imposibles y la belleza (eso que me produce este

<sup>96</sup> Tradução livre: “Não apenas há marcas e anotações que diferem materialmente umas das outras (por exemplo, instrumentos de escrita e caligrafia), mas o francês - uma língua estrangeira adotada intermitentemente por Pizarnik durante sua primeira estadia na França - acompanha alguns dos breves comentários escritos em espanhol”.

<sup>97</sup> Tradução livre: “Releio um parágrafo por dia dos diários de K. a fim de dar-me forças”.

<sup>98</sup> Tradução livre: “Terminei os diários de Kafka e agora me sinto mais sozinha do que nunca”.

<sup>99</sup> Tradução livre: “Releio Crime e Castigo. Estou cansada e febril como se eu fosse aquela que cometeu os crimes de R. E sofro de um sofrimento que é estranho, mas misteriosamente meu”.

<sup>100</sup> Tradução livre: “Releio a Cervantes. Somente Dom Quixote me ajuda”.

<sup>101</sup> Tradução livre: “Estou lendo [O Retrato do Artista [adolescente]], de Joyce, pela terceira vez. Adoro reler. Que livro delicado é esse. E como meu sangue corrobora o processo de Stephen. Somente Stephen é íntegro e puro. Ele quer aprender, não se exibir como eu”.

estremecimiento —cuadros, poemas, pequeñas calles viejas y rostros muy perfectos)<sup>102</sup> (Pizarnik, 2013, p. 440).

O modo como Alejandra faz este entrelaçamento entre literatura, sofrimento e vida é construído de forma que, para ela, “a chave é entrar no próprio corpo”. Essa inseparabilidade é tão marcada, que se repete de vários modos ao longo dos seus diários, como quando escreve que: “No me interesa nada. Literatura. Toda yo soy um ser literario”<sup>103</sup> (Pizarnik, 2013, p. 241). Assim, seus diários compõem um cenário no qual “este cuaderno, tan comfortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas”<sup>104</sup> (Pizarnik, 2013, p. 727). Um exemplo de como Alejandra se utilizava da literatura e das leituras é no seguinte comentário que faz sobre a leitura de Blanchot e Artaud, em agosto de 1968:

Lectura del art[ículo] de Blanchot sobre Freud. Los avatares de la palabra errante, de la palabra inútilmente profunda. Describe mi conflicto esencial con el lenguaje. Lectura de Artaud: *El teatro y su doble*. Lectura peligrosa puesto que mi estado psíquico degradado deriva de mis pretensiones parecidas a las de A.[Artaud]<sup>105</sup> (Pizarnik, 2013, p. 749).

Apesar da presença frequente de obras europeias, principalmente de língua francesa, Alejandra também demonstrava uma necessidade de aprender e de, em suas palavras, “sentir o espanhol”. Durante os anos que esteve em Paris (1960-1964), imersa no contato com o francês, foi quando mais apareceram escritos em seus diários sobre a leitura de clássicos da literatura espanhola, como Góngora, Cervantes, Quevedo e Azórin, como podemos perceber na passagem: “Me hastía y me es indiferente pero la «necesidad» de «sentir» el español, de aprender a escribir en español...”<sup>106</sup> (Pizarnik, 2013, p. 621). O comentário foi realizado em abril de 1964, mas em 1962 ela já havia mencionado sua relação com essas leituras: “La literatura española clásica me produce «vergüenza» de la literatura, de amarla, de vivir — de

<sup>102</sup> Tradução livre: “Mas acho que fui inundada por muita literatura angustiada (lembre-se de como eu ficava maravilhada quando era adolescente e Rilke, Dostoiévski, Rimbaud e tantos outros falavam com fervor sobre o sofrimento). De qualquer forma, a chave é entrar em seu próprio corpo, seja para sofrer melhor ou para permanecer calma, olhando com olhos neutros para este mundo que talvez contenha algumas maravilhas. Até hoje, o que me fez viver? Meus amores impossíveis e a beleza (aquilo que me faz estremecer - pinturas, poemas, pequenas ruas antigas e rostos muito perfeitos)”.

<sup>103</sup> Tradução livre: “Não me interessa nada. Literatura. Eu por inteiro sou um ser literário”.

<sup>104</sup> Tradução livre: “Este caderno, tão confortável e por fim estrangeiro, pode ajudar-me a renovar meu vínculo com as obras literárias, das minhas próprias, e sobretudo, das pessoas distantes”.

<sup>105</sup> Tradução livre: “Lendo o artigo de Blanchot sobre Freud. As vicissitudes da palavra errante, da palavra inutilmente profunda. Ele descreve meu conflito essencial com a linguagem. Leitura de Artaud: O teatro e seu duplo. Leitura perigosa, pois meu estado psíquico degradado deriva de minhas pretensões semelhantes às de A.”

<sup>106</sup> Tradução livre: “Estou entediada e indiferente, mas a necessidade de sentir o espanhol, de aprender a escrever em espanhol”.

alguna manera tengo que llamar a mi ser sentado que lee — para la literatura o por la literatura”<sup>107</sup> (Pizarnik, 2013, p. 464). Nesse trecho, fica marcado o modo como o compromisso de Alejandra era com a literatura: o sentimento de aversão em relação a essas obras não era impedimento para que procurasse por outras formas de buscar uma linguagem poética própria e experimentar com a forma (Garrido, 2021). Patricio Ferrari (2011), em contato com os arquivos e numerosas páginas inéditas de Alejandra, na Universidade de Princeton, nos mostra cuidadosamente que há um constante empenho linguístico: nos cadernos de citações, nos comentários escritos nas margens dos livros, nos grifos e nas fichas de vocabulários — com substantivos, sinônimos, advérbios, conjunções, expressões e significados de palavras em espanhol e em francês.

O esforço em se apropriar e em criar familiaridade com o idioma não passa despercebido, e um dos modos de apropriação que Alejandra inventa é o seu *Palais du vocabulaire* (tradução livre de “Palácio de vocabulário”), abreviada por ela pela sigla P.V., constituindo-se nas indicações de passagens que ela copia e, muitas vezes, acabam sendo “contrabandeados para sua própria escrita” (Galiazo, 2022). Nas margens dos seus livros, a sigla P.V. aparece como indicação das passagens em que ela se debruça e cria um procedimento de reescrita ou reprodução de outros textos, no qual transcreve e recria parágrafos e trechos inteiros das leituras que fazia.

Para Alejandra, “la única morada posible para el poeta es la palabra”<sup>108</sup> (Pizarnik, 2002, p. 366) e esse palácio de vocabulário (P.V.) é sustentado por uma arquitetura de reescritura, criação e reprodução de outros textos: esses cadernos recolhem principalmente citações de outros autores, copiadas a mão ou à máquina, em papéis de diferentes tamanhos e texturas. Nesta entrada dos diários, vemos como Alejandra se coloca: “Deseo emprender un vasto plan de lecturas. Pienso que mi P.V. es una excelente idea. No importa si hasta ahora no he descubierto de qué manera puede servirme. Pero es excelente como ejercicio de sensibilización del idioma”<sup>109</sup> (Pizarnik, 2013, p. 871).

É interessante observar o modo que, para a autora, esse exercício de criação, reescrita e transcrição é também um ‘exercício de sensibilização ao idioma’, no qual ao abrigar “textos propios y ajenos”, os cadernos fomentam um diálogo com a tradição e funcionam como um

<sup>107</sup> Tradução livre: “A literatura espanhola clássica me produz vergonha da literatura, de amar-lá, de viver — de alguma maneira tenho que chamar meu ser sentado que lê — para a literatura ou pela literatura”

<sup>108</sup> Tradução livre: “A única morada possível para o poeta é a palavra”.

<sup>109</sup> Tradução livre: “Desejo realizar um vasto plano de leitura. Acho que meu PV é uma excelente ideia. Não importa se até agora não descobri como ele pode me ajudar. Mas é excelente como um exercício de conscientização do idioma”.

lugar de aprendizagem (Di Ció, 2022). Ainda, para Alejandra, esse procedimento de leitura e reescrita era também um modo de “ser fiel a la propia voz”, como vemos:

Revisé viejas páginas que me habían parecido muy bellas cuando las escribí. Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino técnica. Hablo de moverse libremente dentro del lenguaje. Pero si corrigiera reiteradamente las páginas que releí tal vez se vuelvan tersas, hermosas [...] lo más difícil es escribir con una lengua hermosa y, al mismo tiempo, ser fiel a la propia voz<sup>110</sup> (Pizarnik, 2013, p. 461).

A investigação de Alejandra em torno da técnica e da aprendizagem do espanhol são preocupações que aparecem em diversos momentos de sua escrita diarística. Em uma dessas passagens, observamos que, apesar de seguir investigando a técnica, segundo ela, “o essencial é a forma”: transcrever os trechos inteiros, fragmentos e frases de outros livros e autores seria menos sobre o conteúdo, tanto que “o resto é silêncio”. Vejamos o recorte a seguir:

Y en verdad tampoco me atrae demasiado leer o escribir sino que ya me acostumbré a ello, ya tracé el camino a seguir, y no hay más que seguirlo. Esto es todo. Y de paso observo que mi prosa mejora sensiblemente. Seguir investigando la técnica. Lo esencial es la forma. El resto es silencio. En mi caso, siempre, siempre en mi caso<sup>111</sup> (Pizarnik, 2013, p. 415).

Uma das primeiras críticas a se debruçar sobre a importância do *Palais du vocabulaire* (P.V.) foi Fiona Mackintosh (2007), atribuindo relevância a este procedimento de coletar frases e versos. Por meio desse recurso, Alejandra “cita textos que vai juntando ao acaso, como quem armazena material que pode ser útil no futuro: para compor sua imagem, para assentar sua escrita” (Molloy, 2022). Alejandra também tinha uma pasta, que chamava de *Casa de citas*, na qual também colecionava citações e fragmentos de leituras. Era por meio desses recursos que Alejandra tecia críticas e fazia rascunhos de seus próprios textos, que serviam como um importante papel no estudo dos aspectos gramaticais e lexicais do espanhol, listas de advérbios, sinônimos, palavras e expressões francesas e comentários sobre tradução (Venti, 2010).

Patricio Ferrari (2018) nos mostra um dos casos no qual Alejandra se utiliza de fragmentos de suas leituras e toma os diários como espaço de criação literária: em janeiro de

<sup>110</sup> Tradução livre: “Revisei páginas antigas que me pareceram muito bonitas quando as escrevi. Estou deslumbrada: hoje descobri que não sei escrever, que não tenho a menor noção da língua espanhola, que não são os temas que me faltam, mas a técnica. Estou falando de me movimentar livremente dentro do idioma. Mas se eu corrigir repetidamente as páginas que releio, talvez elas se tornem suaves, bonitas [...] o mais difícil é escrever em uma língua bonita e, ao mesmo tempo, ser fiel à própria voz”.

<sup>111</sup> Tradução livre: “E também não me sinto muito atraída por ler ou escrever, mas já me acostumei, já mapeei o caminho a seguir e não há mais nada a fazer a não ser segui-lo. Isso é tudo o que há para fazer. E, a propósito, noto que minha prosa está melhorando sensivelmente. Continuarei a investigar a técnica. O essencial é a forma. O resto é silêncio. No meu caso, sempre, sempre no meu caso”.

1963, Alejandra recebe de Octavio Paz um dos exemplares de um livro cujo prólogo, seleção e tradução foi feita por ele, com uma dedicatória escrita à caneta — “para mi querida Alejandra”<sup>112</sup>: o livro era *Antología*, de Fernando Pessoa. Nesse livro, ela realiza grifos em vermelho, acompanhada da nota ao lado: “ver mi diario 24/2”. O trecho sublinhado por Alejandra na *Antologia* de Pessoa dizia:

El poeta inocente es un mito pero es un mito que funda la poesía. El poeta real sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo y por eso, para restablecer una precaria unidad entre el hombre y el mundo, nombra las cosas con imágenes, ritmos, símbolos y comparaciones. Las palabras no son las cosas; son los puentes que tendemos entre ellas y nosotros<sup>113</sup>.

Nesse ponto, não iremos avançar nas aproximações e distanciamentos que Patricio Ferrari localiza entre Alejandra Pizarnik e Fernando Pessoa, tanto no artigo “Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y al ritmo” (2018), quanto no prefácio que escreve à *Antologia* (2020) dos poemas de Pizarnik, na tradução portuguesa por Fernando Pinto Amaral, publicada pela Editora Tinta da China. Não é sem importância que essa possibilidade de articulação exista, principalmente, quando a escrita de Alejandra é lida a partir de um crítico pessoano atento ao ritmo.

O que podemos destacar para nossa discussão é a forma como Alejandra tecia sua relação com a escrita e com a leitura a partir dessa teia de várias relações — pois sua primeira leitura de Pessoa é a partir da tradução de Octavio Paz, poeta e crítico literário que também escreve o prólogo de *Árvore de Diana*, livro de Alejandra publicado em Paris, em 1962 — e como ela fagocita, modifica e, em seu diário, escreve o texto pessoano à maneira de sua própria escrita. Vejamos a passagem do diário ao qual ela se refere na nota “ver mi diario”, mencionada acima:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño<sup>114</sup> (Pizarnik, 2013, p. 527).

<sup>112</sup> Tradução livre: “Para minha querida Alejandra”.

<sup>113</sup> Trecho da *Antología* de Fernando Pessoa, com tradução de Octavio Paz. Transcrito a partir de uma fotografia da página 26, do exemplar pertencente à biblioteca pessoal de Alejandra Pizarnik, registrada no artigo de Patricio Ferrari (2018), intitulado “Pessoa y Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y al ritmo”.

<sup>114</sup> Tradução livre: “No meu caso, as palavras são coisas e as coisas são palavras. Como não tenho coisas, como nunca poderei lhes dar realidade, eu as nomeio e acredito em seu nome (o nome se torna real e a coisa nomeada desaparece, é o fantasma do nome). Agora sei por que sonho em escrever poemas-objeto. É minha sede de realidade, meu sonho de materialismo dentro do sonho”.

Aqui, Alejandra inverte a frase pessoana de que “El poeta real sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo”<sup>115</sup>. Para ela, as palavras são as coisas e as coisas são as palavras. Como vimos, Alejandra também publicava artigos, um deles é sobre a publicação *Cuadernos*, de Octavio Paz, no qual dedica quatro pequenos ensaios sobre quatro poetas: Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa e Luis Cernuda. Ao comentar o ensaio de Octavio Paz sobre Fernando Pessoa, é interessante perceber que Alejandra destaca essa mesma frase, já marcada no seu exemplar do livro, já reescrito e reinventado em seu diário. O trecho diz:

Las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no puedo otorgar realidad a las cosas las nombro y creo en sus nombres (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué escribo los poemas que escribo que son inmóviles y estáticos como cosas. Es mi sueño de un materialismo dentro del sueño<sup>116</sup> (Pizarnik, 2013, p. 951).

Esses procedimentos de reescrita e de condensação também encontram ressonâncias em sua poesia, não só nos diários ou na prosa ensaística. Em um trecho do poema em prosa *Continuidad*, lemos: “No nombrar las cosas por sus nombres”<sup>117</sup> (Pizarnik, 2015) e neste outro fragmento do poema *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*: “La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento”<sup>118</sup>. Vemos como Alejandra se inscreve como escritora: de poesia a crítica literária, de diários aos poemas em prosa.

Nesse ponto, após vermos como leitura e escrita se entrelaçam, precisamos trazer outra característica dos diários de Alejandra Pizarnik: a reescrita de trechos de seus diários. Entre os cadernos correspondentes ao período em que esteve em Paris, Alejandra reescreve os diários dos anos de 1962-1964, quando retorna a Buenos Aires, e os chama de *Resúmenes de varios diarios* (1962-1964). Para exemplificar esse procedimento, traremos duas passagens dos seus diários de fevereiro de 1963. Os trechos foram reescritos outras duas vezes, e é necessário citá-los na íntegra para acompanharmos, principalmente, quais foram os cortes escolhidos por ela:

*Martes, 19.* Indefinidamente. Toda la noche miré el reloj. No pude dormir. Indefinible noche. Alguien me está gestando indefiniblemente. Sé que naceré muerta. Desearía abandonar todo esfuerzo. Dejar que vengan y me devoren. En lugar de hacerlo yo.

<sup>115</sup> Tradução livre: “O poeta real sabe que as palavras e as coisas não são as mesmas”.

<sup>116</sup> Tradução livre: “As palavras são coisas e as coisas são palavras. Como não posso dar realidade às coisas, eu as nomeio e acredito em seus nomes (o nome se torna real e a coisa nomeada é o fantasma do nome). Agora sei por que escrevo os poemas que escrevo, que são imóveis e estáticos como as coisas. É o meu sonho de um materialismo dentro do sonho”.

<sup>117</sup> Tradução de Ellen Lopes (2018): “Não nomear as coisas por seus nomes”.

<sup>118</sup> Tradução de Ellen Lopes (2018): “A morte é uma palavra. A palavra é uma coisa, a morte é uma coisa, é um corpo poético que encoraja no lugar do meu nascimento”.

Autofagia. Ojalá no hubiera publicado un solo poema. Es asombrosa mi inmadurez. ¿Quién me dijo que soy escritora o poeta? Es algo que se gesta. Pero tanta inconciencia... Sólo sé hablar de la poesía. En una mesa de café. Pero la obra, la obra. Me ata el miedo. Nadie escribe tanto como yo y no obstante balbuceo penosamente. Es un hecho mental. No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti<sup>119</sup>.

*Viernes, 22.* Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras. Las palabras son mi ausencia particular. Como la famosa «muerte propia» (famosa para los demás), en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo sí, pero no lo soy. Es como poseer una enfermedad o ser poseída por ella sin que se produzca ningún encuentro porque la enferma lucha por su lado — sola — con la enfermedad que hace lo mismo. Yo escribo a falta de una mano en mi mano, a falta de dos ojos frente a los míos, a falta de un cuerpo exterior a mí sobre el cual apoyarme —un minuto siquiera— y llorar. (Lágrimas visibles, que se puedan secar, que la mano deseada pueda enjugar.) Este silencio de las palabras que me invaden, de las que digo y escribo, es el horror, el vértigo, el dolor en su estado más puro. ¿En dónde hallar una presencia humana que me calme? Nunca nadie lo pudo; ni amigos ni amantes. Sólo cuerpos vacíos que apenas diferencio de las cosas y sólo fantasmas que he amado hasta pulverizar mi conciencia y mi memoria<sup>120</sup> (Pizarnik, 2013, p. 526).

Essas duas entradas foram reescritas no caderno *Resumén de varios diarios* quando Alejandra retorna a Buenos Aires, em 1964. O modo como Alejandra toma os seus diários como suporte no qual ela constrói um modo de elaboração, condensação e depuração de seu método de composição poética, no qual observações cotidianas se tornam investigação sobre a palavra, a linguagem e, sobretudo, sobre sua própria escrita. Debrucemo-nos, agora, em como ela reescreve essas mesmas passagens, pela segunda vez:

*19 de febrero.* Toda la noche mirando el reloj. Interminable noche. Indefinible noche. Algo me gesta indefiniblemente. Naceré muerta. Abandonar todo esfuerzo. Que vengan y me devoren, En lugar de hacerlo yo. Autofagia. ¿Quién me dijo que soy

<sup>119</sup> Tradução livre: “Terça-feira, 19. Indefinidamente. Fiquei olhando o relógio a noite toda. Não conseguia dormir. Noite indefinível. Alguém está me gestando indefinidamente. Sei que nascerei morta. Gostaria de poder abandonar todo o esforço. Deixar que eles venham e me devorem. Em vez de mim. Autofagia. Gostaria de nunca ter publicado um único poema. É impressionante minha imaturidade. Quem me disse que sou escritora ou uma poeta? É algo que foi gestado. Mas tanta inconsciência... Só sei falar de poesia. Em uma mesa de café. Mas o trabalho, o trabalho. Estou presa pelo medo. Ninguém escreve tanto quanto eu e mesmo assim gaguejo dolorosamente. É um fato mental. Você não consegue lidar com a linguagem. A linguagem não pode fazer isso por você”.

<sup>120</sup> Tradução livre: “Sexta-feira, 22. Palavras. Foi só isso que me deram. Minha herança. Minha condenação. Pedir que ela seja revogada. Como pedir? Com palavras. As palavras são minha ausência particular. Como a famosa "morte própria" (famosa para os outros), em mim há uma ausência autônoma feita de linguagem. Eu não entendo a linguagem e ela é a única coisa que eu tenho. Eu a tenho, sim, mas não sou ela. É como possuir uma doença ou ser possuída por ela sem nenhum encontro, porque a pessoa doente luta sozinha - sozinha - com a doença que faz o mesmo. Escrevo por falta de uma mão em minha mão, por falta de dois olhos diante dos meus, por falta de um corpo fora de mim no qual me apoiar - mesmo que por um minuto - e chorar. (Lágrimas visíveis que podem ser enxugadas, que a mão desejada pode enxugar.) Esse silêncio das palavras que me invadem, das que digo e escrevo, é horror, vertigem, dor em seu estado mais puro. Onde encontrar uma presença humana que me acalme? Ninguém jamais conseguiu; nem amigos nem amantes. Apenas corpos vazios que mal distingo das coisas e apenas fantasmas que amei até pulverizarem minha consciência e minha memória”.

poeta? Es algo que se gesta. Nadie escribe tanto como yo. Nadie balbucea tan penosamente. No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti<sup>121</sup>.

*22 de febrero.* Palabras. Todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. Pedirlo con palabras. Las palabras son mi ausencia, en mí hay una ausencia hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Este silencio de las palabras, de las que digo y escribo, es el horror, el vértigo. Pero ninguna presencia humana se me presenta como evidencia. Amigos y amantes: cuerpos vacíos y indiferenciados. Sólo hay fantasmas que he amado hasta pulverizar mi conciencia<sup>122</sup>.

Por fim, Alejandra chega a estas versões, alcançando uma condensação despojada do confessional e convertida em aforismas literários, no qual a exigência formal de sua escrita entra em cena (Piña; Venti, 2022):

*20 de febrero.* No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti<sup>123</sup>.

*23 de febrero.* No comprendo el lenguaje. Sólo me atengo al lenguaje<sup>124</sup>.

Existem muitos outros exemplos de como Alejandra realiza esse procedimento de “contenção e expansão literária”, como ela mesma definiu, no qual condensa e reescreve trechos inteiros de seus diários. Em sua maioria, esses trechos dos cadernos parisienses foram reescritos com intuito de publicação em revistas literárias, tanto que Alejandra os publicou na revista colombiana *Mito* e na revista *Poesía=Poesía*.

Alejandra também foi tradutora. Enquanto esteve em Paris, conheceu Marguerite Duras e traduziu *La vie tranquille* do francês ao espanhol. Também traduziu e publicou, com Juan Jacobo Bajarlía, textos de André Breton, dedicando um ensaio e várias passagens de seus diários ao romance *Nadja*, considerado por ela seu livro preferido. Seus diários são o lugar onde Alejandra registra essas passagens pela crítica literária, publicando ensaios e artigos sobre outros escritores, como Henri Michaux, Antonin Artaud, André Pierre de Mandiargues, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar. Para Alejandra, “escribir un artículo de crítica, por ejemplo, supone

<sup>121</sup> Tradução livre: “A noite toda olhando para o relógio. Noite sem fim. Noite indefinível. Algo vai me gestar indefinidamente. Eu nascerei morta. Abandono todo o esforço. Que eles venham e me devorem, em vez de mim. Autofagia. Quem me disse que sou uma poeta? É algo que foi gestado. Ninguém escreve tanto quanto eu. Ninguém balbucia de forma tão lamentável. Você não consegue lidar com a linguagem. A linguagem não pode fazer isso por você”.

<sup>122</sup> Tradução livre: “22 de fevereiro. Palavras. Tudo o que me foi dado. Minha herança. Minha convicção. Pedir que ela seja anulada. Pedir isso com palavras. As palavras são minha ausência, em mim há uma ausência feita de linguagem. Eu não entendo a linguagem e ela é a única coisa que tenho. Esse silêncio das palavras, do que digo e escrevo, é o horror, a vertigem. Mas nenhuma presença humana se apresenta a mim como evidência. Amigos e amantes: corpos vazios e indiferenciados. Há apenas fantasmas que amei a ponto de pulverizar minha consciência”.

<sup>123</sup> Tradução livre: “Não podes com a linguagem. A linguagem não pode por você”.

<sup>124</sup> Tradução livre: “Não entendo a linguagem. Só me detenho na linguagem”.

en mí un esfuerzo titánico: reducirme al lenguaje de todos, al lenguaje diurno de la prosa clara”<sup>125</sup> (Pizarnik, 2013, p. 626).

Seus textos críticos, geralmente, apresentam transcrições dos contos, versos ou textos dos autores que escolhe, em procedimento semelhante ao que faz em seus diários: comenta, escreve, recorta, recria. A maneira como sua vida se entrelaça à sua escrita também aparece quando ela comenta sobre suas inquietações em relação ao retorno a Buenos Aires, em 1964, mencionando sobre a escrita dos ensaios que fazia:

Imposible hablar con palabras. Ansiedad y urgencia por decirlo todo mediante una sola palabra. [...] Ahora me inquieta y me obsesiona mi futuro, lo que haré en Buenos Aires, como si buscara un fuerte motivo para no volver a París. Por ejemplo la absurda idea de estudiar letras, de dejar de escribir poemas, de negar la existencia del sexo y de vivir, de una vez y para siempre, en un cuarto silencioso y lleno de libros siendo mi único enlace con el mundo los adelantos que haría en mi carrera, los exámenes brillantes, los artículos y estudios consagrados a poetas que no tuvieron el miedo que tengo<sup>126</sup> (Pizarnik, 2013, p. 609).

Assim, ela converte essas elaborações para falar sobre a sua relação com a escrita e constrói várias camadas dessa cena. As preocupações com o futuro, os anseios por “um quarto silencioso e cheio de livros sendo meu único enlace com o mundo” e os artigos dedicados aos poetas “que não tiveram o medo que eu tenho” vão compondo a dicção na qual Alejandra não distancia sua vida da relação com a palavra, com a “ansiedade e urgência de dizer”, com “a absurda ideia de estudar letras, de deixar de escrever poemas”, como vemos no trecho acima.

Retomemos um breve percurso pelas línguas que Alejandra teve contato: foi alfabetizada em ídiche e em espanhol, seus pais falavam russo e ídiche em casa, aprendeu francês ainda na adolescência e, por um período de quatro anos, esteve imersa cotidianamente na língua francesa, tanto escrita quanto falada. Para Alejandra, essa aproximação entre tradução e escrita é possível pelo seu “exílio de linguagem”, no qual a linguagem poética seria composta de “imagens visuais acompanhadas de poucas palavras soltas”, e essa ideia aparece de modos diferentes em seus diários: “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

<sup>125</sup> Tradução livre: “Escrever um artigo crítico, por exemplo, é um esforço titânico para mim: reduzir-me à linguagem de todos, à linguagem cotidiana da prosa clara”.

<sup>126</sup> Tradução livre: “Impossível falar com palavras. Ansiedade e urgência de dizer tudo em uma única palavra. [...] Agora estou ansiosa e obcecada com meu futuro, com o que farei em Buenos Aires, como se estivesse procurando um motivo forte para não voltar a Paris. Por exemplo, a ideia absurda de estudar literatura, de desistir de escrever poemas, de negar a existência do sexo e de viver, de uma vez por todas, em uma sala silenciosa cheia de livros, sendo meu único vínculo com o mundo os avanços que faria em minha carreira, os exames brilhantes, os artigos e estudos dedicados a poetas que não tinham o medo que eu tenho”.

desde mi infancia”<sup>127</sup> (Pizarnik, 2013, p. 480); ou quando escreve que “Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical [...] Algo me separa rotundamente del lenguaje, de las palabras”<sup>128</sup> (Pizarnik, 2013, p. 625).

Ao narrar essa experiência de se sentir exilada na linguagem, Alejandra também fala de sua escrita e de seus métodos de criação literária: a falta de ritmo, as palavras soltas, a impossibilidade de formar orações, de conservar a gramática. Essa marca também acompanha, desde as primeiras passagens dos seus diários de 1955, uma outra característica que costuma se repetir: a vontade de escrever um romance: “No sé escribir. Quiero escribir una novela, pero siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma. [...] ¡mi problema esencial es escribir, escribir y escribir”<sup>129</sup> (Pizarnik, 2013, p. 39). A vontade de escrever um romance é um anseio que sustenta ao longo de sua vida e que, para ela, é ainda o desconhecimento da linguagem que a impediria de escrever em prosa, como vemos em uma passagem de 1963:

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<sup>130</sup> (Pizarnik, 2013, p. 554).

O modo como Alejandra encontrava de “preparar-se” para a escrita seria por meio da prática do estudo e da leitura, sua preocupação era menos com o conteúdo e mais com a técnica, com a forma do texto em prosa: “observo que mi prosa mejora sensiblemente. Seguir investigando la técnica. Lo esencial es la forma”<sup>131</sup> (Pizarnik, 2013, p. 315). É interessante

---

<sup>127</sup> Tradução livre: “A linguagem é um desafio para mim, um muro, algo que me expulsa, que me deixa do lado de fora. Nunca pensei em frases. Apenas algumas palavras que zumbem desde minha infância”.

<sup>128</sup> Tradução livre: “Minha falta de ritmo quando escrevo. Frases desconexas. Impossibilidade de formar frases, de manter a estrutura gramatical tradicional [...] Algo me separa categoricamente da linguagem, das palavras [...]”.

<sup>129</sup> Tradução livre: “Não sei como escrever. Quero escrever um romance, mas sinto que me falta o instrumento necessário: o conhecimento do idioma. [...] Meu problema essencial é escrever, escrever, escrever!”.

<sup>130</sup> Tradução livre: “Desejo de escrever, de não escrever, de escrever com brutalidade, de escrever com suavidade e serenidade. Romance e poesia: ambigüidade e autenticidade. Ao mesmo tempo, essa certeza de não estar pronta para escrever. Isso está relacionado à minha obsessão com o tempo. O que me preocupa, e como e quanto, é minha falta de conhecimento do espanhol. Um belo idioma. É a única coisa que importa para mim. Dizer com palavras vivas, cheias de sabor e cor. Mas dentro de mim tudo é tão áspero, tão espinoso. Não sei se é apenas minha pouca leitura do espanhol ou minha ignorância gramatical. Preciso me preparar”.

<sup>131</sup> Tradução livre: “Percebo que minha prosa está melhorando sensivelmente. Continuar pesquisando a técnica. O essencial é a forma”.

observar como a concepção de Alejandra sobre privilegiar a forma em detrimento do conteúdo fazia com que tivesse uma preocupação quanto ao espaçamento dos poemas, principalmente quando começou a publicar poemas em prosa.

Em carta a Antonio Beneyto, que editou a antologia *Nombres y figuras*, pela editora independente *La esquina*, ela escreve: “En el caso de publicar el poema extenso, le ruego cuidar la separación de los espacios dobles, que de algún modo intervienen activamente en el poema”<sup>132</sup> (Pizarnik; Beneyto, 2012). E nos diários, ela pontua que esse espaçamento, no caso dos seus poemas em prosa, é uma necessidade: “Poemas en prosa: necesidad de los espacios dobles. Al menos, para mi estilo”<sup>133</sup> (Pizarnik, 2013, p. 693). No marco dos cinquenta anos de sua morte, a Biblioteca Nacional Mariano Moreno organiza a exposição *Alejandra Pizarnik – Entre la imagen y la palabra*, visando celebrar sua figura e presentear ao público com um acervo documental que põe em relevo a complexidade de seus mecanismos criativos:

El material se organizo buscando que la imagen tomara la palabra, por un lado, para sacar de la invisibilidad la faceta menos conocida de Pizarnik, la de artista plástica, y, por otro, para dar cuenta, a través de sus libros anotados y de su archivo, de la plasticidad de su escritura, que convoca al dibujo y al collage como declaración de principios<sup>134</sup> (Galiazo, 2022).

Segundo Alejandra, o poema em prosa também se inscrevia como uma outra forma que a interessava, e ela também se dedicou ao estudo dessa literatura, inclusive afirmando que tal forma se impôs: “Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Además, está en mí desde mi libro primero. Nunca leí nada al respecto”<sup>135</sup> (Pizarnik, 2013, p. 691). Principalmente, em seus dois últimos livros, o poema em prosa está presente em sua obra poética com maior intensidade.

Nos diários de Alejandra, a caligrafia irregular, a mudança no tamanho das letras e das cores utilizadas é um contraponto à precisão geométrica dos seus poemas, cujo “método de correção” tinha suas particularidades. Feito um itinerário, os diários de Alejandra se tornam, ao mesmo tempo, escrita como ato e como matéria, por meio do qual podemos nos aproximar do seu método de composição de poemas:

---

<sup>132</sup> Tradução livre: “No caso da publicação de um poema longo, cuide da separação dos espaços duplos, que de alguma forma intervêm ativamente no poema”.

<sup>133</sup> Tradução livre: “Poemas em prosa: a necessidade de espaços duplos. Pelo menos, para o meu estilo”.

<sup>134</sup> Tradução livre: “O material foi organizado de modo que a imagem tomasse a palavra, por um lado, para tirar da invisibilidade a faceta menos conhecida de Pizarnik, a de artista visual, e, por outro, para dar conta, por meio de seus livros anotados e seu arquivo, da plasticidade de sua escrita, que convoca o desenho e a colagem como uma declaração de princípios”.

<sup>135</sup> Tradução livre: “Quero estudar o poema em prosa com muita seriedade. Não entendo por que escolhi essa forma. Ela se impôs. Além disso, ela está comigo desde meu primeiro livro. Nunca li nada sobre isso”.

Mi método de corregir desemboca en la seca y árida poesía pura y a la vez me impide ir aprendiendo a escribir una frase. Si quiero escribir en prosa, *tout est là*: la sabia manera de configurar una frase. No obstante, no acepto como finalizado un poema en prosa —por extenso que sea— hasta que no haya pasado por la prueba de fuego de mi duro, lánguido y terrible «método» inventado por mí para martirizarme. Por otra parte, ¿para qué diablos la perfección? Si el precio es matar mi voz, mi urgencia, mi premura, si es sólo plasmar y demorar hasta que cada frase es una lápida. Ahora bien: yo quisiera, naturalmente, escribir como yo luego de esas penosas correcciones<sup>136</sup> (Pizarnik, 2013, p. 695).

A busca da palavra acontece por meio desse “duro, lânguido e terrível método que inventei para martirizar-me”, em que coloca a escrita não diante de uma catarse, mas sugere que há algo da escrita cujo preço é “matar minha voz, minha urgência, até que cada frase seja uma lápide”, conforme o trecho acima destacado. Para a autora, a escrita não se dissocia de sua voz e, em suas palavras, de sua “curiosa entonação”, como descrito por ela nessa outra passagem de seu diário:

Mi falta de ritmo cuando escribo [...] 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<sup>137</sup> (Pizarnik, 2013, p. 625).

Por intermédio dos diários, acompanhamos os cenários no qual Alejandra põe em destaque o drama da linguagem, campos de experimentação em que as conjecturas se reúnem, se entrecruzam, se reformulam e se descartam de maneira criativa e muitas vezes caótica (Galiazo, 2022). Para além de um registro cotidiano ou factual, os diários de Alejandra Pizarnik nos indicam não somente o tecido de uma linguagem poética, mas também um suporte às invenções que a escritora fazia em torno da palavra: o palácio de vocabulários, a leitura mais atenta à forma do que ao conteúdo, seu método de escrita, suas escolhas de reescrita.

<sup>136</sup> Tradução livre: “Meu método de correção leva a uma poesia pura, seca e árida e, ao mesmo tempo, me impede de aprender a escrever uma frase. Se eu quiser escrever prosa, *tout est là*: a maneira sábia de moldar uma frase. No entanto, não aceito como terminado um poema em prosa - por mais longo que seja - até que ele tenha passado pelo teste ácido do meu ‘método’ duro, lânguido e terrível, inventado por mim para me martirizar. Por outro lado, para que diabos serve a perfeição? Se o preço é matar minha voz, minha urgência, minha pressa, se é apenas moldar e atrasar até que cada frase seja uma lápide. Agora, então: eu gostaria, é claro, de escrever como eu depois dessas dolorosas correções”.

<sup>137</sup> Tradução livre: “Minha falta de ritmo quando escrevo [...] Isso se deve a uma falta de noção de meus elementos internos. Não. É mais uma dificuldade de atenção. E, acima de tudo, uma espécie de castração do ouvido: não consigo perceber a melodia de uma frase. Daí, também, minha entonação curiosa, minhas dificuldades orais. O que estou dizendo se torna meu emblema”.

Tal aspecto nos interessa, pois possibilita uma passagem para “acceder al reverso de la escritura”<sup>138</sup> (Di Cío, 2022). Por meio dos diários, podemos acessar esse avesso de Alejandra: composto por fragmentos de poemas não concluídos, citações de outros/as autores/as, anotações das leituras que fazia, registros das correspondências que trocava, elaborações sobre a própria escrita. Na próxima seção, iremos nos aproximar do processo editorial dos diários de Alejandra Pizarnik.

## 2.2. Fragmentações: o processo editorial dos diários

No Brasil, a circulação e recepção da obra de Pizarnik ainda são recentes: apesar de haver registros de pesquisas acadêmicas e traduções independentes<sup>139</sup> desde 2010, somente a partir de 2018 veio a público a tradução de quatro dentre os seus sete livros de poesia. Ainda não há publicação dos diários de Alejandra Pizarnik no Brasil, exceto em trechos de artigos e dissertações que se dedicam ao estudo da edição publicada pela editora Lumen, realizada por Ana Becció. Por este motivo, esbarramos nas complexidades editoriais dessa publicação, por compor a nossa atual fonte disponibilizada de acesso aos diários de Alejandra. Precisamos localizar algumas das particularidades que envolvem nuances do processo editorial da publicação de seus diários, considerando a complexidade e as principais críticas realizadas pela fortuna crítica da autora.

Se, por um lado, a publicação dos diários de Alejandra possibilitou aos leitores uma enorme quantidade de material novo, não somente em relação ao registro cotidiano, suas experiências e sua evolução como escritora implicados em seus diários, mas também em sua tarefa como poeta, prosista e como crítica literária (Pinã, 2017), por outro, é preciso destacar alguns elementos levantados pela crítica que comumente relacionam este processo editorial como parte de um processo de manipulações, censuras e apagamentos.

Isto posto, precisamos contextualizar que as primeiras tentativas de reunir o corpus pizarnikiano datam de 1990, época em que seus livros de poesia eram raramente encontrados. Uma das primeiras obras publicadas sobre a autora foi um volume para a coleção *Vidas*

---

<sup>138</sup> Tradução livre: “Acessando ao reverso da escritura”.

<sup>139</sup> As primeiras traduções brasileiras das obras de Pizarnik foram em revistas independentes e trabalhos acadêmicos. Em 2012, na revista virtual escamandro encontra-se a tradução completa de *A terra mais distante* (1955), realizada por Vinícius Barth. Outro livro de Pizarnik traduzido e publicado de modo independente foi *Árvore de Diana*, realizada em 2017 pela edição Ellenismos e com tradução de Nina Rizzi. A pesquisa de Josiane Bosqueiro (2010) dedicou-se a realizar a tradução das obras *La última inocencia* e *Las aventuras perdidas*, e a pesquisa de Ellen Lopes (2018) realizou a tradução do poemário de Pizarnik, incluindo suas sete obras de poesia. Atualmente, a publicação dos livros *Os trabalhos e as noites*, *Árvore de Diana*, *Extração da pedra da loucura* e *O inferno musical* foi realizada pela editora Relicário, com tradução de Davis Diniz.

*literarias*, realizada por César Aira, para a editorial Omega (Galiazo, 2022). Nessa ocasião, ele solicitou o acesso aos manuscritos e publicou uma das primeiras biografias sobre a autora, composta de quatro ensaios no qual ele explora a vida, a obra e as relações da autora com os movimentos literários da sua época.

Assim, o acesso aos manuscritos e à biblioteca de Alejandra Pizarnik só começaram a acontecer quase vinte anos após sua morte, levando em consideração a particularidade de estarem distribuídos por diversos locais do mundo. Muitos dos diários e manuscritos de Alejandra estavam com Aurora Bernárdez, esposa de Julio Cortázar, e, com a permissão da família, foram entregues pessoalmente à biblioteca da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos.

Desde 1999, a Universidade de Princeton tem o privilégio de custodiar a maioria dos documentos conservados, dentre manuscritos, correspondências, desenhos e pinturas; na Biblioteca Nacional del Uruguay estão as cartas inéditas que Pizarnik enviou a Clara Silva; na França, no Institut Mémoires De L'Édition Contemporaine (IMEC) estão as cartas que escreveu a Bona Tibertelli e André Pieyre de Mandiargues (Galiazo, 2022). Quanto aos livros de sua biblioteca pessoal, duas bibliotecas de Buenos Aires concentram a maioria desse acervo, sendo mais de quatrocentos volumes na Biblioteca Nacional de Maestros e quase oitocentos livros na Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Em 2017, Myrian Pizarnik doou 122 exemplares de livros da biblioteca pessoal de Alejandra e mais uma valiosa quantidade de materiais de arquivo: originais manuscritos, versões corrigidas à mão e passadas a limpo, correspondências, notas pessoais, recortes de imprensa e publicações nacionais e internacionais (Galiazo, 2022). Dessa forma, o acervo da obra de Alejandra é também composto por uma fragmentação, incluindo não somente os rascunhos dos seus poemas, mas também as anotações que fazia à mão nos livros, as correspondências que trocava, as versões que passava a limpo e, ainda, os manuscritos de seus diários.

Em seguida, as publicações de volumes de obras completas de Alejandra Pizarnik se iniciaram nos anos 2000, com a publicação do volume *Poesia completa*; em 2002, com a *Prosa completa*; e, por fim, com os *Diarios*, em 2003. Todos esses volumes foram publicados pela editora Lumen e editados por Ana Becció. Dentre essas, a única obra completa que teve uma versão reeditada, incluindo trechos inéditos, foram os diários de Alejandra, publicados em nova edição dez anos depois, em 2013. Os *Diarios* foram reeditados em 2013, “em uma edição revisada, corrigida e ampliada, mas ainda incompleta” (Gamboa, 2014). Um dos motivos para ter custado mais de uma década para a ampliação e correção editorial se deve ao fato dos

manuscritos de Alejandra estarem dispersos entre bibliotecas e arquivos na Argentina, nos Estados Unidos e na França.

Cabe destacar que a publicação de uma nova edição dez anos depois é reflexo das críticas que a primeira recebeu. Apenas para dimensionar a diferença do volume de passagens incluídas na segunda edição, enquanto a edição de 2003 contava com 504 páginas, a edição publicada em 2013 conta com 1102 páginas, ou seja, mais do dobro de páginas foram acrescentadas. Para Cristina Piña (2017), o tamanho da nova edição parecia demonstrar que as críticas surtiram algum efeito, embora algumas problemáticas tenham se repetido.

Na primeira edição, de 2003, a introdução de Becció diz que o arquivo diarístico “son en total de veinte cuadernos manuscritos, seis lehojos de hojas mecanografiadas y varias hojas sueltas con correcciones hechas a mano”<sup>140</sup>. Entretanto, no prólogo da edição de 2013, Ana Becció afirma que “el corpus de la obra diarística de Alejandra Pizarnik, conservado en la Universidad de Princeton, consta de un total de treinta documentos”, distribuídos da seguinte forma:

[...] dez libretas, o cuardenillos como ella los llamaba, correspondientes a 1954, 1955, 1956, 1961 y 1972; catorce cuadernos y seis textos mecanografiados: el Journal de Châtenay-Malabry, de cuarenta y ocho hojas; cuatro hojas sueltas de 1961; doce hojas encarpadas con correcciones a mano; diez hojas grapadas con la mención "antes de 1960"; treinta y dos hojas grapadas con la fecha 1961-62, y ochenta y cuatro hojitas tamaño libreta [...] divididas por la autora en dos partes con la mención “Paris 1962” e “1963”<sup>141</sup> (Becció, 2013).

No intervalo de dez anos, houve o acréscimo de alguns cadernos e blocos de folhas, sendo esses mais detalhados no prólogo mais recente. Entretanto, ao longo da edição, pouco se comenta sobre as fontes dos materiais acrescidos, tampouco há detalhamentos sobre a escolha de inclusão e exclusão de determinados trechos, aspecto bastante criticado por Cristina Piña (2017) e Patricia Venti (2010).

Ambas as pesquisadoras tiveram acesso aos arquivos da Universidade de Princeton. No trabalho editorial de escrita da biografia de Alejandra Pizarnik, as autoras realizaram uma série de entrevistas com familiares e pessoas próximas, além de terem realizado publicações de pesquisas, artigos acadêmicos e destacado críticas sobre o processo editorial dos diários em

<sup>140</sup> Tradução livre: “O total de vinte cadernos manuscritos, seis pacotes de folhas digitadas e várias folhas soltas com correções manuscritas”.

<sup>141</sup> Tradução livre: “[...] dez cadernos, ou cuardenillos, como ela os chamava, correspondentes aos anos de 1954, 1955, 1956, 1961 e 1972; quatorze cadernos e seis textos datilografados: o Journal de Châtenay-Malabry, de quarenta e oito folhas; quatro folhas soltas de 1961; doze folhas com correções manuscritas; dez folhas grampeadas com a menção “antes de 1960”; trinta e duas folhas grampeadas com a data de 1961-62, e oitenta e quatro folhas de caderno [. ...] divididas pelo autor em duas partes com a menção “Paris 1962” e “1963”.

diversos trechos do livro *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*, publicado pelas duas autoras em coautoria e fruto do longo trabalho de pesquisa sobre a vida e obra de Alejandra. Um dos aspectos que as autoras criticam se refere a “supressão, sobretudo nos diários, das passagens relacionadas com sua vida amorosa, dos nomes de pessoas vivas e ofensas a pessoas conhecidas” (Marques; Silva, 2021).

Um aspecto balizador para as principais críticas editoriais é a ausência da delimitação dos critérios para inclusão ou exclusão de determinados trechos. Como veremos, o fato destas escolhas estarem injustificadas pela editora são o principal motivo de desdobrar nas críticas quanto às duas edições, em especial, pela falta de clareza, não só das condições de edição e acesso aos manuscritos, como também dos critérios de classificação, ordenamento, inclusão e exclusão dos textos (Gamboa, 2014).

No prefácio da edição de 2013, Becció aponta sobre o “respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y su familia”<sup>142</sup> (p. 9). Este também foi um pedido de Myrian, irmã de Alejandra, que exigiu uma seleção de fragmentos que evitassem as referências à sexualidade e ao nome das pessoas mencionadas (Venti, 2008). No prólogo da primeira edição, Ana Becció inicia afirmando que era desejo de Alejandra que seus diários fossem publicados como um “diário de escritora”:

Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980. Estuvimos conversando un buen rato y en momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un diario de escritora<sup>143</sup> (Becció, 2003, p. 7).

Já na edição mais recente (2013), esse desejo é descrito de forma mais sucinta, e apresentado do seguinte modo:

Han transcurrido doce años desde la publicación de la primera edición de la obra diarística de Alejandra Pizarnik, de cuya selección me hice cargo. Señalé entonces, en la introducción, que había seleccionado el material guiándome por lo que sabía del deseo de Pizarnik de publicarlo un día como un diario de escritora, así como por

---

<sup>142</sup> Tradução livre: “Respeito à privacidade de terceiros citados, que ainda estão vivos, e à privacidade da própria diarista e de sua família”.

<sup>143</sup> Tradução livre: “Para esta edição, fui guiada pelo desejo de Alejandra Pizarnik, expresso verbalmente na tarde de domingo, 24 de setembro de 1972, quando fui visitá-la em sua casa na Rua Montevideo, 980. Conversamos por um longo tempo e, em um determinado momento, referindo-se a seus diários, ela disse que estava pensando que gostaria que uma seleção fosse feita para ser publicada um dia como um diário de escritora”.

determinadas pautas editoriales y el respecto a la intimidad de terceras personas y a la intimidad de la propia diarista y su familia<sup>144</sup> (Becció, 2013, p. 9).

Assim, vemos que a segunda edição foi revista levando em conta “determinadas pautas editoriais” e, sobretudo, considerando os recortes para constituir esse diário de escritora. Ainda assim, o fato de não explicitar os critérios utilizados para a seleção, inclusão e exclusão também é um aspecto criticado, especialmente porque foram excluídas várias das considerações que Alejandra fazia sobre uma série de escritores importantes e muito citados, como Federico García Lorca, Gabriel García Márquez e Henry Miller (Venti, 2004). Na leitura de Núria Sala (2011), da qual concorda Patricia Venti (2017), essa referência ao diário de escritora é referência “ao exemplo de Leónardo Woolf, principal modelo — ainda que mal entendido — de Ana Becció”, tamanha a arbitrariedade e pouca clareza em explicitar ao leitor sobre a construção da edição.

No caso de Leónardo Woolf, editor dos diários de Virginia Woolf, a publicação de *A writer's diary* é realizada em 1953, pouco mais de uma década após a morte de sua esposa. Desde o prefácio, expõe sobre o processo de seleção e edição da obra, no qual extraiu dos 26 volumes dos diários de Virginia “praticamente tudo o que se referia à sua própria escrita”, dividido em três partes: a primeira com as passagens na qual ela usa o diário como um método de prática e de exercício de sua escrita; uma segunda parte, composta por uma seleção de trechos que situam o leitor quanto à construção de cenas e de personagens nos romances de Virginia; e uma terceira parte, no qual selecionou passagens em que a escritora comenta sobre os livros e leituras que fazia (Woolf, 2003[1953] *apud* Amaral, 2023).

Desse modo, Leónardo também adverte seu leitor de que os diários são retratos parciais de quem escreve, ainda que se tente trazê-los em completude: “The reader must remember that what was printed in this volume is only a very small portion of the diaries and that the extracts were embedded in a mass of matter unconnected with Virginia Woolf writing”<sup>145</sup> (Woolf, 2003[1953], p. ix *apud* Amaral, 2023). Esse procedimento editorial serviu como referência para outras edições e versões de “diários de escritores”, pois Leónard não somente reconhece a impossibilidade de uma publicação diarística em completude, mas também expõe e justifica o

---

<sup>144</sup> Tradução livre: “Doze anos se passaram desde a publicação da primeira edição do trabalho diário de Alejandra Pizarnik, que selecionei. Naquela época, na introdução, eu disse que havia selecionado o material guiado pelo que eu sabia sobre o desejo de Pizarnik de publicá-lo um dia como um diário de escritora, bem como por certas diretrizes editoriais e pelo respeito à privacidade de terceiros e à privacidade da própria diarista e de sua família”

<sup>145</sup> Tradução livre: “O leitor deve se atentar que o que foi incluído nesse volume é apenas uma pequena parte dos diários e os excertos estavam encravados em uma massa de matéria não relacionado com a escrita de Virginia Woolf”.

modo como recorta as passagens, advertindo ao leitor de que sua edição contém, somente, um retrato, um recorte específico (Amaral, 2023).

É nesse ponto que incide mais uma das críticas de Patricia Venti (2004), quando localiza que a mutilação de um *corpus* diarístico pode acontecer, com a condição de que estejam anunciados os critérios de seleção, desde o prólogo. Para ela, a edição de Leónard Woolf demonstra que a construção do “diário de escritora” de Virgínia apresentava com clareza a seleção realizada, enquanto no caso de Alejandra a intenção de construir um diário de escritora se encontra imbricada com uma série de questões editoriais que provocam a reedição, dez anos depois da primeira publicação.

Dentre as principais críticas à primeira edição, estão: a organização cronológica recolhe apenas os escritos entre 1954 e 1971, excluindo a totalidade das entradas dos diários de 1972; a supressão de mais de 120 entradas dessa primeira versão; a omissão de temas sexuais e a exclusão das versões dos diários parisienses, reescritos por Alejandra. Vejamos o modo como Patricia Venti (2004) elabora sua crítica:

[...] después de 30 años de su muerte, su albacea ha suprimido más de 120 entradas, además de excluir casi por completo el año 1971 y en su totalidad el año 1972. Las omisiones están distribuidas a lo largo del diario, cuya materia suele referirse a temas sexuales o íntimos. También se excluyeron fragmentos de textos narrativos que muestran las costuras de la escritura, que a posteriori serán reelaborados para su publicación<sup>146</sup> (Venti, 2004).

As duas edições começam trazendo os diários de 1954, embora Alejandra faça referência a cadernos anteriores a esta data, em duas passagens: “Este maldito cuaderno me recuerda a mi diario años 53-54”<sup>147</sup> (Pizarnik, 2013, p. 89), e em “Encuentro unos viejos papeles escritor allá por el año 53 o 54”<sup>148</sup> (Pizarnik, 2013, p. 121), coincidindo com o período no qual escreve sua primeira obra de poemas, *La tierra más ajena*, publicada em 1955.

As principais críticas à segunda edição (2013) são referentes aos seguintes aspectos: a organização dos apêndices e das notas dificulta a leitura; o ordenamento dos manuscritos e dos textos reescritos em Paris; mantém a exclusão dos trechos dos dois últimos anos de Alejandra; mantém a omissão quanto à origem da maioria dos novos materiais que foram inclusos; e, por fim, a ausência de exposição dos critérios de inclusão e exclusão.

<sup>146</sup> Tradução livre: “[...] 30 anos após sua morte, seu executor excluiu mais de 120 entradas, além de excluir quase completamente o ano de 1971 e todo o ano de 1972. As omissões estão espalhadas por todo o diário, cujo tema é frequentemente sexual ou íntimo. Fragmentos de textos narrativos que mostram as costuras da escrita, que mais tarde serão retrabalhados para publicação, também foram excluídos”.

<sup>147</sup> Tradução livre: “Este maldito caderno me faz lembrar de meu diário dos anos 53-54”.

<sup>148</sup> Tradução livre: “Eu encontro alguns papéis antigos para escrever em ‘53 ou ‘54”.

As duas edições dos diários decidem por prescindir de inúmeras entradas, sendo a restrição aos diários de 1971-1972 a omissão mais criticada. No prólogo da edição de 2013, Ana Becció comenta que o “Cuaderno del 30 de noviembre de 1970 a noviembre de 1971” contempla o período de um ano e, na edição publicada, é condensado em apenas seis páginas. Foi suprimido todo o ano de 1972. No prólogo, a editora comenta:

[...] el único documento del que no he seleccionado entradas es la libreta-agenda (muy desordenada en las anotaciones y las fechas) que correspondería a algunos meses de 1971 y 1972, todas ellas de carácter muy personal y íntimo: las personas allí aludidas, así como sus familiares, figuran con sus nombres y apellidos<sup>149</sup> (Becció, 2013, p. 13).

Esse período é correspondente à internação de Alejandra no Hospital Pirovano, e foi também seu último ano de vida. Como vimos no capítulo anterior, existe um volume considerável de poemas, ensaios, textos de humor desse período. Assim, enquanto na primeira edição (2013) os textos estão dispostos cronologicamente entre os anos de 1954 e 1971, excluindo, portanto, o último ano da vida de Alejandra, a edição atual (2013) foi montada à maneira de um quebra-cabeça: apesar de incluir vários apêndices e a versão que Alejandra reescreve dos diários parisienses, o fato de vir ao final de um extenso livro de mais de mil páginas dificulta a leitura e a busca pelas diferentes versões dos trechos reescritos. Outro elemento que dificulta a leitura é o fato de que em nenhuma das duas edições há um índice das pessoas citadas, contendo apenas as iniciais delas, e, ademais, não há menções editoriais sobre o *Palais de Vocabulaire*.

A ausência de menção ao *Palais de Vocabulaire* nas duas edições dos diários é um exemplo impactante. Como vimos, eles são valiosos para o processo de escrita de Alejandra e marcam algumas de suas referências de leitura, os trechos grifados e o modo como se apropriava deles em seus diários, destacando a importância das pesquisas de Fiona Mackintosh e Patricio Ferrari, que exploraram e trouxeram a público alguns desses trechos. A importância dos *Palais de Vocabulaire* é defendida não somente pela relação que estabelece com os processos criativos de Alejandra, mas também por se relacionar diretamente com a escrita dos diários, dos poemas e das correspondências (Mackintosh, 2007).

É nesse sentido que se questiona, principalmente, o motivo de não terem sido sequer citados, nem no prólogo, nem nos apêndices, sendo mais um dos elementos cujos critérios de exclusão não são expostos ou discutidos na edição. Um outro exemplo é que Cristina Piña

---

<sup>149</sup> Tradução livre: “O único documento do qual não selecionei entradas é o caderno de agenda (muito desordenado nas anotações e datas) que corresponde a alguns meses de 1971 e 1972, todos de natureza muito pessoal e íntima: as pessoas mencionadas nele, bem como seus parentes, aparecem com seus nomes e sobrenomes”.

(2017) teve acesso a materiais inéditos, por meio de Patrício Ferrari, e trouxe a público, por exemplo, os gostos musicais e artísticos de Alejandra. Assim, critica o fato de a editora excluir inexplicavelmente esses dois parágrafos:

Dato: en Córdoba, cierta noche, en el jardín, eschábamos la 7ª Bet. Ese día yo “estaba de turno” para dar vuelta a la manivela del gramófono. Recuerdo que, ensimesmada a la música, la solté y me lastimé terriblemente la mano...  
Miro una reproducción de Van Gogh. Al pie leo la firma: Vincent. Me dan ganas de llorar. Es como si estaría [*sic*] pidiendo perdón por existir! Vincent! Nada más!<sup>150</sup>  
(Pizarnik, 1955)<sup>151</sup>.

Trata-se de um tema quase desconhecido aos leitores de sua obra. São suprimidas diversas referências ao *blues*, à Janis Joplin e à cantora alemã Ute Lemperer, além de comentários sobre a apreciação das sinfonias de Beethoven, de filmes que assistia e quadros que admirava. Esse é apenas uma das várias passagens excluídas dos diários sem ter sido mencionado ou justificado o motivo da supressão. Como já foi exposto, era costumeiro de Alejandra reescrever ou resumir trechos inteiros de seu diário, seja tendo em vista as publicações dos diários em revistas, ou tendo em vista a reescrita dos trechos dos diários como parte de seus poemas.

Um dos aspectos destacados pela crítica é que, além do processo de fragmentação editorial, Alejandra também realizava procedimentos considerados como “autocensura”: ela mencionava somente as iniciais das pessoas; reescrevia trechos inteiros; suprimia as passagens em que mencionava sua sexualidade.

Nesse ponto, a crítica também incide em questionar a arbitrariedade com que foram incluídos e/ou excluídos os fragmentos dos diários parisienses que Alejandra reescreveu, resumiu e até publicou (Peralta, 2009). Na primeira edição, Ana Becció escolheu não trazer os trechos reescritos e optou por manter somente a primeira versão, escrita em Paris. Nesse trecho do prólogo da primeira edição, Becció comenta sobre a opção editorial que faz:

Mi opción ha sido no prescindir del texto previo; pero, en los casos de aquellas anotaciones para las que existe la versión resumida y corregida por Pizarnik, me he inclinado por ella, y he incorporado en su totalidad el texto de los letrados, que en el

<sup>150</sup> Tradução livre: “Fato: em Córdoba, uma noite, no jardim, estávamos ouvindo a 7ª Sinfonia [Bethoven]. Naquele dia, eu estava “de plantão” para girar a manivela do gramofone. Lembro-me de que, absorva na música, eu a soltei e machuquei terrivelmente minha mão...”.

Olho para uma reprodução de Van Gogh. Na parte inferior, leio a assinatura: Vincent. Isso me dá vontade de chorar. É como se eu estivesse [*sic*] pedindo perdão por existir! Vincent! Nada mais!”

<sup>151</sup> Cristina Piña (2007) traz vários trechos inéditos de diários em seu artigo. Este trecho, em específico, é acompanhado da menção à Patrício Ferrari, e da fonte dos arquivos localizados na Universidade de Princeton: “Debo esta cita al material facilitado por el Dr. Patricio Ferrari. Box 1, Folder 3: Fecha 26 de Julio de 1955”.

presente libro aparecen en cursiva, respetando las fechas que allí figuran, aunque en muchos casos no coincidan con las del texto previo<sup>152</sup> (Becció, 2003, p. 8-9).

Apesar de Becció reconhecer no prólogo da edição de 2003 que os *Resúmenes de varios diarios (1962-1964)* constituem “una auténtica reescritura” do caderno original, ainda assim não é suficiente para que todos os trechos sejam publicados. No entanto, na versão atualizada, publicada dez anos depois, ela retoma e opta por publicar também o *Resúmenes de varios diarios*, que corresponde aos diários de 1962-1964, reescritos por Alejandra:

Entre los cuadernos posteriores a 1960, hay uno que lleva por título ‘Resúmenes de varios diarios, 1962-1964’. Es el cuaderno en el cual, a su regreso de Paris en marzo de 1964, Pizarnik empezó a copiar, reescribiéndolos, los cuadernos que había escrito durante su estancia en esta ciudad. Este cuaderno y los textos mecanografiados correspondientes a este período son muy importantes, pues dan cuenta de su método de escritura y relevan las intenciones predominantemente literaria de Alejandra como diarista<sup>153</sup> (Becció, 2013, p. 8-9).

Patricio Ferrari (2014) foi um dos pesquisadores a acessar o arquivo de Alejandra na Universidade de Princeton e se debruçou nos diários parisienses de 1960-1961 e *Les Tirois de l’hiver*. Durante o Colóquio internacional *Ilusión y materialidad de los archivos literarios*, organizado por Jerónimo Pizarro em 2014, apresentou alguns trechos inéditos suprimidos pela edição de Ana Becció. Nesse evento, Ferrari também apresentou um ensaio no qual se dedica minuciosamente aos procedimentos que Alejandra adotava de reescrita, as supressões e modificações que fazia nos casos de publicação dos trechos em revistas.

Na biografia da autora, Piña e Venti (2022) selecionam alguns trechos reescritos por ela para exemplificar, em suas próprias palavras, os “ejemplos de autocensura vinculada com la sexualidad”. As reescritas feitas aos cadernos de Paris foram incluídas nos Apêndices II, III e IV da versão atual dos *Diarios* (2013). Para tratar sobre esse caso, Piña (2017) seleciona um dos fragmentos para exemplificar um dos cortes que Alejandra realizou durante a reescrita:

En cierto modo, es como si me obligara a sufrir por ella. En verdad no tengo ganas de verla ni me importa. Pero es como si debiera sufrir por ella. Como si lo más terrible de todo fuese quedar sin rostros concretos y reales, es decir, que mi nostalgia se limite a un sonido, un perfume. Lo que hace que me fascine está en mí, no en ella. Yo no la

<sup>152</sup> Tradução livre: “Minha opção foi não dispensar o texto anterior; mas, nos casos das anotações para as quais existe a versão resumida e corrigida por Pizarnik, optei por ela e incorporei o texto em sua totalidade, que no presente livro aparecem em itálico, respeitando as datas que ali aparecem, embora em muitos casos não coincidam com as do texto anterior”.

<sup>153</sup> Tradução livre: “Entre os cadernos posteriores a 1960, há um intitulado ‘Summaries of various diaries, 1962-1964’ (Resumos de vários diários, 1962-1964). Esse é o caderno no qual, ao retornar de Paris em março de 1964, Pizarnik começou a copiar e reescrever os cadernos que havia escrito durante sua estada em Paris. Esse caderno e os textos datilografados correspondentes a esse período são muito importantes, pois dão conta de seu método de escrita e revelam as intenções predominantemente literárias de Alejandra como diarista”.

conozco. Es un nombre. Pero no comprendo por qué no me quiere, por qué no desea siquiera saludarme. Es que tal vez intuye algo de lo que sucede y le da miedo. Por otra parte, yo debo dar miedo<sup>154</sup> (Pizarnik, 2013, p. 390).

Esse trecho foi publicado, com correções e reescrita da autora, em *Fragmentos de un diario* e em *Le Tiroirs de l'hiver*, na revista colombiana *Mito*, nº 39-40, de 1962: “Como si debira sufrir por él. En verdad no quiero verlo ni me importa. Pero es como si debiera sufrir por él, como si lo terrible fuera quedar sin rostros concretos y reales y que mi nostalgia se limite a un sonido, a un perfime”<sup>155</sup> (Pizarnik, 2013, p. 1053).

Para alguns críticos, esse procedimento de reescrita é tomado como uma “autocensura”, pois a própria Alejandra transformava, no texto, relações homossexuais em heterossexuais, como exemplificado no exemplo acima. Além de ter resumido o trecho, também realiza a opção de utilizar pronomes masculinos (“sufrir por él”), quando na primeira versão ela utilizava pronomes femininos (“sufrir por ella”), sendo uma escolha da autora em suprimir e modificar trechos sobre sua sexualidade. Alguns autores, como Cristina Piña (2007) e Patricio Ferari (2009), tomam esse aspecto como uma “autocensura”, na qual Alejandra construía a partir de seus diários uma imagem de escritora, sustentada pelo seu objetivo de publicação dos fragmentos de seus diários.

Nesse sentido, outra característica de Alejandra era o costume de escrever somente as iniciais das pessoas nos seus diários, ou de nem ao menos mencioná-las, como se pode observar no trecho acima. Na primeira edição, Bécciu tomava nota para situar os/as leitores/as sobre quem seriam as pessoas de nomes abreviados; na segunda edição, as notas desaparecem e, aos leitores, resta mais desconcerto do que há dez anos atrás (Piña, 2017).

Como exemplo, podemos mencionar uma das edições feitas em francês: com tradução de Anne Picard e publicada em 2010 pela Editoria Córti, abrange os anos de 1959-1971 e é composto por notas, na tentativa de contornar a ausência de índice onomástico na edição argentina. Nesta edição, a ausência de referências necessárias para localizar, minimamente, os lugares, pessoas, livros, revistas e instituições mencionadas por Alejandra é um aspecto duramente criticado por Ana Nuño, uma das autoras que escreve o prólogo ao volume da *Prosa*

<sup>154</sup> Tradução livre: “De certa forma, é como se eu estivesse me forçando a sofrer por ela. Eu realmente não quero vê-la e não me importo. Mas é como se eu tivesse que sofrer por ela. Como se a coisa mais terrível de todas fosse ficar sem rostos concretos e reais, ou seja, que minha nostalgia se limitasse a um som, um perfume. O que me fascina está em mim, não nela. Eu não a conheço. Ela é um nome. Mas não entendo por que ela não me ama, por que nem mesmo quer me cumprimentar. Talvez ela sinta algo sobre o que está acontecendo e isso a assusta. Por outro lado, eu devo ser assustador”.

<sup>155</sup> Tradução livre: “Como se eu devesse sofrer por ele. Eu realmente não quero vê-lo e não me importo. Mas é como se eu devesse sofrer por ele, como se o terrível fosse ficar sem rostos concretos e reais e que minha nostalgia se limitasse a um som, a um perfume”.

*completa*, que abrange as entrevistas, artigos e ensaios, em concordância com a posição também tomada por Venti (2007) e Piña (2012):

[...] se han cambiado las fechas originales de numerosas entradas del diario. Tampoco el lector ni el crítico disponen de un índice de nombres y de obras citadas. Resulta, en consecuencia, imposible leer los Diarios sin tener al lado una buena biografía al lado, sobre todo porque carece de una cronología bio-bibliográfica<sup>156</sup> (Venti, 2010).

Apesar dessa crítica e de ter sido uma das escritoras da biografia, um dos poucos pontos em que Cristina Piña concorda com Ana Becció é sobre a omissão de alguns dos fragmentos sobre as relações com os pais e familiares, e comenta que “nada agregan a lo que ya se había revelado de las difíciles relaciones familiares de la escritora y, sobre todo, entran en una zona de extrema y desgarradora intimidad que, desde mi punto de vista, poco aporta a la comprensión de su obra”<sup>157</sup> (Piña, 2017).

Portanto, em face dessas complexidades editoriais, os diários de Alejandra também possuem a especificidade de terem sido, em certa medida, estruturados por ela: selecionou fragmentos, abreviou nomes pelas iniciais, reescreveu vários trechos, transformou em poemas. Concordamos, aqui, com a leitura de Ana Becció de que faz parte do seu projeto literário e que é “um livro a mais na obra da poeta”, de modo que: “En Pizarnik, la idea de escribir un diario como un relato de vida está prácticamente ausente. A partir de 1955 el diario es el lugar de aprendizaje y de trabajo por excelencia”<sup>158</sup> (Becció, 2013, p. 10). Em suma, há um projeto literário que inclui os diários como parte de sua obra literária, e não como um paratexto ou um complemento à sua biografia.

No início desse capítulo, nos dedicamos a trazer alguns dos elementos que demonstram a singularidade com que os diários de Alejandra são suporte aos procedimentos de escrita da autora, indicando não só as invenções que a escritora fazia em torno das suas inquietações com a linguagem, mas também mostrando um intenso processo de escrita, reescrita, leitura, citações, correções, aprendizagens.

Trouxemos essas críticas editoriais menos para indicar ou apontar o que falta, mas para expor que essa fragmentação é um aspecto indissolúvel quando se estuda diários. No caso dos

<sup>156</sup> Tradução livre: “(...) as datas originais de muitos registros do diário foram alteradas. Nem o leitor nem o crítico têm um índice de nomes e obras citadas. Portanto, é impossível ler os Diários sem ter uma boa biografia ao lado, especialmente porque falta uma cronologia bio-bibliográfica”.

<sup>157</sup> Tradução livre: “Não acrescentam nada ao que já havia sido revelado sobre as difíceis relações familiares da escritora e, acima de tudo, entram em uma zona de intimidade extrema e desoladora que, a meu ver, pouco acrescenta à compreensão de sua obra”.

<sup>158</sup> Tradução livre: “Em Pizarnik, a ideia de escrever um diário como um relato da vida é praticamente inexistente. De 1955 em diante, o diário é o local de aprendizado e trabalho por excelência”.

diários de Alejandra, nos deparamos também com um outro fator: “os diários de Pizarnik se mostram como um espaço textual que acompanha a própria complexidade do gênero, propício à descontinuidade, ao reverso e à desconstrução” (Marques; Silva, 2021).

Aqui, o intuito não é propor uma edição que contemple os diários em sua totalidade: o estudo dos diários de Alejandra Pizarnik não se distanciam de um trabalho memorialístico — não no sentido de recompor uma verdade unívoca, mas de considerar que é um procedimento que só se faz aos restos. Essa característica fragmentária também causou ressonâncias incontornáveis no processo editorial, das quais não podemos escapar: isso acontece não somente pelas particularidades da escrita de Alejandra Pizarnik, mas também pela própria composição dos diários enquanto gênero literário. Iremos, na próxima seção, nos deter em tal aspecto.

### **2.3. Os diários nos estudos literários**

Apesar de ser uma prática antiga, o diário se estabelece como gênero literário no final do século XVIII. Um dos primeiros críticos a estudar os diários é Alain Girard, cuja análise dos diários íntimos entendia a vida pessoal de quem os escrevia como objeto de estudo (Figueiredo, 2013). Inicialmente, tomados como gêneros confessionais, os diários eram um modo de acesso à intimidade de quem escreve: a escrita cotidiana, datada e em primeira pessoa conferia um tom de veracidade e de biografismo no qual se escreve a própria vida.

Dessa forma, os diários eram tradicionalmente como um texto “sem rascunhos, fragmentário, intermitente, imediato e acumulativo”, à margem da obra tradicional dos escritores, ocupando lugar secundário na crítica literária (Gallego Cuiñas; Estrade; Idmhand, 2016). Nesse âmbito, o problema que incide em compreender os diários em seu valor confessional seria o risco de uma leitura que toma o escrito como correspondência da vida, ou, ainda, como complemento à biografia. Essa perspectiva corrobora com uma tendência predominante na época, em que a obra seria extensão de quem escreve. Ao revelar algo oculto, a biografia seria determinante para desvendar os segredos do autor e a intencionalidade da obra.

A constituição dos diários como forma e gênero literário é controversa e escapa às delimitações precisas, de modo que, ao longo do tempo, foram várias as leituras na teoria e na crítica literária quanto à sua classificação (Didier, 1996). Na década de 60, a concepção sustentada, principalmente, por Foucault e Barthes, em relação à “morte do autor”, entra em declínio nos anos 80: com o interesse crescente nas autobiografias, testemunhos, histórias e relatos de vida, gêneros como as memórias, correspondências e diários íntimos exigem outros

modos de leitura. Entenderemos, mais para frente, como essa “virada subjetiva”, utilizando o termo de Beatriz Sarlo (2007), pode nos servir para pensar os diários em uma leitura que não seja biográfica.

Em *Diários de escritores*, Myriam Ávila (2016) nos adverte de que dentre os caminhos comumente utilizados no estudo dos diários, seja no intuito de buscar as mudanças desse gênero ao longo do tempo ou de avançar em contribuições teóricas, é preciso se voltar para as noções de indivíduo, sujeito e intimidade. Nesse sentido, estudar diários consiste em retomar, primeiro, uma discussão sobre a crítica biográfica, na qual incide a autoria, para depois trazer o modo como as narrativas autobiográficas do século XX possibilitam novos modos de leitura para os diários, antes tidos com cunho confessional ou biográfico, mas podendo assumir um lugar literário. Assim, iremos traçar um breve percurso em torno de algumas relações entre autoria, subjetividade e biografia, não no sentido de esgotá-las — dada a extensão e importância de cada uma dessas noções nos estudos literários —, mas de trazermos para discussão alguns dos elementos que nos interessam para discutir o tema diarístico. Para isso, precisamos traçar brevemente um percurso que inclua, em seu cerne, a discussão, partindo de um ponto que nos parece fundamental:

Sustentar a existência de um retorno do autor implica necessariamente entrar no debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita. De fato, esses dois termos estão em estreita relação: da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito. Embora exacerbada na cultura burguesa da Ilustração, a escrita de si não é nem um aspecto moderno nascido da Reforma, nem um produto do romantismo; é uma das traduções mais antigas do Ocidente uma tradição já bem estabelecida, profundamente enraizada, já quando Agostinho começa a escrever suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica (Klinger, 2006, p. 26).

Vemos que a figura do autor nem sempre existiu e se trata de uma noção que surge e acompanha as diferentes perspectivas de subjetividade. Embora não houvesse, na Grécia Antiga, o registro dos diários como uma prática tal qual comumente conhecemos, a memória esteve presente como tema na Antiguidade desde as epopeias homéricas. Uma civilização oral exige da memória um desenvolvimento e execução de técnicas precisas, de modo que a memória era vista como uma arte composicional, uma arte de pensar. As *Confissões*, de Santo Agostinho, se inscrevem entre a tradição retórica, que privilegia um elemento locacional, no qual se situa o espaço narrado, com a tradição filosófica, que introduz o tempo (Seligmann-Silva, 2022).

Na Idade Média, prevaleciam as narrativas orais e o anonimato e as noções de autoria não entravam em cena: o autor, aqui, desaparecia. A figura do autor é fundada com a noção de

indivíduo, e *As Confissões*, de Rousseau (1766), são uma marca “propulsora do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (Arfuch, 2023, p. 35). Logo, o debate sobre biografia do autor e obra são antigos nos estudos literários e discutem a problemática do biografismo, na qual a biografia seria capaz de decifrar os enigmas do texto e revelar a intencionalidade de quem escreve. No caso dos diários de escritores, o interesse particular se desdobra na tentativa de não somente realizar uma leitura biográfica, mas também confessional, do qual os diários também trariam pistas de interpretação e de intencionalidade da obra de quem os escreve.

Barthes foi um dos autores que se contrapôs a uma tendência crítica que enfatizava a relevância da biografia para a incursão na obra do/a escritor/a, predominante na França desde o século XIX. Os principais expoentes, de um lado, estavam entre os que defendiam a biografia, como Sainte-Beuve; e, do outro, os que criticavam, como Mallarmé e Proust, este último tendo publicado um livro intitulado *Contre Sainte-Beuve*, dedicado a argumentar contra o método em que há a tentativa de desvendar a obra a partir da vida de quem escreve:

Um livro é produto de um outro eu, diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, que poderemos chegar a ele (Proust, 1998, p. 127).

Acompanhando e situando tais mudanças, nossa discussão parte principalmente do paradigma da morte do autor, preeminente nos anos 60, na perspectiva sustentada, em especial, por Roland Barthes, com a publicação de *A morte do autor*, em 1968, e Michel Foucault, com *O que é o autor?*, em 1969. Situar esse contexto é necessário para termos um panorama das significativas mudanças no modo como a relação entre biografia, autoria e obra é tratada na teoria e crítica literária e, certamente, como essas noções se entrelaçam à maneira como os diários podem ser lidos.

A formulação barthesiana de que “O autor está morto” ecoou em diversas correntes de crítica literária da década de 60 — da fenomenologia ao novo criticismo, do formalismo russo ao estruturalismo — e provocou o questionamento de análises que utilizavam a biografia do autor como forma de analisar a obra (Santos, 2016). Para Barthes (2012a [1968]), o autor é destituído como criador único e onisciente, e a escrita passa a ser a “destruição de toda voz, toda origem”, de modo que o leitor passa a ocupar um lugar de primazia no texto. Em *A morte do autor*, Barthes afirma que o autor é um personagem moderno, e a valorização da sua figura é criticada, pois “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu” (Barthes, 2012a [1968]). Nesse ensaio, Barthes também introduz uma crítica aos diários, no que

diz respeito a tomá-los como a procura por uma intencionalidade, por uma confessionalidade de quem escreve:

O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões. [...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança (Barthes, 2012 [1968]).

Há, em Barthes, um curioso movimento que nos interessa, pois além de escrever sobre os diários, como no texto *Notas sobre André Gide e seu diário*, de 1942, também escreve os *Cadernos de viagem à China*, em 1970, e o *Diário de luto*, em 1977, além do ensaio *Deliberação*, publicado em 1979, que é composto tanto de fragmentos de seus diários quanto de articulações teóricas e críticas. O modo como Barthes concebe os diários muda ao longo de seus ensaios. Em *Notas sobre André Gide e seu diário*, ele coloca do seguinte modo:

[...] não se deve crer que o Diário se opõe à obra e que não é, ele também, uma obra de arte. Há frases que estão a meio-caminho entre a confissão e a criação; só falta inseri-las num romance, e já serão menos sinceras (ou melhor: sua sinceridade conta menos que uma outra coisa, que é o prazer de as ler (Barthes, 2004a, p. 4).

Em *Deliberação*, texto publicado em 1979, o posicionamento de Barthes em relação aos diários é de argumentar em favor do estatuto literário dos diários, a despeito das outras finalidades tradicionalmente atribuídas ao gênero. Esse ensaio é entrecortado de fragmentos dos diários de Barthes e suas elaborações vão sendo construídas: “Noutras palavras, não tenho saída. E se não tenho saída, se não chego a discutir o que ‘vale’ o *Diário*, é porque o seu estatuto literário me escorrega por entre os dedos” (Barthes, 2012b, p. 461).

Esse estatuto escorregadio dos diários nos interessa, pois o momento final da obra de Barthes, no curso do Collège de France (1979-1980), o autor declara a curiosidade por gêneros nomeados por ele como “nebulosa autobiográfica”, na qual estaria os diários, as biografias e as memórias. Tal movimento de considerar um retorno do autor estava presente desde *O prazer do texto* (2004), quando afirma que “talvez então retome o sujeito, não como ilusão, mas como ficção” (Barthes, 2004b, p. 73). Os últimos livros, ensaios e artigos de Barthes já anunciavam as mudanças que se processavam tanto nele, enquanto autor, como na crítica literária, principalmente, a francesa (Figueiredo, 2014).

Para Foucault (2001), o autor é tomado como uma invenção histórica, uma palavra inventada e uma função decorrente da emergência das noções de propriedade privada e individualidade. Nesse aspecto, Foucault coloca que há uma distinção entre o “nome do autor e o nome próprio”, pois considera que o nome próprio do autor só passa a existir em um período no qual o anonimato não é mais possível, e a noção de propriedade e de direitos autorais coloca o autor como detentor da obra (Faedrich, 2022).

Foucault tece suas considerações no sentido de demonstrar que “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação do sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (Foucault, 2001, p. 35). O que nos chama a atenção é que em *Autor como gesto*, Giorgio Agamben (2008) assinala que Foucault somente recolhe as implicações teóricas e éticas formuladas em *O que é um autor?* quando escreve o prefácio *A vida dos homens infames*, em uma antologia de microrrelatos de pessoas condenadas pela justiça nos séculos XVII e XVIII. A questão do sujeito aparece de outra maneira, pois o que percebe nesses relatos é que:

Não procurei reunir textos que seriam, melhor que outros, fiéis à realidade, que merecessem ser guardados por seu valor representativo, mas textos que desempenharam um papel nesse real do qual falam, e que se encontram, em contrapartida, não importa qual seja sua exatidão, sua ênfase ou sua hipocrisia, atravessados por ela: fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte. [...] Não encontrareis aqui uma galeria de retratos: trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras. Vidas reais foram ‘postas em jogo’ nessas frases; [...] essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras (Foucault, 2001).

Para Agamben (2008), há uma importante consequência a ser extraída desse prefácio escrito por Foucault: “o que costura as vidas infames com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou de simbolização, mas algo diferente e mais essencial: elas foram postas em jogo” (Agamben, 2008, p. 53). O que Foucault (2003) faz é, sobretudo, encontrar outra posição diante de “vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos, eis aí as infâmias das quais eu quis, aqui, juntar alguns restos” (Foucault, 2001).

O ato de precisar se aproximar dos restos, de modo fragmentário, também já havia sido percebido por Roland Barthes quando escreve seu livro *Roland Barthes sobre Roland Barthes*, um livro de fragmentos, predominantemente, em terceira pessoa, composto por fotografias, memórias pessoais, ensaios. Para Barthes, no fragmento intitulado *Quanto a mim, eu*: “hoje, o

sujeito se coloca alhures, e a subjetividade pode voltar num outro trecho da espiral: desconstruída, desunida, deportada, sem ancoragem” (Barthes, 2018, p. 185).

Tanto Barthes quanto Foucault dessacralizam a função autor de sua carga de sujeito pleno e proprietário da origem e do sentido do texto, esvaziando a carga psicologizante de leituras que buscavam na vida de quem escreve uma explicação para a obra, ou explicações para os sentidos implicados no texto (Figueiredo, 2014). Buscamos, com este breve percurso pelas concepções de Barthes e Foucault, enfatizar que ambos revisitaram, à sua maneira, as concepções de que “o autor está morto” por outras possibilidades de paradigmas para a relação entre autor e obra, biografia e vida. Barthes, por meio da escrita de seus próprios fragmentos; e Foucault, quando se depara com os microrrelatos, em movimento enfatizado por Giorgio Agamben.

É essa virada que nos permite localizar algumas coordenadas para situar o contexto que propicia uma “guinada subjetiva”, termo utilizado por Beatriz Sarlo (2007) e supracitado, para pensar um retorno da autoria e por um movimento de revalorização do sujeito, agora convocado a narrar. Esse processo se inscreve em um período histórico-cultural, sobretudo no contexto pós-ditatorial na América Latina, cuja cultura da memória e do testemunho se fazem urgentes e marcam uma mudança epistemológica e subjetiva em relação ao paradigma da morte do autor, pois:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo de estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar “**o sujeito ressuscitado**” (Sarlo, 2007, p. 30, grifo nosso).

Essa perspectiva de que há um “retorno” do sujeito é partilhada por Leonor Arfuch (2010):

O cenário cultural aflorado em meados dos anos 1980 abre uma nova inscrição discursiva, caracterizada pela “crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos, o decisivo descentramento do sujeito, a valorização dos *microrrelatos*, o deslocamento de vozes, a hibridização, a mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas, estilos (Arfuch, 2010, p. 17).

A noção de “espaço biográfico”, de Arfuch (2010), localiza que há uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea que envolve o conjunto de gêneros como os escritos autobiográficos, diários, correspondências e testemunhos. A emergência de novas narrativas literárias que tensionam e ampliam o *espaço biográfico* e se caracterizam por uma constelação

de formas de escrita que transitam entre o limiar da realidade e da ficção. Na cena literária de uma escrita do eu, vemos que não se trata mais de uma figura de autoria sacralizada, detentora da propriedade e dos sentidos do texto, mas de um autor que se inscreve em outro paradigma de subjetividade (Klinger, 2006).

O interesse pelos diários de escritores acompanha esse movimento, provocando a necessidade de paradigmas que não mais os tomem como uma confissão ou complemento biográfico. Apesar de tradicionalmente serem conhecidos pelo teor confessional, no qual se escreve de modo cotidiano, datado e verossímil, os diários também podem mesclar sensações, desejos, recordações, rastros de diálogos, cenas, recortes e rascunhos, podendo ser também um laboratório de escrita e visto como espaço de ficcionalização da própria vida (Amaral, 2021), pois:

Ao contrário do que se deve imaginar, os diários não devem ser lidos como o acúmulo de acontecimentos íntimos de uma vida extratextual comprovada, mas sim de uma elaboração textual ficcional que borra as fronteiras entre os registros biográficos e ficcionais de formas a criar a ilusão de espontaneidade, sinceridade e verdade (Marques; Silva, 2021).

Na leitura de Arfuch (2010), os diários não possuem compromisso com um teor biográfico: “[...] pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos” (Arfuch, 2023, p. 145). Trata-se, pois, de um gênero que se converte em um exercício de escrita, cuja possibilidade de hibridização e ficcionalização torna possível que seja uma “forma aberta” (Didier, 1996), na qual é possível inventar. No caso de diários de escritores, escapa-se ao desabafo, ao desvelamento de uma intimidade ou de uma confissão.

Destacamos, dessa emergência das chamadas “escritas de si”, uma breve discussão sobre a autobiografia e a autoficção. Não cabe aqui aprofundar ou adentrar nas nuances de cada uma destas perspectivas teóricas. Iremos nos deter em localizar apenas alguns pontos na discussão, enfatizando o modo como as relações entre autor e obra, ficção e realidade atravessam novos contornos na crítica literária: nem o apagamento do autor, nem a correspondência entre obra e biografia.

Retomando a discussão sobre a emergência de novos gêneros e narrativas perante o contexto de reconfigurações da questão da autoria, iremos, inicialmente, abordar algumas considerações sobre a autobiografia, marcada pelos estudos de Philippe Lejeune, no início da década de 70. Com a teorização sobre *O pacto biográfico*, Lejeune (2014) contraria o ideário

vigente e “ressuscita” o autor, por meio de uma concepção de que haveria um contrato de leitura entre o autor e o leitor:

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, **remetendo em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro** [...] as formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura (Lejeune, 2014, p. 30, grifo nosso).

A autobiografia, tão desprestigiada no campo literário, é tomada por Lejeune como um contrato entre os princípios de veracidade entre o autor, o narrador e a personagem, na qual o texto seria um compromisso com a verdade de quem escreve (Faedrich, 2016). Essa perspectiva causou polêmicas no campo da teoria da literatura, pois Lejeune definia a autobiografia como um “contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a minha história de vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*?” (Lejeune, 2014, p. 39).

Desse modo, Lejeune privilegia uma leitura que preza pela identidade, autenticidade e veracidade, pois para ele a autobiografia seria uma “narrativa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual” (Lejeune, 2008, p. 14). Em tal percurso, Lejeune revisita e reescreve três diferentes versões de *O pacto biográfico*, reconhecendo ter subestimado “o próprio conteúdo do texto (uma narrativa biográfica recapitulando uma vida), as técnicas narrativas (em particular os jogos de vozes e de focalização e o estilo” (Lejeune, 2014, p. 60).

No que se refere aos diários, Lejeune também realiza alguns contornos teóricos. Para ele, os diários seriam um gênero feito por “uma série de vestígios datados [...] quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo que a grafia tem de individualizante”. Além disso, Lejeune também criticava que os diários fossem editados, visto que, na leitura dele, qualquer modificação editorial modificaria a autenticidade do diário. Vemos, por conseguinte, que as primeiras considerações teóricas em torno da autobiografia, tal qual proposto por Lejeune, possuíam uma perspectiva de leitura dos diários que prezava pela busca de veracidade.

A partir dos estudos de Lejeune sobre a autobiografia, surgem outras perspectivas que marcam uma retomada crítica ao papel do autor, não mais tomadas pelo anseio de veracidade entre vida e obra, mas por dar lugar ao aspecto ficcional da criação literária, na qual interessa o que resta de invenção e o que tensiona esses limites entre biografia e realidade.

Uma das perspectivas que nos interessam é a de Leonor Arfuch (2010), que revisita o conceito de *espaço biográfico* de Lejeune, a fim de repensar os horizontes da modernidade a partir dos dilemas da subjetividade. Para Arfuch (2010), é nesse contexto que ocorre a

canonização de uma “constelação” de escritas de si, ou seja, de textos escritos em primeira pessoa: ao considerar uma dimensão opaca de sujeito, o que se escreve de si só pode acontecer enquanto fragmento. Dessa maneira, narrativas conhecidas como “escritas de si” podem transitar no limiar entre realidade e ficção, sem que o autor precise desaparecer.

É nesse âmbito que destacamos uma outra discussão que também ganha contorno: a *autoficção*, noção elaborada em 1977 pelo crítico francês Serge Doubrovsky. É interessante observar que o termo surge quando Doubrovsky é confrontado pela impossibilidade de distinguir ou de encontrar um lugar na teoria do pacto biográfico de Lejeune: o romance que Doubrovsky estava escrevendo não se encaixava em nenhuma das categorias elaboradas, sendo, portanto, uma “casa vazia” na teoria dos gêneros que Lejeune tentava estabelecer (Perrot, 2019). Na tentativa de nomear esse lugar, não somente surge o neologismo *autoficção*, mas a obra também tem seu nome alterado: de *Le monster [O monstro]* passa a ser *Fils [Filho]*, sobre a qual comenta Maxime Collins:

Fils é a narração de um dia da vida de um homem que sai de casa para falar de seus sonhos a um psicanalista. Após a sessão, o homem medita sobre a morte de sua mãe e vai a pé à Universidade de NY, onde deve preparar um curso sobre Racine que ele ministrará à noite. Nessa narrativa, Doubrovsky se serve da psicanálise para desenvolver um texto contemporâneo que joga com a superposição do entendido, do mal-entendido, do erro, do mal dito e do desdito (Collins, 2010, p. 13 *apud* Perrot, 2019).

A dimensão de uma escrita que joga com a equivocidade e a encontra no neologismo *autoficção* é um modo de colocar a impossibilidade de equivalência entre a obra e a biografia do autor, dado que se aproxima de uma crítica da teoria do sujeito, enquanto “tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa” (Doubrovsky, 1980, p. 26). Essa perspectiva questiona a categoria de verdade ao nos mostrar que “mesmo querendo dizer a verdade, se escreve falso. Se lê falso. Loucura. Uma vida real passada se apresenta como uma vida fictícia futura. contar sua vida é sempre o mundo às avessas” (Doubrovsky, 1989, p. 92 *apud* Figueiredo, 2013).

Para Faedrich (2016), as primeiras indefinições do que seria a *autoficção* são formuladas pelo próprio Doubrovsky, que se contradiz conceitualmente em diversas entrevistas e livros, mas que encontra em seu projeto literário um retrato daquilo que tentou alcançar na nomeação:

Minha obra autoficcional, que conta oito romances, passou pelas fases sucessivas da minha vida. [...] Escrever é uma forma de ressuscitá-las e de conservá-las. sem dúvida para escapar do tempo, do desaparecimento, eu disse em Fils: ‘**eu escrevo para morrer menos**’ (Doubrovsky, 1980, p. 26-27 *apud* Faedrich, 2016, grifo nosso).

Trata-se de um conceito que, ao borrar as fronteiras entre veracidade e ficção, provoca as crescentes discussões sobre autoficção nos estudos críticos e literários. O debate em torno das narrativas que tensionam esses limites entre a vida, a obra e a autoria retomam a discussão sobre o problema do biografismo, mas por outra ótica. Considerando uma subjetividade fraturada e cindida, só resta uma escrita também fragmentária, que esbarra nos limites da linguagem e da representação.

Nesse percurso, visamos traçar um breve panorama sobre os diários nos estudos literários, considerando como gênero literário no qual as fronteiras entre vida e obra possibilitam questionar as noções de sujeito, autoria, biografia, verdade, ficção. Refletiu-se sobre a ideia de “morte do autor”, traçada principalmente por Foucault e Barthes, seguida da “guinada subjetiva”, a partir de Sarlo e Arfuch, como um modo de localizar o paradigma no qual emerge o crescente interesse pelas “escritas de si” ou, ainda, pelo “espaço biográfico”. Nos detivemos menos na morte e mais no retorno do autor: naquilo que insiste como uma marca de quem escreve, na possibilidade de uma leitura que não tem em vista compor uma verdade, uma linearidade, uma cronologia.

O descentramento do sujeito é decisivo para a emergência de gêneros literários e narrativas que também consideram a opacidade do sujeito, pois o que é possível narrar de si é sempre fragmentário. Veremos, em seguida, a literatura de testemunho e como o teor testemunhal se constitui como um modo possível para a leitura de diários.

#### **2.4. O teor testemunhal dos diários**

Considerando os diários de Alejandra Pizarnik, tomá-los como confissão ou como íntimo não é suficiente, pois para Alejandra “este diario no expresa la verdad. Debo decirla. Ser exacta y lúcida y no temer la verdad porque ya no tengo nada que perder”<sup>159</sup> (Pizarnik, 2013, p. 355). De maneira semelhante, Ana Cristina César dizia, em uma de suas entrevistas: “acho que toda literatura tem esse lado de ‘ainda há uma palavra não falada’” (César, 2016, p. 297). Sua posição é de que há algo no texto que se escreve nos diários é de que não revelam uma intimidade, não revelam uma profundidade:

Quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada entende, que é basicamente história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal

---

<sup>159</sup> Tradução livre: “Este diário não expressa a verdade. Eu preciso dizer a verdade. Ser precisa e lúcida e não ter medo da verdade porque não tenho mais nada a perder”.

e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou. [...] Mesmo que eu pegue um diário e coloque ali como literatura, mesmo assim continua a haver uma história que não pode ser contada. É um tormento e, de repente, é engraçado também. Você não pode contar... (César, 2016).

É em face dessa impossibilidade de desvendar ou de encontrar nos diários de Ana Cristina César um segredo, uma revelação íntima, que Flora Süssekind realiza o seguinte questionamento: “É inútil, portanto, imaginar que haja corações desnudados nesses diários. Neles não há nudez, até porque a crença na referencialidade biográfica pura e simples é impossível aí. Desnudar a quem se o sujeito se diz literatura?” (Süssekind, 2004, p. 133). O trabalho que Alejandra faz com a escrita suscita essa mesma dimensão, pois vida e literatura se fundem.

A reconfiguração das noções de sujeito, de autoria e até de crítica biográfica acompanha a profusão das publicações de autobiografias, diários, confissões e de testemunhos, que nos colocam diante de um imperativo de narrar as mais diversas experiências, sejam catastróficas, devastadoras ou cotidianas (Britto; Caldas, 2011). Desde o final do século XX, acompanhamos com Seligman-Silva (2022) um *boom* da escrita e da leitura de diários ou de textos literários, como as autobiografias, autoficções e os testemunhos, caracterizados pelo entrelaçamento dos limites entre verdade e ficção, ultrapassando uma tentativa de reproduzir ou imitar o vivido. Essa concepção é importante, pois os diários foram, por muito tempo, lidos como um teor confessional e, no caso dos diários de escritores, eram lidos como uma extensão da obra ou da biografia de quem os escreve.

O testemunho pode ser entendido a partir de três perspectivas: a primeira, em seu sentido jurídico e de testemunho histórico; o segundo, em seu caráter de sobrevivência a um evento-limite, como as narrativas dos sobreviventes de catástrofes, como os campos de concentração e aos regimes políticos ditatoriais; e uma terceira perspectiva, mais recente, é a do teor testemunhal, que pode ser um paradigma ou uma abordagem da produção literária e artística, pois “põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo” (Seligmann-Silva, 2022). Essa última é uma abordagem que nos abre a possibilidade de leitura dos diários de Alejandra Pizarnik: para localizar como o teor testemunhal se inscreve nos estudos literários, inicialmente, precisaremos percorrer um breve percurso em torno das noções de testemunho.

O século XX, conhecido como era das catástrofes, presenciou guerras, genocídios, campos de concentração e ditaduras: cenário cujas situações extremas funda, também, a era dos testemunhos, na expressão utilizada por Felman (2000). Agamben (2008) pontua que, em latim, há dois termos para conceituar testemunha: *testis* e *superstes*. O primeiro indica o depoimento

de um terceiro, em um processo ou litígio e, denota um sentido jurídico e histórico. O segundo, *superstes*, indica uma pessoa que sobreviveu, atravessou e vivenciou um evento-limite e, portanto, pode dar testemunho disso. Gagnebin (2009) propõe uma terceira possibilidade: a testemunha é, também, aquele que fica e suporta o relato:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2009, p. 57).

Nos escritos dos sobreviventes de Auschwitz, pode-se perceber que convivem com uma polaridade entre o viver e o lembrar e, muitas vezes, o silenciamento se faz necessário para suportar a vida (Seligmann-Silva, 2000). Esta face aparentemente contraditória da escrita já havia sido notada há muito tempo. Em Fedro (2016), o diálogo platônico nos apresenta ao termo *phármakon*: a escrita é apresentada por esta palavra que remete ao mesmo tempo, à cura e ao veneno. O testemunho também está diante de uma face que pode ser avassaladora, ao mesmo tempo em que a urgência de narrar possui efeitos que tornam a vida possível. Primo Levi expressou essa ideia de necessidade de testemunhar: “a necessidade de contar aos outros, de tornar os outros participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (Levi, 2013).

Para Jorge Semprún (1994), filho de espanhóis exilados e sobrevivente do campo de concentração de Buchenwald, foi preciso abandonar a escrita para suportar a vida. Semprún participou da Resistência Francesa e foi detido num campo de concentração, quando retornou à Espanha e se manteve em trabalhos clandestinos: durante 16 anos, quis esquecer o período vivenciado no campo, e esqueceu (Holck, 2022). No seu livro testemunhal, intitulado *Escrita ou vida* (1994), vemos como a escrita assume uma tênue fronteira entre a memória e o esquecimento:

[...] voltei à vida. Quer dizer, ao esquecimento: a vida era a esse preço. Esquecimento deliberado, sistemático, da experiência do campo. Esquecimento da escrita, também. Na realidade, estava fora de cogitação escrever sobre qualquer outra coisa. Teria sido ridículo, talvez até ignóbil, escrever qualquer coisa contornando essa experiência. Tinha de escolher entre a escrita e a vida, e escolhi esta. [...] Escrever era me recusar a viver. [...] Decidi escolher o silêncio ruidoso da vida em vez da linguagem assassina da escrita. Fiz a escolha radical, era a única maneira de proceder. Escolhi o esquecimento, pus pra funcionar, sem demasiada condescendência com minha própria

identidade, baseada essencialmente no horror — e talvez na coragem — da experiência do campo (Semprún, 1994, p. 191 *et seq.*).

Para Semprún, o esquecimento foi o preço a pagar pela vida — pois durante 16 anos escrever era a morte — com tal radicalidade que a escolha era entre a vida e a escrita (Holck, 2022), de tal modo que, para ele, persistia a impressão “repentina, muito forte, de não ter escapado à morte, mas tê-la atravessado” (Semprún, 1994). A experiência traumática dos campos de concentração pode aparecer também em sonho, e tanto Jorge Semprún quanto Primo Levi narram a recorrência desse pesadelo: “Primo Levi descreve a vida como um sonho dentro do pesadelo da realidade [...] Jorge Semprún também narra esse mesmo sonho, em cascata, no qual ele sonha que desperta para perceber que está novamente dentro de Buchenwald” (Seligmann-Silva, 2000, p. 93).

Para Jorge Semprún (1994), ainda que estivesse cercado de morte, foi preciso escolher a vida quando escrever era insuportável: “Nada mais possuo a não ser a minha morte, minha experiência da morte, para contar a minha vida, expressá-la, levá-la adiante. Tenho de fabricar vida com toda essa morte”. Na concepção do autor, a escolha não era entre vida e morte, mas entre a escrita ou a vida. Para suportar a vida, foi preciso parar de escrever. Para algumas pessoas, o que acontece é o inverso: para suportar a vida, escrever é uma necessidade. Em outras palavras, para alguns só seria possível suportar a vida pela escrita.

Tem-se agora o caso de Paul Celan, que foi poeta e sobrevivente de um campo de trabalho forçado. Nascido como Paul Ancel em Bukovina, no norte da Romênia, e filho de judeus-alemães, o poeta modifica seu sobrenome após a guerra, por meio de um anagrama (Felman, 2000). Seus pais foram deportados e mortos em campos de concentração e, apesar da língua alemã representar, para ele, a língua dos assassinos dos seus pais e dos milhões de mortos da *Shoah*, ainda assim Celan não deixa de escrever suas poesias em alemão: “Celan precisou escrever na língua de seus pais para enterrar seus mortos” (Abuleac, 2022):

Naqueles anos e nos seguintes, tentei escrever poesia nessa língua: para falar, para me orientar, para reconhecer onde estava e para onde isso me levaria, para esboçar para mim a realidade. [...] São os esforços de quem, sobrevoado por estrelas — que são trabalhos humanos — sem teto, também neste sentido até hoje não pressentido e com isso da forma mais sinistra, ao ar livre, vai até a língua com seu ser, ferido de realidade e em busca de realidade<sup>160</sup> (Celan, 1983, p. 185 *apud* Felman, 2000).

---

<sup>160</sup> Passagem traduzida por Marcio Seligmann-Silva e citada por Shoshana Felman, em “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, um dos capítulos do livro *Catástrofe e representação* (Netrovski; Seligman-Silva, 2000).

Em 1970, aos 49 anos, Celan comete suicídio, expondo que o seu testemunho nos deixa, também, com essa marca “ferida de realidade”. A insistência dessa ferida que insiste, traumática, na escrita de quem testemunha, é algo que nos interessa, porque não é somente nos escritores/as sobreviventes de guerra que o teor testemunhal pode ser lido, pois:

Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: desfaz os lacres da linguagem que tentavam cobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada um traço — substituto e nunca perfeito e satisfatório — de uma falta, de uma ausência (Seligmann-Silva, 2003b, p. 48).

No ensaio *O narrador*, Walter Benjamin (1985[1936]) aponta que as atrocidades da guerra provocam duas perdas: a das formas tradicionais da narrativa e a perda da transmissibilidade da experiência, pois “já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciados do campo de batalha mais pobres em experiências comunicáveis” (Benjamin, 1985, p. 115). Gagnebin (2009) nos mostra que essa discussão ecoa ainda hoje e é o que sustenta a literatura de testemunho, especialmente porque os sobreviventes da *Shoah* também compartilham do emudecimento: o horror daquilo que foi vivenciado não podia mais ser assimilado pelas palavras.

Para Agamben (2008, p. 147), “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar”. É perante essa impossibilidade de assimilar e transmitir a experiência que a noção de trauma se faz um elemento fundamental para a literatura de testemunho. À frente de um evento traumático, a testemunha precisa se haver de um lado, com a necessidade de narrar a experiência; e de outro, com a insuficiência da linguagem em cobri-la.

O trauma é, etimologicamente, um termo derivado do grego que significa “ferida”, e a relação entre trauma e memória nos colocam em frente a uma inscrição que é estritamente singular, e é justamente nesse entremeio que o testemunho opera. Nas abordagens da literatura da *Shoah*, as narrativas dos sobreviventes de guerra, dos genocídios e dos campos de concentração nazistas colocam em jogo um evento limite. Assim, o teor testemunhal entra em cena, apresentando-se não como um gênero literário, mas como uma *face da literatura*<sup>161</sup>, ou seja, um paradigma para os estudos literários que questiona a relação e o compromisso com o “real” (Seligmann-Silva, 2003a).

---

<sup>161</sup> Expressão utilizada por Seligmann-Silva (2003a): “A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura — após 200 anos de autorreferência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real” (p. 373).

É importante destacar que o real do testemunho não é o real da realidade. O que caracteriza um evento como traumático é ter, ali, um elemento que fica fora da representação: para Freud, é o trauma; para Lacan, é o real. Não iremos, aqui, nos deter no detalhamento da concepção de trauma ao longo da obra freudiana ou lacaniana. Nos interessa demarcar que a memória e o trauma são questões fundantes para a psicanálise, e que tais elementos também estão em jogo para a literatura de testemunho.

Desde os *Estudos sobre a histeria*, Freud (1893) estava enfrentando uma experiência que não podia ser assimilada na totalidade, que exigia outro método diante da ausência de dados clínicos que justificassem o aparecimento dos sintomas histéricos: “Na grande maioria dos casos, não conseguimos determinar esse ponto de partida pelo simples exame do doente [...] Nossas experiências nos mostraram que os mais diferentes sintomas acham-se forçosamente ligados ao trauma ocasionador” (Freud, 1893).

Em um momento em que a medicina não encontrava um ponto de origem e, por esse motivo, encarava a manifestação dos sintomas como mentira, falsidade ou fingimento, a posição de Freud foi de não recuar e, desde então, colocava que menos importava a veracidade, e sim o modo como as experiências traumáticas eram narradas.

A etimologia do termo grego *mártir* significa testemunha ou sobrevivente. Tal figura remete a alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte (Seligmann-Silva, 2003a). Nessa face que toca o real, é possível ampliar e manter aberto o conceito da noção de testemunha: não somente aquele que sofreu um *martírio* pode testemunhar, pois a dimensão do real é sempre traumática. É nessa noção traumática que habita o real.

Se vemos, com Freud, que o *trauma* nos coloca diante da impossibilidade de assimilar o choque, pois este “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (Gagnebin, 2009), a noção lacaniana de real coloca que a condição de sujeito e de ser falante marca um trauma constitutivo em nossa relação com a linguagem, e dela não há como escapar. Portanto, esse é um outro modo de ler o teor testemunhal: enquanto na literatura de testemunho o que estava em jogo era um evento traumático dos sobreviventes das catástrofes do século XX, o teor testemunhal é um paradigma para a literatura, ao considerar que a dimensão do real expõe o trauma da linguagem, do qual testemunhamos.

Tem-se em conta a impossibilidade de tudo dizer e a possibilidade de que o teor testemunhal não seja restrito aos casos extremos dos sobreviventes de situações-limite, como dos campos de concentração, de guerras ou de genocídios, mas que seja possível localizá-lo nas diferentes narrativas literárias em que esteja em jogo a transmissão de uma experiência estritamente singular e incomparável (Britto; Caldas, 2011). É por essa aposta que o testemunho

é entendido como “uma aproximação possível entre a psicanálise e a literatura de teor testemunhal se dá pela aposta que ambas fazem via narrativa, de um saber a partir da experiência traumática com o real, com o vazio, com o furo” (Gerber, 2019, p. 29).

A insistência dessa ferida traumática, na escrita de quem testemunha, é algo que nos interessa, sobretudo, porque não é somente nos escritores/as sobreviventes de guerra que podemos localizar um elemento do real. Como vimos, é exatamente nesse ponto que o teor testemunhal se torna uma leitura possível, ainda que não estejamos nos referindo a uma sobrevivente de guerra. A literatura de testemunho se orienta pelo conceito de trauma em Freud, no qual há um evento traumático em cena.

A proposta do teor testemunhal como um paradigma aos estudos literários se orienta pelo conceito de real em Lacan, que coloca o trauma não mais relacionado a um evento específico, mas como uma condição traumática inerente à linguagem e, conseqüentemente, à existência humana. Nós, enquanto seres de linguagem, precisamos nos haver com o trauma constitutivo da experiência com a linguagem e, por esse ângulo, o teor testemunhal nos permite localizar que “aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: desfaz os lacres da linguagem que tentavam cobrir o “indizível” que a sustenta” (Seligmann-Silva, 2003b, p. 48), como já antes apontado.

Esse é um modo de ler o teor testemunhal: enquanto na literatura de testemunho o que estava em jogo era um evento traumático dos sobreviventes das catástrofes do século XX, o teor testemunhal é um paradigma para a literatura, pois considera que a dimensão do real expõe o trauma da linguagem: somos marcados pela experiência da falta; foi esse desamparo constitutivo da experiência humana que Lacan nomeou como real. Partindo da noção de que do “real como trauma, como uma perfuração, como uma ferida que não fecha” (Seligmann-Silva, 2008), podemos localizar, pois, o teor testemunhal.

Com intenção de contextualizar ainda mais esse teor aqui exposto, em relação ao tema de pesquisa, tem-se que, na América Latina, o conceito de *testimonio* foi desenvolvido nos países de língua espanhola no início dos anos 1960, e se aproximava de um projeto político de reconstrução de identidade nacional. Um marco importante para a institucionalização do *testimonio* foi Cuba, que assumiu um papel de recontar a história do ponto de vista dos excluídos e marginalizados. Exemplo disso foi veiculado pela revista *Casa de las Americas*, que criou o *Premio Testimonio Casa de las Américas*, sendo esse um dos marcos para, progressivamente, constituir o teor testemunhal em seu valor literário, e não documental (Seligmann-Silva, 2003a).

No início dos anos 80, a produção de literatura de testemunho na América Latina se inscreve diante dos processos de redemocratização no período pós-ditadura, em um contexto de violência e de acúmulo de crimes contra a humanidade. O testemunho passa a aparecer tanto como *testis*, em seu tratamento jurídico, quanto como *superstes*, no qual as narrativas dos torturados, exilados e presos políticos assumem um lugar:

A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do ‘nunca mais’ se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita [...] Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados pelos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido (Sarlo, 2007, p. 20).

Na Argentina, o tratamento dado aos testemunhos do período pós-ditatorial é encarado numa concepção crítica defendida, principalmente, por Beatriz Sarlo (2007), de que há um “excesso de memória”. Esse contexto difere e se opõe radicalmente da situação em que os testemunhos se apresentam no Brasil, onde se cerceia sistematicamente a possibilidade de criar esse espaço para a escuta dos testemunhos da ditadura (Seligmann-Silva, 2022). Os dois extremos, entre um excesso e uma ausência de tratamento ao teor testemunhal, nos colocam diante de um longo debate sobre o trabalho de memória. Aqui, enfatizaremos a face dessa discussão para pensarmos implicações aos estudos dos diários.

O testemunho se inscreve como experiência singular, pois o que se inscreve como traumático ou, ainda, como real, é irrepetível. A memória do trauma é uma busca do compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade. Por conseguinte, o trabalho de memória que o testemunho convoca não é da ordem de uma generalização, pois a tarefa ética do testemunho implica em assumir a necessidade de inscrever a violência a contrapelo do arquivamento, do esquecimento (Seligmann-Silva, 2022) e, ainda, não podemos ignorar as implicações entre memória, arquivo e testemunho.

Para Derrida (2001, 2007), a *Shoah* é entendida como “uma tentativa de apagar os nomes, os nomes próprios, não apenas de levar pessoas à morte, mas de destruir o arquivo” (Derrida, 2007, p. 140). Uma prática comum e estrategicamente construída pelos nazistas foi a tentativa de abolir as provas de aniquilação dos judeus: os prisioneiros dos campos foram obrigados a desenterrar os cadáveres para queimá-los, pois “não poderia restar nenhum rastro desses mortos, nem seus nomes, nem seus ossos” (Gagnebin, 2009, p. 46).

Utilizando a expressão de Shoshana Felman (2000) de que estamos na “era do testemunho”, o testemunho torna-se uma modalidade crucial em nosso tempo: não se propõe a

um discurso completo, tampouco a um relato totalizador. O que Roudinesco (2006) nos mostra em *A análise, o arquivo* é que não se trata do anseio por uma completude, como se preservar uma totalidade fosse garantia de que não houvessem restos. Não se trata, também, de uma ausência, como se não o ato de memória não fosse possível. O que interessa é uma cena na qual seja possível operar aos vestígios, aos restos, nem com intuito de uma arquivo totalizador, tampouco de tomá-lo a partir de uma ausência, de um esquecimento.

Os diários também se inscrevem nessa urgente necessidade de um paradigma que possibilite uma leitura que localize seu trabalho de memória. No estudo dos diários, as relações entre escrita e memória são incontornáveis. Pela via do teor testemunhal, a memória deixa de ser a tentativa de atingir uma verdade ou a transcrição de fatos, que nos diários também se faz presente.

Uma das questões que Derrida (2001) coloca em *Mal do arquivo* é de que o arquivo nunca é reflexo do que aconteceu. As relações de poder envolvidas tocam nos tênues limites entre público e privado e, logo, no que se escolhe ser publicado, censurado, apagado, suprimido. Vemos, nessa crítica, uma relação com o processo editorial dos diários e, em especial, dos diários de Alejandra Pizarnik: editados tanto pela autora, quanto por Ana Becció, sua amiga que ficou responsável pelas duas edições publicadas.

Ainda não temos a tradução dos diários de Alejandra Pizarnik no Brasil, tendo sido preciso recorrer às implicações e ao debate editorial que ocorre, principalmente, na Argentina. Dentro desse cenário, as principais críticas são conduzidas por Cristina Piña e Patricia Venti, pesquisadoras e responsáveis pela biografia de Alejandra Pizarnik, como já supracitado.

Neste trabalho biográfico, recolheram testemunhos e tiveram acesso ao arquivo da Universidade de Princeton. Tanto o livro quanto os artigos por elas publicados possuem esta marca: de quem acessou os arquivos, e teria a possibilidade de estabelecer críticas e leituras comparativas em torno dos diferentes processos editoriais.

O que podemos trazer para esta discussão é que, geralmente, quando se publica um diário, perdem-se as inscrições materiais. Dificilmente acessamos as páginas com as inscrições, os rascunhos, os rabiscos das páginas, com a caligrafia de quem as escreveu. A conservação da totalidade dos arquivos diarísticos de escritores/as encontra-se, também, com esta barreira. Estas inscrições também fazem parte do teor testemunhal dos diários, ainda que como um rastro que não é apreendido em sua totalidade:

Os traços materiais inscritos no diário – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. – reforçam o teor testemunhal do diário. Quando

falamos de diário, mais do que nunca sua base matérica – o suporte do diário – se torna importante e elemento essencial da obra (Seligmann, 2023, p. 189)

No que se refere a um breve recolhimento das principais críticas entre as duas edições dos diários de Alejandra Pizarnik realizadas por Ana Becció, temos as seguintes: os cortes injustificados de questões relacionadas à família e sexualidade, ausência de índice de nomes, não ter trazido os reescritos na primeira edição e a ausência de menções ao Palácio de Vocabulários. Além disso, como vimos anteriormente, as duas edições diferem bastante em extensão, e diferem quanto à escolha editorial quanto à localização das notas de rodapé. Na leitura de Peralta (2009), o processo editorial dos diários de Alejandra Pizarnik chamam atenção para um aspecto que diz respeito não só a um processo externo, por meio da censura, mas também por um procedimento fragmentário, inerente aos diários:

Nos hemos detenido en la descripción de los avatares editoriales de los Diarios y su conflictiva recepción para llamar la atención sobre la dificultad de aproximarse críticamente a ellos. Se ha ejercido, sobre estos textos, una manipulación significativa, una violencia exterior (la mutilación, la censura) que se suma a la violencia interior propia de los diarios, en tanto cuerpos fragmentarios de un cuerpo fragmentado<sup>162</sup> (Peralta, 2009, p.8).

No caso do corpus dos arquivos de Alejandra, este espalhamento por bibliotecas, acervos e museus principalmente na Argentina, Estados Unidos e França incorporam essa dificuldade de que sejam apreendidos em uma totalidade. Como vimos, uma abordagem de teor testemunhal aos diários nos permite também adentrar nas particularidades editoriais sem, necessariamente, buscar uma totalidade material, pois não se trata de utilizar os diários como um arquivo ou como um documento histórico.

Podemos recolher disto uma noção importante para a leitura dos diários em seu teor testemunhal e, especialmente para a leitura dos diários de Alejandra Pizarnik, principalmente considerando o processo fragmentário envolvidos ao longo das edições. É importante enfatizar que “o testemunho, a narrativa em texto de uma experiência pessoal traumática, está permeada por lacunas e restos, e isso não é um impeditivo total para a existência desse texto do eu: é sim seu desafio” (Arosa, 2017), e que esta postura é também compartilhada por Seligmann-Silva (2023) ao falar sobre o testemunho e os diários:

---

<sup>162</sup> Tradução livre: “Fizemos uma pausa para descrever as vicissitudes editoriais dos diários e sua recepção conflituosa a fim de chamar a atenção para a dificuldade de abordá-los de forma crítica. Uma manipulação significativa foi exercida sobre esses textos, uma violência externa (mutilação, censura) que se soma à violência interna inerente aos diários como corpos fragmentados de um corpo fragmentado”.

O testemunho e o diário são dispositivos que surgem na literatura dentro desse embate entre esse Eu moderno e o mundo, sobretudo quando o mundo se apresenta como uma manifestação violenta. Testemunho e diário são as marcas ou as pegadas do indivíduo na era de sua desapareição. Esse indivíduo precisa se apegar a eu Eu que ele está recriando e reafirmando tanto quanto lhe é permitido em mundo que o puxa, se não para o extermínio, ao menos para o anonimato e para sua insignificância (Seligmann-Silva, 2023, p. 191)

Esta impossibilidade, no lugar de destituir os diários de Alejandra de seu teor testemunhal, também os inscreve em uma possibilidade de discussão que diz respeito a um trabalho que coloca os diários como estatuto literário, que leva em conta que há um real traumático na linguagem e que, por este motivo, nosso trabalho de leitura precisa ser feito aos vestígios: nem a totalidade, nem a ausência, mas pelo que insiste como uma marca singular.

### CAPÍTULO 3: UMA FRÁGIL PASSARELA IMPROVISADA

*Houve uma ferida, e agora me dou conta que é muito profunda.  
Em vez de me curar, como pensei que fosse acontecer,  
o ato de escrever manteve essa ferida aberta  
(Paul Auster, em *A invenção da solidão*)*

Vimos, no primeiro capítulo, a escrita dos diários de Alejandra, que testemunha sua vida e, no segundo capítulo, como ela tece e inventa suas formas de escrever por meio do método diarístico. Prosseguimos para localizar os diários nos estudos literários e, em seguida, para entender como o teor testemunhal pode ser um modo de leitura. Se o teor testemunhal “não se trata de um gênero literário, mas de uma face da literatura que questiona a relação e seu compromisso com o real” (Seligmann-Silva, 2005a, p. 85), nos deparamos, então, com o seguinte: de que modo este real aparece? Não poderíamos proceder à leitura dos diários de Alejandra Pizarnik, em seu teor testemunhal, sem estabelecer algumas diferenças e tentar localizar, minimamente, onde pisamos quando escolhemos esse recorte.

No capítulo anterior, quando falamos da noção de trauma, vimos que Freud não procurava encontrar uma verdade, pois a psicanálise se interessa mais pela forma do que pelo conteúdo. Não que o conteúdo seja indiferente, mas interessa mais o modo: como se narra, como se fala, como se escreve. Há, portanto, um rigor metodológico que funda a teoria. É dessa matéria que a literatura de testemunho se alimenta. Não tomamos, por essa razão, os diários como biografia, tratando-os como um acúmulo de fatos observáveis, mas sim como literatura, ao entender que nos interessa mais o modo como é narrado do que a sua veracidade.

O que nos mostram o teor testemunhal e a noção de real é que essa falta constitutiva da linguagem é, pois, uma marca incomensurável. No ensaio sobre a criação literária, Leyla Perrone-Moisés nos lembra que é a partir dessa matéria que surge a literatura:

*A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta. A primeira falta é experimentada por todos, no mundo físico a que chamamos real. O mundo em que vivemos, o mundo em que tropeçamos diariamente, não é satisfatório. Essa é uma constatação a que se chega bem cedo, na existência (Perrone-Moisés, 1990, p. 103).*

No teor testemunhal, não tomamos a equivalência entre “o mundo físico a que chamamos real”. O real, no teor testemunhal, não é a realidade, mas se aproxima da noção de real na psicanálise lacaniana. Aqui, nos interessa estabelecer a diferença e transmitir, ainda que minimamente, o que está em jogo quando falamos em real nesta pesquisa. O real que nos

interessa é o que inaugura “uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem”. Isto é uma pretensão, pois a própria estrutura da linguagem é falha em recobrir o real, tornando claro o trauma constitutivo que ela causa, da qual nós não escapamos.

Às vistas desse pensamento, tem-se como consequência a possibilidade de que o teor testemunhal seja restrito não apenas aos casos extremos dos sobreviventes de situações-limite — campos de concentração, guerras ou genocídios —, mas que seja possível localizá-lo nas diferentes narrativas literárias. Aqui, está em jogo a transmissão do real, enquanto uma experiência estritamente singular e incomparável (Britto; Caldas, 2011). É com isso em mente que:

É evidente que não existe uma transposição imediata do real para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo ‘real’ que resiste à simbolização. Daí a categoria de o trauma ser central para compreender a modalidade de ‘real’ de que se trata aqui. se compreendermos o ‘real’ como trauma — como uma perfuração, uma ferida que não fecha (Seligmann-Silva, 2003c, p. 383).

Dito isso, precisamos fazer uma diferenciação fundamental: de que modo esse real aparece? Dizer que uma escrita possui relação com o real não é suficiente, visto que o que a psicanálise nos mostra é que os arranjos para lidar com esse elemento traumático da linguagem são absolutamente singulares.

A escrita pode ser um modo de mostrar o real, de nos colocar diante da face traumática da linguagem. Mas não é o único modo. É possível que, para alguns escritores, a escrita seja um modo de tratamento ao real: e tratamento, aqui, não é cura, mas uma forma de inventar algo diante da insuficiência da linguagem em recobri-lo. Sendo assim, teríamos dois caminhos possíveis: um deles, em que a escrita seria um modo de mostrar o real; e o outro, em que a escrita aparece como um modo de inventar ou, ainda, de tornar suportável a experiência diante do real.

O que a escrita de Alejandra Pizarnik nos faz interrogar é que pode haver um terceiro caminho: uma escrita que, enquanto mostra o real, também encontra modos de torná-lo suportável. Não basta dizer que o real existe, precisamos situá-lo como aparece, e é a partir daí que daremos continuidade à discussão.

### 3.1. Escrever, a ferida

Alejandra Pizarnik não conseguia lidar com o fato de que “El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera” (Pizarnik, 2013, p. 479). A linguagem enquanto muro e marca de uma impossibilidade se apresenta tanto em sua fala quanto em sua escrita, e nos possibilita um contorno inicial para o modo como aparece, para ela, a experiência traumática incontornável da linguagem:

Hablar con alguien es darse mutuamente noticias de sí, testimoniarse. **Cuando hablo siento que me traiciono, también cuando escribo.** No se me oculta que todo esto deriva de mis deseos demasiado fuertes, estridentes, «absolutos». El lenguaje es la valla de los deseos, el lenguaje los recorta y los encierra<sup>163</sup> (Pizarnik, 2013, grifos nossos).

São vários os trechos em que essa ideia de que “a linguagem é a fronteira dos desejos, a linguagem os recorta e os encerra” persiste. Nos diários de Alejandra Pizarnik, são inúmeras as passagens nas quais o despreparo diante da linguagem aparece, como vemos também aqui:

No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo sí, pero no lo soy. Es como poseer una enfermedad o ser poseída por ella sin que se produzca ningún encuentro porque la enferma lucha por su lado — sola— con la enfermedad que hace lo mismo<sup>164</sup> (Pizarnik, 2013).

Alejandra nos mostra que esse despreparo se mostrava tanto na fala quanto na escrita. Vemos, por exemplo, que “a causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje me es ajeno”<sup>165</sup> (Pizarnik, 2016, p. 286) ou, ainda, que “Una vez más el lenguaje se me resiste”<sup>166</sup> (Pizarnik, 2016, p. 240). O fato de Alejandra ter recolhido alguns de seus escritos diarísticos e nomear uma das partes como “Linguagem” nos mostra a particularidade e a centralidade que o tema da linguagem tinha em seus diários.

Na segunda edição dos diários de Alejandra Pizarnik, há uma seção no apêndice com o título *Lenguaje*. Nas notas da editora, a observação de que este apêndice se refere a um “Legajo

<sup>163</sup> Tradução livre: “Conversar com alguém é dar notícias de si mesmo ao outro, é dar testemunho de si mesmo. Quando falo, sinto que estou me traindo, mesmo quando escrevo. Não me escapa que tudo isso deriva de meus desejos que são muito fortes, muito estridentes, muito “absolutos”. A linguagem é a fronteira dos desejos, a linguagem os corta e os encerra”.

<sup>164</sup> Tradução livre: “Não entendo o idioma e isso é tudo o que tenho. Eu a tenho, sim, mas não sou ela. É como possuir uma doença ou ser possuída por ela sem nenhum encontro, porque a pessoa doente luta sozinha - sozinha - com a doença que faz o mesmo”.

<sup>165</sup> Tradução livre: “Por causa do vazio, por causa de sua incapacidade de se apossar da linguagem. A linguagem é estranha para mim”.

<sup>166</sup> Tradução livre: “Mais uma vez a linguagem resiste a mim”.

de quatro folhas brancas tamanho libreta, mecanografiadas y corregidas a mano. En la primera hoja en la parte superior, la autora escribió con lápiz «carp. jaune» y «Lenguaje» con tinta roja”<sup>167</sup> (Becció, 2013, p. 1010). Destacamos, a seguir, um dos trechos:

Lo terrible de la conversación: nunca se está preparado para dialogar, no existen ensayos previos, de nada valen las experiencias de otros diálogos.  
Escribir es mi mayor ingenuidad, es querer contener lo que se desborda... Pero si lo mío es el sueño, es el silencio. Dominio acechado. Entonces, escribir para defenderlo, para merecer mi espacio silencioso<sup>168</sup> (Pizarnik, 2013, p. 1010).

No trecho acima, que selecionamos do seu diário, pertencente a um maço de folhas com o nome *Linguagem* escrito por Alejandra em caneta vermelha, vemos que a linguagem enquanto este “muro que expulsa, que me deixa de fora” se apresenta tanto na fala quanto na escrita. Na fala, ela escreve que “Lo terrible de la conversación: nunca se está preparado para dialogar, no existen ensayos previos, de nada valen las experiencias de otros diálogos”, enquanto na escrita: “Escribir es mi mayor ingenuidad, es querer contener lo que se desborda”.

Além disso, trata-se de uma parte dos seus diários em que ela nos coloca diante daquilo que há de mais incontornável em nossa experiência com a linguagem: o fato de não haver preparo prévio. Iremos nos deter em como essa experiência da fala e da escrita aparece nos escritos de Alejandra, visto que ela coloca:

Los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje. [...] 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<sup>169</sup> (Pizarnik, 2013).

Primeiros, nos deteremos no que ela chama de “ignorância absoluta da linguagem falada”. Como vimos, Alejandra era filha de imigrantes russo-judeus, que chegaram à Argentina em 1934 sem falar nenhuma palavra em espanhol: comunicavam-se somente em ídiche, dialeto judeu. Na infância e adolescência, Alejandra estudou em duas escolas e aprendeu os dois idiomas, tanto o espanhol como o ídiche. Apesar disso, seus pais mantinham a tradição de falar o idioma nativo em casa. Assim, Alejandra é marcada em sua experiência de linguagem pela

<sup>167</sup> Tradução livre: “Um maço de quatro folhas brancas do tamanho de um caderno, digitadas e corrigidas à mão. Na primeira folha, na parte superior, o autor escreveu a lápis 'carp. jaune' e 'Language' em tinta vermelha”.

<sup>168</sup> Tradução livre: “O terrível da conversa: nunca se está preparado para o diálogo, não há ensaios prévios, as experiências de outros diálogos não valem nada. Escrever é minha maior ingenuidade, é querer conter o que está transbordando... Mas se minha coisa é o sonho, é o silêncio. Domínio perseguido. Então, escrever para defendê-lo, para merecer meu espaço silencioso”.

<sup>169</sup> Tradução livre: “Os problemas que a escrita representa para mim. O primeiro é meu exílio da linguagem. [...] Outra coisa que se origina da minha falta de linguagem conceitual interna é a absoluta ignorância da linguagem falada. Não falo em um idioma argentino, uso o pouco que sei do espanhol literário em geral”.

incidência desse bilinguismo, que fazia com que ela não sentisse familiaridade em nenhuma das duas línguas.

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. [...] Cuando era niña la completaba con palabras inventadas, con un idioma imaginario. Lo que nunca pude es percibir el ritmo del lenguaje, ni ningún ritmo<sup>170</sup> (Pizarnik, 2013).

Vimos, no trecho acima, que ela escreve que nunca pensou com frases, e sim com poucas palavras que zumbem desde a infância. As poucas referências que temos da relação de Alejandra com o ídiche são, justamente, no nome que ela escolhe abandonar: Flora. Era um nome cujos apelidos — Buma, Bumita, Bímele — eram variações em ídiche dos quais a chamavam carinhosamente em casa e na escola. Na adolescência, quando ela escolhe o nome Alejandra, progressivamente, os apelidos também vão deixando de ser usados, ainda que apareçam em algumas das cartas que trocava, em certas ocasiões.

Como vimos no primeiro capítulo, a relação de Alejandra com elementos judaicos, sejam da cultura ou da relação com o idioma, só voltam a aparecer após a morte do seu pai, em 1967. Nesse ponto, não iremos nos deter em explorarmos as relações de Alejandra com o judaísmo, mas é importante destacar que apesar de ter sido alfabetizada em duas línguas, não lhe restava alternativa a não ser completar as frases “con las palabras inventadas, con un idioma imaginario”. A relação que ela estabelecia com o idioma espanhol não era de familiaridade, mas a colocava diante de uma preocupação quanto ao desconhecimento da língua:

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<sup>171</sup> (Pizarnik, 2013).

No período em que Alejandra esteve em Paris, a relação cotidiana com o francês não era menos conflituosa: “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

<sup>170</sup> Tradução livre: “A linguagem é um desafio para mim, um muro, algo que me expulsa, que me deixa do lado de fora. Nunca pensei em frases. Apenas algumas palavras que zumbem desde minha infância. [...] Quando eu era criança, eu completava com palavras inventadas, com uma linguagem imaginária. O que eu nunca pude perceber foi o ritmo da linguagem, ou qualquer ritmo”.

<sup>171</sup> Tradução livre: “Desejo de escrever, de não escrever, de escrever com brutalidade, de escrever com suavidade e serenidade. Romance e poesia: ambigüidade e autenticidade. Ao mesmo tempo, essa certeza de não estar pronta para escrever. Isso está relacionado à minha obsessão com o tempo. O que me preocupa, e como e quanto, é minha falta de conhecimento de espanhol”.

palabras”<sup>172</sup> (Pizarnik, 2013). Conforme vimos no primeiro capítulo, enquanto morava na França, aproximou-se ainda mais do idioma espanhol, seja pela leitura de livros clássicos da literatura espanhola ou pela tradução de autores como Breton e Marguerite Duras.

De acordo com Alejandra, nesse período, também se acentua a sensação de “assombro” diante dessa outra língua, como vemos nesta passagem: “[...] 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”<sup>173</sup> (Pizarnik, 2013). Assim, vemos que Alejandra experienciava uma relação de estrangeiridade em relação a linguagem, de tal forma que “Pero en cualquier idioma — aun en el mío — hablar me hace sufrir”<sup>174</sup> (Pizarnik, 2013, p. 965).

Ou seja, para ela, a língua não era familiar e não havia como amenizar o trauma inerente à linguagem. Em um dos trechos de seus diários, que escreve enquanto esteve em Paris, ela nos coloca diante disso:

Y aunque hablara tu lengua, aunque tú hablaras la mía, los dos sabemos que no se trata de gramática ni de riqueza de vocabulario. Lo que nos sucede está tan lejos que achacar a la lengua lo que no sería posible decir en ninguna es una cosa risible, digna de quien está en un estado vertiginoso y apremiante como yo<sup>175</sup> (Pizarnik, 2013).

Enfatizemos um trecho importante da passagem: “não se trata de gramática nem de riqueza de vocabulário”. Com isso, o que Alejandra nos mostra é que é na precariedade da língua que ela experimenta um furo na linguagem, pois idioma nenhum recobriria essa falta:

Sabemos que os significantes não dão conta de recobrir completamente a realidade, tanto que, em certos momentos, dizemos que as palavras faltam. Elas faltam não por uma pobreza de léxico daquele que fala, mas porque as palavras existentes são insuficientes para dar conta das experiências. Tal constatação se explicita nas narrativas de teor testemunhal em que há uma incômoda inadequação do vocabulário às experiências (Dunker *et al.*, 2021, p. 102).

A tentativa de aprender gramática não era suficiente para dar conta, para dar um contorno, pois ela experimentava a insuficiência da linguagem: “Los años pasan y aún no sabes

<sup>172</sup> Tradução livre: “Se ao menos eu me limitasse a me parabenizar quando falo francês. Mas não faço isso. Falar espanhol é igualmente difícil para mim. Algo me separa categoricamente do idioma, das palavras”.

<sup>173</sup> Tradução livre: “[...] Não consigo perceber a melodia de uma frase. Daí, também, minha entonação curiosa, minhas dificuldades orais. O que estou dizendo é meu emblema. Minhas dificuldades orais decorrem de meu distanciamento da realidade. Ainda me surpreendo ao me ouvir falar”.

<sup>174</sup> Tradução livre: “Mas em qualquer idioma - até mesmo no meu próprio - falar me faz sofrer”

<sup>175</sup> Tradução livre: “E mesmo que eu falasse seu idioma, mesmo que você falasse o meu, nós sabemos que não é uma questão de gramática ou riqueza de vocabulário. O que está acontecendo conosco está tão distante que atribuir à linguagem o que não seria possível dizer em nenhum idioma é algo risível, digno de alguém que está em um estado vertiginoso e urgente como eu”.

escribir. No sólo torpezas gramaticales sino imposibilidad de construir frases plenas, que tengan sentido”<sup>176</sup> (Pizarnik, 2013, p. 460). Seu anseio, ao aprender gramática, era de tentar “escrever ao correr da pluma”, como é possível ver em:

Duda. Confusión. Necesidad urgente de saber gramática. De saberla mejor que nadie. De limitar, de limitarme, de probar mi fuerza en un espacio cerrado, en un cuarto oscuro. Los grandes espacios me debilitan. Quiero escribir al correr de la pluma, pero sabiendo, pero contando con una suerte de censura amiga, de mano amiga que me aparte de la deformación, del error<sup>177</sup> (Pizarnik, 2013, p. 634).

Assim, percebemos que, embora Alejandra tivesse a necessidade de estudar gramática, ela sabia que “Los libros sobre el lenguaje poco me enseñan acerca del lenguaje”<sup>178</sup> (Pizarnik, 2013). É nessa tentativa de aprender gramática que ela vê que a falha está em outro lugar, não sendo possível apreendê-la estudando a linguagem. É diante disso que Alejandra nos mostra que não se tratava de conteúdo ou de conhecimento sobre vocabulário, mas que se tratava da forma: “Seguir investigando la técnica. Lo esencial es la forma. El resto es silencio. En mi caso, siempre, siempre en mi caso”<sup>179</sup> (Pizarnik, 2013, p. 315).

Em outra parte do diário, ela demonstra de forma mais clara o que buscava aprender com a forma como o texto literário era escrito: “Falta de fe en la imaginación creadora. Si no fuera así, no leería para aprender sino para gozar. ¿Aprender qué? Formas. No, es un deseo de frecuentar modos de expresión”<sup>180</sup> (Pizarnik, 2013, p. 689). Com certa preocupação com a forma, Alejandra também se depara com os diferentes gêneros literários: a poesia, a prosa, o romance, o conto, o diário, o poema em prosa. Entretanto, para ela, escrever em prosa também marcava uma impossibilidade: “Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie”<sup>181</sup> (Pizarnik, 2013).

A vontade de escrever em prosa é constante e, para Alejandra, relatar ou descrever é algo que a adoece: “Sin duda, la diferencia entre la prosa y el verso es enorme. Quiero escribir

---

<sup>176</sup> Tradução livre: “Os anos se passam e você ainda não consegue escrever. Não apenas a falta de jeito com a gramática, mas também a impossibilidade de construir frases completas que façam sentido”.

<sup>177</sup> Tradução livre: “Dúvida. Confusão. Necessidade urgente de conhecer a gramática. Conhecê-la melhor do que qualquer outra pessoa. Para me limitar, para me limitar, para testar minha força em um espaço fechado, em um quarto escuro. Espaços grandes me enfraquecem. Quero escrever ao toque da caneta, mas sabendo, mas contando com uma espécie de censura amiga, uma mão amiga que me impeça de deformar, de errar”.

<sup>178</sup> Tradução livre: “Os livros sobre linguagem pouco me ensinam sobre a linguagem”.

<sup>179</sup> Tradução livre: “Continue pesquisando a técnica. O essencial é a forma. O resto é silêncio. No meu caso, sempre, sempre no meu caso”.

<sup>180</sup> Tradução livre: “Falta de fé na imaginação criativa. Se não fosse assim, eu não leria para aprender, mas para me divertir. Aprender o quê? As formas. Não, é um desejo de frequentar modos de expressão”.

<sup>181</sup> Tradução livre: “Eu quero escrever histórias, quero escrever romances, quero escrever prosa. Mas não consigo narrar, não consigo detalhar, nunca vi nada, nunca vi ninguém”.

en prosa, cuentos o novelas. Pero pensar en que tengo que relatar o describir algo me enferma. No sé cómo se hace y, principalmente, no tengo deseos de hacerlo”<sup>182</sup> (Pizarnik, 2013). Para Alejandra Pizarnik, escrever em prosa marcava uma impossibilidade, como vemos nesta outra passagem de seu diário: “Para escribir cuentos y novelas es preciso planear, hacer proyectos (pocos o muchos, no importa). Hay que planificar, ordenar en capítulos, saber de antemano qué se va a decir. Al azar de la máquina de escribir surgen prosas que son una muestra de lenguaje errante”<sup>183</sup> (Pizarnik, 2013). Acrescenta-se a necessidade de, ao escrever contos ou romances, “planificar, ordenar em capítulos, saber de antemão o que se vai dizer”, o que era considerado por ela como um problema de continuidade:

Quiero decir que debo forzarme una retórica personal, si es que deseo escribir un libro en prosa. Esto es lo que me angustia, lo que me obliga a leer clásicos que me hastían y poetas que me disgustan. Aun así, no entiendo qué me paraliza apenas decido empezar la novela. Yo sé: es mi impotencia a la fidelidad, a la continuidad<sup>184</sup> (Pizarnik, 2013).

A continuidade aparece para ela como um problema tão relevante, que ela aponta ser necessário “forçar uma retórica pessoal”. Em seus diários, quando remete a essa busca por continuidade, a autora coloca que só é possível escrever por meio de fragmentos:

Buscar una continuidad. Fortaleza psíquica. Mi mente es débil, de allí mi «método» de lectura y la brevedad de mis poemas. Hay una dispersión total: sólo fragmentos que «vienen desde la nada». Constreñirse, exigirse un poco de continuidad mental. Estoy ausente. En poder de las tinieblas. No puedo pensar más que en mí aunque de lejos y con miedo. ¿Escribir? Apenas fragmentos. Miserables sobras<sup>185</sup> (Pizarnik, 2013).

A poesia aparece como uma forma possível, pois ela poderia fazê-lo de modo breve e fragmentário, como se fosse feita de farrapos: “coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo, dejarlas en mi inconsciente, como quien no quiere la cosa,

---

<sup>182</sup> Tradução livre: “Sem dúvida, a diferença entre prosa e verso é enorme. Quero escrever prosa, contos ou romances. Mas a ideia de ter que relatar ou descrever algo me deixa doente. Não sei como fazer isso e, acima de tudo, não tenho vontade de fazê-lo”.

<sup>183</sup> Tradução livre: “Para escrever histórias e romances é preciso planejar, fazer projetos (poucos ou muitos, não importa). É preciso planejar, organizar em capítulos, saber de antemão o que se vai dizer. Ao acaso, da máquina de escrever, surge uma prosa que é uma amostra da linguagem errante”.

<sup>184</sup> Tradução livre: “Quero dizer que tenho de me forçar a uma retórica pessoal se quiser escrever um livro de prosa. Isso é o que me angustia, o que me obriga a ler clássicos que me aborrecem e poetas que me enjoam. Mesmo assim, não entendo o que me paralisa assim que decido começar o romance. Eu sei: é minha impotência em relação à fidelidade, à continuidade”.

<sup>185</sup> Tradução livre: “Buscar uma continuidade. Força psíquica. Minha mente é fraca, daí meu “método” de leitura e a brevidade de meus poemas. Há uma dispersão total: apenas fragmentos que “vêm do nada”. Restringir a si mesmo, exigir um pouco de continuidade mental. Estou ausente. No poder da escuridão. Só consigo pensar em mim, embora de longe e com medo. Escrever? Apenas fragmentos. Restos miseráveis”.

y despertar, en la mañana espantosa, para encontrar a mi lado un poema ya hecho”<sup>186</sup> (Pizarnik, 2016, p. 198). A fragmentação da poesia e a brevidade de seus poemas aparecia como uma tendência para dissecar suas palavras:

El peligro de mi poesía es una tendencia a la disección de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también el temor que me provocan las palabras. Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas<sup>187</sup> (Pizarnik, 2013).

Nesta outra passagem de seu diário, Alejandra se questiona sobre qual seria a importância da unidade em um poema: “Además, ¿qué es y para qué sirve la unidad? Poco me importa ser moderna, pero si mi poesía lo es, se debe, más que nada, a su fragmentación, a su disgregación, a su pulverización”<sup>188</sup> (Pizarnik, 2013, p. 741). Para ela, seria essa uma exigência de sua descontinuidade:

La paralización proviene de una supuesta creencia en mi ignorancia del idioma. Creo tener mucho, demasiado, que decir. Acaso fuera falso. En cuanto al poema, sufro por la extensión y por la prosa. Quiero escribir en versos pequeños poemas perfectos. O, en todo caso, poemas en prosa muy breves. Mi discontinuidad exige destellos, pequeñas luminarias que duran un instante<sup>189</sup> (Pizarnik, 2013, p. 797).

A descontinuidade era uma característica que se mostrava de forma radical em sua poesia, tanto nos poemas curtos, quanto nos poemas em prosa. Vemos que, para Alejandra Pizarnik, a busca por uma forma a colocava diante da impossibilidade, de um problema fundamental com a linguagem. Sendo assim, a continuidade era uma maneira de deixar ainda mais claro que o esforço exigido pela escrita se referia à forma e não ao conteúdo:

Busco una forma definitiva, un estilo simple y correcto de decir las cosas. Esto me enerva. Es como mi imposibilidad de encontrar una lapicera exactamente apta al movimiento de mi mano. A veces creo encontrarla pero me sirve por muy poco

<sup>186</sup> Tradução livre: “Colecionar palavras, prendê-las em mim como se fossem trapos e eu fosse um prego, deixá-las em meu inconsciente, como se eu não quisesse nada, e acordar, na terrível manhã, para encontrar um poema pronto ao meu lado”.

<sup>187</sup> Tradução livre: “O perigo de minha poesia é a tendência de dissecar as palavras: eu as fixo no poema como se fossem parafusos. Cada palavra é feita de pedra. E isso se deve em parte ao meu medo de cair em um choro trágico. E também ao medo que as palavras provocam em mim. E também à minha falta de confiança em minha capacidade de construir uma arquitetura poética. Daí a brevidade de meus poemas”.

<sup>188</sup> Tradução livre: “Além disso, o que é unidade e para que ela serve? Não me importo de ser moderna, mas se minha poesia é moderna, isso se deve, mais do que qualquer outra coisa, à sua fragmentação, à sua desintegração, à sua pulverização”.

<sup>189</sup> Tradução livre: “A paralisia decorre de uma suposta crença em minha ignorância do idioma. Acho que tenho muito, muito a dizer. Talvez isso seja falso. Quanto ao poema, sofro com a extensão e a prosa. Quero escrever pequenos poemas perfeitos em verso. Ou, de qualquer forma, poemas em prosa muito curtos. Minha descontinuidade exige flashes, pequenas luminárias que duram um instante”.

tiempo. El mismo problema con los cuadernos, con las hojas. Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta. Lo único continuo en mí es mi deseo de esta imposible continuidad<sup>190</sup> (Pizarnik, 2013).

Na passagem acima, a autora deixa explícito que as soluções que encontra não servem por muito tempo: seja com os cadernos dos diários ou com as folhas. Buscar tal continuidade é uma tarefa que a coloca constantemente diante da escrita que se apresentava como fragmentária, aos pedaços: “Además de cada poema, cada verso es en su ser. Digo que todo es en sí, a solas, aislado y fragmentado. Dura faena la de unir los fragmentos. Eso se llama curar el poema como una herida”<sup>191</sup> (Pizarnik, 2013, p. 713).

A condição do poema como uma ferida é trazida por Alejandra Pizarnik em diversos momentos de seus diários e de seus poemas. É esse elemento que aparece quando, por exemplo, ela fala da sua escrita como um modo de fechar uma ferida: “Escribir como quien cierra hábilmente una herida”<sup>192</sup> (Pizarnik, 2013, p. 913), ou quando escreve que “há dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico”<sup>193</sup> (Pizarnik, 2013). A passagem pelo espanhol, pelo francês e pelo ídiche fizeram com que ela se desse conta de que toda língua é estranha, estrangeira. Por meio da escrita, Alejandra tenta dar contorno ao que não se restitui pelo vocabulário:

Como una flecha venenosa, la contaminó un deseo: escribir, escribir. Deseo que introducía a la muerte en un barco irretornable, deseo que aumentaba el mercurio de su angustia, deseo que cortaba su pobre espíritu y arrancaba los testigos de sus frustraciones, de sus impotencias<sup>194</sup> (Pizarnik, 2013, p. 30)

Para Alejandra, escrever “arrancava os testemunhos de suas frustrações, de suas impotências”. A impotência diante da linguagem se apresentava, para ela, ao apontar que “escribir es un esfuerzo” (Pizarnik, 2013, p. 531). Um dos modos como essa ferida aparece é em sua relação com a linguagem, como vemos neste trecho:

---

<sup>190</sup> Tradução livre: “Estou procurando uma maneira definitiva, um estilo simples e correto de dizer as coisas. Isso me deixa nervosa. É como a minha incapacidade de encontrar uma caneta exatamente adequada ao movimento da minha mão. Às vezes acho que a encontrei, mas ela só me serve por um período muito curto. O mesmo problema ocorre com cadernos, com folhas de papel. Meu desejo é desumano: busco a continuidade absoluta. A única coisa contínua em mim é meu desejo por essa continuidade impossível”.

<sup>191</sup> Tradução livre: “Além de cada poema, cada verso está em seu ser. Digo que tudo está em si, sozinho, isolado e fragmentado. Eu digo que tudo está em si mesmo, sozinho, isolado e fragmentado. É um trabalho árduo juntar os fragmentos. Isso se chama curar o poema como uma ferida”.

<sup>192</sup> Tradução livre: “Escrever como alguém que fecha uma ferida com habilidade”.

<sup>193</sup> Tradução livre: “Há dor onde você respira, uma sensação de estar perdendo muito sangue de algum ferimento que não consigo localizar”.

<sup>194</sup> Tradução livre: “Como uma flecha venenosa, ela foi contaminada por um desejo: escrever, escrever. Um desejo que introduziu a morte em um barco sem retorno, um desejo que aumentou o mercúrio de sua angústia, um desejo que cortou seu pobre espírito e arrancou as testemunhas de suas frustrações, de sua impotência”.

Palabras. Todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. Pedirlo con palabras. Las palabras son mi ausencia, en mí hay una ausencia hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Este «silencio» de las palabras, de las que digo y escribo, es el horror, el vértigo (Pizarnik, 2013, p.)

Para Alejandra, estar diante da linguagem é errância e ausência. Ítalo Calvino (1990) nos diz que “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sob o abismo”, e é a partir da matéria da coisa ausente que o teor testemunhal se apresenta. Dentre os recursos que dispomos para lidar com essa falta na representação, temos a escrita, que ainda assim não a recobre por completo, e “escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos”<sup>195</sup> (Pizarnik, 2002, p. 365). Essa ferida fundamental, da qual ela se refere e que também nos diz respeito, nos coloca diante do furo da linguagem, que não se trata de riqueza de vocabulário: o real é um dos nomes para o que a gramática não dá conta de recobrir.

### 3.2. Entre o poético e o testemunhal: uma singular amarração

Alejandra Pizarnik via o problema com a linguagem como uma questão de forma, pois acessar o conteúdo era falho: o desconhecimento do idioma e as tentativas de aprender gramática não eram suficientes para apaziguar o fato de que “el lenguaje me es ajeno”<sup>196</sup> (Pizarnik, 2013, p. 479). A autora deixa claro que escrever em prosa era impossível, tendo em vista que se tratava de uma continuidade; a poesia, por sua vez, era uma forma possível pois podia ser descontínua, feita de fragmentos. Se, para ela, se tratava de uma questão de forma, o que havia na forma dos diários que os tornavam possíveis?

Alejandra Pizarnik tentou, de diversas formas, contornar o fato de que “no es que mi lenguaje sea pobre, ojalá lo fuese. En verdad, pasa algo peor: mi lenguaje no es común”<sup>197</sup> (Pizarnik, 2013, p. 762). Como vimos no segundo capítulo, ela utilizava os seus diários como um “instrumento de conhecimento”, criando o *Palácio de vocabulário* e a *Casa de citações* como recursos para sua escrita:

O diário de Pizarnik reflete, questiona e sobretudo cita textos que vai juntando ao acaso, como quem armazena material que pode ser útil no futuro: para compor sua

<sup>195</sup> Tradução livre: “Escrever um poema é reparar a ferida fundamental, o rasgo. Porque todos nós estamos feridos”.

<sup>196</sup> Tradução livre: “A linguagem me é distante”.

<sup>197</sup> Tradução livre: “Não é que meu idioma seja ruim, eu gostaria que fosse. Na verdade, é pior: meu idioma não é comum”.

imagem, para assentar sua escrita. Impossível determinar um itinerário de leitura, as citações acumulam-se aparentemente ao acaso (Molloy, 2022, p. 85).

Admiradora de outros diários, sua paixão pela leitura também era uma constante em sua vida. Na invenção do *Palais du vocabulaire*, a sigla P.V. marcava as margens dos seus livros para indicar os trechos a serem transcritos em seus diários, mostrando a composição de um método de escrita que se fazia a partir de fragmentos de outros textos, enquanto a sua *Casa de citações* funcionavam como um arquivo literário, no qual recolhia os fragmentos que a interessavam.

O escritor/a é, antes de tudo, um leitor/a, e as leituras também são uma marca particular: “suas escolhas, suas afinidades que se revelam de seus predecessores. Não estão eles num espaço congelado da tradição, sendo, ao contrário, repensados, relidos e recriados no espaço móvel e vertiginoso da leitura” (Brandão, 2009). A leitura é uma atividade presente nas inscrições nos diários de Alejandra Pizarnik, seja como uma maneira de se familiarizar com a língua espanhola ou como uma maneira de aprender a forma dos textos literários que ela desejava escrever:

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<sup>198</sup> (Pizarnik, 2013).

Quando Alejandra mencionava suas preocupações em relação ao desconhecimento do idioma, a leitura aparecia como um uma prática que a aproximava do espanhol, ao mesmo tempo em que a *forma* era algo impossível de apreender, segundo ela própria: “Me obligo a leer en español. Siempre la *Forma*, mi imposible”<sup>199</sup> (Pizarnik, 2013, p. 629). Vemos, em seus diários, que era uma preocupação que se apresentava com o interesse por apreender a forma de diversos gêneros literários, como localizamos na passagem: “Anotar todas las impresiones literarias. Aun las más obvias, aun aquellas que me avergüencen. Es la única manera de

<sup>198</sup> Tradução livre: “O que me preocupa, e como e quanto, é minha falta de conhecimento de espanhol. Um belo idioma. Essa é a única coisa que importa para mim. Dizer com palavras vivas, cheias de sabor e cor. Mas dentro de mim tudo é tão áspero, tão espinoso. Não sei se é apenas minha leitura limitada do espanhol ou minha ignorância gramatical”.

<sup>199</sup> Tradução livre: “Me obrigo a ler em espanhol. Sempre a Forma, meu impossível”.

aprender y tomar conciencia de lo que leo y de mí misma. Debo releer a Kafka, Joyce, Gide y Proust”<sup>200</sup> (Pizarnik, 2013, p. 225).

Tal prática se repetia também com os romances, quando escreve que “En el fondo, quiero escribir la novela. No la escribo porque antes quiero leer mucho”<sup>201</sup> (Pizarnik, 2013, p. 246); com os poemas, pois “Descubro que mis poemas son balbuceos. Necesito leer más poesías, averiguar la forma, la construcción”<sup>202</sup> (Pizarnik, 2013, p. 181); e com os poemas em prosa: “Deseo de copiar, para mi uso, una antología del poema en prosa. Gran error. Por ahora sería mejor leer mucho”<sup>203</sup> (Pizarnik, 2013, p.691). Esse compromisso com “averiguar a forma, a construção” se mostrava, para ela, como um modo de:

Aprender todas las retóricas viejas y nuevas a fin de decir con hermosura que sufro. Las ganas de morir son inminentes y bajo su presión tomarás un libro que no te gusta y estudiarás la forma, que desprecias, propia de este o de aquel poeta célebre (injustamente célebre según tu parecer)<sup>204</sup> (Pizarnik, 2013).

A inquietação de Alejandra quanto à forma, não necessariamente com o conteúdo, se apresentava também em seus métodos de correção. Seu diário é o espaço no qual ela compõe e ordena a necessidade de reescrever seus textos — poemas, prosa, poemas em prosa —, tendo reescrito, inclusive, vários trechos de seus diários. Quando ela se dá conta de que a gramática não iria suprir sua falta em frente a linguagem, Alejandra tenta contornar o real que se apresenta, para ela, por meio do “deseo de frecuentar modos de expresión. Mis contenidos imaginarios son tan fragmentarios, tan divorciados de lo real, que temo, en suma, dar a luz nada más que monstruos”<sup>205</sup> (Pizarnik, 213, p. 689).

Neste outro trecho, Alejandra explicita que não é uma questão de conteúdo ou de tema, mas de técnica: “Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino técnica. Hablo de

---

<sup>200</sup> Tradução livre: “Anotar todas as impressões literárias. Mesmo as mais óbvias, mesmo as que me deixam constrangido. Essa é a única maneira de aprender e tomar consciência do que leio e de mim mesmo. Preciso ler Kafka, Joyce, Gide e Proust”.

<sup>201</sup> Tradução livre: “No fundo, eu quero escrever o romance. Não o escrevo porque quero ler muito antes”.

<sup>202</sup> Tradução livre: “Acho que meus poemas estão balbuciando. Preciso ler mais poesia, para descobrir a forma, a construção”.

<sup>203</sup> Tradução livre: “Desejo copiar, para meu próprio uso, uma antologia do poema em prosa. Grande erro. Por enquanto, seria melhor ler bastante”.

<sup>204</sup> Tradução livre: “Aprenda todas as retóricas antigas e novas para poder dizer com beleza que estou sofrendo. O desejo de morrer é iminente e, sob sua pressão, você pegará um livro de que não gosta e estudará a forma, que você despreza, deste ou daquele poeta famoso (injustamente famoso em sua opinião)”.

<sup>205</sup> Tradução livre: “Desejo frequentar modos de expressão. Meu conteúdo imaginário é tão fragmentário, tão divorciado do real, que temo, em suma, não dar à luz nada além de monstros”.

moverse libremente dentro del lenguaje”<sup>206</sup> (Pizarnik, 2013, p. 461). O desassossego de Alejandra se mostrava, também, com o método de escrita inventado por ela: “Pienso que mi método de corregir se parece demasiado al castigo. Es demasiado penoso y, en suma, demasiado delirante, si bien los resultados proceden del deseo de anular los elementos demasiado irracionales”<sup>207</sup> (Pizarnik, 2013, p. 757). Essa colocação de que seu método de correção se assemelha a um castigo, como uma atividade penosa, aparece também em outros trechos dos seus diários:

Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece. Esto es orgullo y locura. Lo es y también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir poemas. Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético pero nada más cercano — dadas mis limitaciones naturales — al verdadero lugar de la poesía<sup>208</sup> (Pizarnik, 2013, p. 544).

Alejandra entende que esse método de corrigir era “la prueba de fuego de mi duro, lánguido y terrible «método» inventado por mí para martirizarme”<sup>209</sup> (Pizarnik, 2013, p. 695), de modo que “mi método de corregir desemboca en la seca y árida poesía pura y a la vez me impide ir aprendiendo a escribir una frase”<sup>210</sup> (Pizarnik, 2013, p. 695). Os métodos de correção inventados por Alejandra reparam a forma, já que o conteúdo não dava conta: “el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar”<sup>211</sup> (Pizarnik, 2012, p. 365).

No poema *Extracción de la piedra de la locura*, publicado no livro de mesmo nome, Alejandra também utiliza esta frase como parte de sua poesia: “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia?”<sup>212</sup> (Pizarnik, 2012, p. 237). Para ela, a busca poética é aquela de uma palavra exata, a busca por uma forma “simples e clara” de dizer. O método de correção criado por ela pode ser mais um dos modos de como

<sup>206</sup> Tradução livre: “Estou deslumbrada: hoje descobri que não sei escrever, que não tenho a menor noção da língua espanhola, que não são temas que me faltam, mas sim técnica. Estou falando de me movimentar livremente dentro da língua”.

<sup>207</sup> Tradução livre: “Acho que meu método de correção é muito parecido com punição. É muito doloroso e, em suma, muito delirante, embora os resultados venham do desejo de anular os elementos muito irracionais”.

<sup>208</sup> Tradução livre: “Todo sinal de fuga me machuca porque me nega, me faz desaparecer. Isso é orgulho e loucura. É e também por causa do que faço com meu corpo: castigo-o até que ele fale palavras, ou seja, poemas. Morrerei do método poético que criei para meu uso e abuso. Nada menos poético, mas nada mais próximo - dadas as minhas limitações naturais - do verdadeiro lugar da poesia”.

<sup>209</sup> Tradução livre: “A prova de fogo de meu duro, lánguido e terrível método inventado por mim para me martirizar”.

<sup>210</sup> Tradução livre: ““Meu método de revisão leva a uma poesia pura, seca e árida e, ao mesmo tempo, me impede de aprender a escrever uma frase”.

<sup>211</sup> Tradução livre: “O esforço poético implicaria exorcizar, conjurar e, além disso, reparar”.

<sup>212</sup> Tradução de Ellen Lopes (2018): “Meu ofício (também no sonho o exerço) é conjurar e exorcizar. Em que hora começou a desventura?”. Tradução de Davis Diniz (2021): “Meu ofício (também em sonho o exerço) é conjurar e exorcizar. A que horas começou a desgraça?”.

ela trata e mostra o real, ou seja, pode ser uma maneira de tentar “reparar” e “recobrir” essa falha da linguagem.

Segundo Alejandra, o seu método consistia na reparação, correção ou recriação do poema, insistindo em contornar a forma: “Corregí cuatro poemas. Presiento que necesito crearme un nuevo método (o sistema) de reparación o corrección o recreación del poema”<sup>213</sup> (Pizarnik, 2013, p. 792). Os métodos de correção de Alejandra não eram somente para os poemas e textos em prosa: como vimos no segundo capítulo, vários trechos de seus diários foram reescritos, sendo uma marca que também possui ressonâncias no processo editorial de sua obra diarística.

Contrariando uma característica comum de ser atribuída aos diários, no caso de Alejandra, os nomes de pessoas e marcações dos locais onde esteve são pouco presentes, e a própria noção de autoria é colocada em cena, pois para ela “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe”<sup>214</sup> (Pizarnik, 2013, p. 396). Alejandra geralmente optava por abreviar o nome das pessoas e raramente especificava detalhes de localização espacial. Além disso, seus diários apoderam-se, também, de fragmentos: parágrafos longos e curtos, alguns dias escritos em apenas uma frases; outros dias, ocupando longas páginas. No espaço dos diários, era possível habitar uma fragmentação, dado que não há compromisso com uma linearidade, tampouco com a recomposição fidedigna do cotidiano. Em uma das passagens, Alejandra escreve que seu diário precisaria de concretude:

He envejecido en vano. No quiero perder más tiempo. Quiero estudiar algunos meses. Estudiar solamente. Y sobre todo escribir. No obstante, estoy muy angustiada: lo inconsciente me domina. Este diario tiene que devenir más concreto. Hay que poblarlo de nombres, de paisajes, de existencias<sup>215</sup> (Pizarnik, 2013, p. 229).

Essa característica de se atentar à concretude do que escreve aparece em vários outros trechos, explicitando o procedimento de escrita dos diários: “Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo. El método que utilizo para escribirlo es éste: escribo sin pensar, todo lo que venga de «allá». Lo guardo. Al día siguiente, releo lo escrito y pienso. Supero los

---

<sup>213</sup> Tradução livre: “Corrigi quatro poemas. Sinto que preciso criar um novo método (ou sistema) de reparo, correção ou recriação do poema”.

<sup>214</sup> Tradução livre: “O eu do meu diário não é necessariamente a pessoa ansiosa e ansiosa que acha que está sendo honesta ao escrevê-lo”.

<sup>215</sup> Tradução livre: “Envelheci em vão. Não quero perder mais tempo. Quero estudar por alguns meses. Estudar apenas. E, acima de tudo, escrever. No entanto, estou muito ansiosa: o inconsciente me domina. Esse diário precisa se tornar mais concreto. Tem que ser preenchido com nomes, paisagens, existências”.

reparos”<sup>216</sup> (Pizarnik, 2013, p.). Nesta outra passagem, Alejandra nos mostra que, para ela, a dificuldade era construir frases sobre feitos concretos: “Reescribí tres páginas del diario de 1962. Dificultad con los verbos y con la estructura de la frase cuando hablo de hechos concretos. Por ejemplo: no sabía cómo decir que de niña paseaba por las calles”<sup>217</sup> (Pizarnik, 2013, p.). Outro trecho, um pouco mais extenso, pode ser apontado:

Componer una historia, fabular una conversación: motivos de náuseas para quien como yo siente la vida de una única manera trágica. Ésta es mi enfermedad. Enfermedad de lejanía, de separación. Los artículos determinados, jamás los indeterminados. El alcohol y nunca un vaso de vino. El amor pero no tu rostro maravilloso acercándose como [*tachado*]. El sexo, noche. Por eso no creo en los espejos y no conozco mi cara. Aun muerta me hundirán en la Gran Nada y no en la humilde ausencia de Alejandra, que quiso ser poeta y se perdió por exceso de lenguaje abstracto<sup>218</sup> (Pizarnik, 2013, p. 458).

Torna-se relevante notar que Alejandra também se refere à abstração quando comenta sobre a poesia: “En el fondo yo odio la poesía. Es, para mí, una condena a la abstracción. Y además me recuerda esa condena. Y además me recuerda que no puedo «hincar el diente» en lo concreto”<sup>219</sup> (Pizarnik, 2013, p. 673). Quando nos perguntamos de que modo Alejandra concebia a forma dos seus diários, nos deparamos com algumas passagens que, para ela, aproximam seus diários do poema em prosa, como é possível observar no trecho de uma carta enviada a León Ostrov, em 1960: “Pero yo sigo escribiendo mi diario que ya deja de serlo pues es casi un largo y absurdo poema en prosa” (Ostrov, 2013, p. 98).

Quando Alejandra escreve que seus diários são “quase um largo e absurdo poema em prosa”, podemos nos aproximar da sua concepção quanto à forma da sua escrita. As primeiras menções ao poema em prosa começam a aparecer nos diários em 1962, época em que vivia em Paris, influenciada pelos poemas em prosa de Rimbaud. Em seus livros de poemas, é a partir de *Extracción de la piedra de la locura* (1968) que os poemas em prosa aparecem. Neste mesmo ano, escreve em seu diário sobre essa nova forma de escrever:

<sup>216</sup> Tradução livre: “Estou hesitante em continuar escrevendo este caderninho. O método que uso para escrevê-lo é o seguinte: escrevo sem pensar, o que quer que venha “de lá”. Deixo de lado. No dia seguinte, releio o que escrevi e penso. Supero as dúvidas”.

<sup>217</sup> Tradução livre: “Reescrevi três páginas do diário de 1962. Dificuldade com verbos e estrutura de frases quando falo sobre fatos concretos. Por exemplo: eu não sabia como dizer que, quando criança, costumava andar nas ruas”.

<sup>218</sup> Tradução livre: “Para compor uma história, para fabricar uma conversa: motivos de náusea para aqueles que, como eu, sentem a vida de uma única maneira trágica. Essa é a minha doença. Uma doença da distância, da separação. Os artigos definidos, nunca os indefinidos. Álcool e nunca uma taça de vinho. Amor, mas não seu rosto maravilhoso se aproximando como [riscado]. Sexo, noite. É por isso que não acredito em espelhos e não conheço meu rosto. Mesmo morta, eles me afundarão no Grande Nada e não na humilde ausência de Alejandra, que queria ser poeta e se perdeu por um excesso de linguagem abstrata”.

<sup>219</sup> Tradução livre: “No fundo, eu odeio poesia. Ela é, para mim, uma condenação à abstração. E ela também me lembra dessa condenação. E também me lembra que não posso 'cravar meus dentes' no concreto”.

Cada vez más siento que lo mío es la prosa. Poema en prosa o lo que fuere en prosa. No puedo versificar en un lenguaje extraño y execrado. Quiero mimarlo en prosa. Prosa perfecta —imposible deseo— cuyo fin sería [*ilegible*] la prosa de mi idioma espantoso. Mientras, ordeno algo a modo de libro. Sin fervor ni pasión: valdría sacarlo y al diablo<sup>220</sup> (Pizarnik, 2013, p. 717).

O movimento que Alejandra realiza em torno do poema em prosa é fundamental para entender sua obra, pois além de ser a forma predominante em seus dois últimos livros de poesia, é a forma que ela aproxima dos seus diários.

Vimos que a escrita dos seus diários assumiu, ao longo de sua vida, diferentes funções, que não permaneceram estáticas ao longo do tempo, mantendo um compromisso de Alejandra com a forma, como escritora e como leitora. Para ela, “escribir un diario es disecarse como si ya se estuviese muerta”<sup>221</sup> (Pizarnik, 2013, p. 588) e, ao mesmo tempo, é também nos diários que Alejandra expressa “los diarios o confesiones que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir”<sup>222</sup> (Pizarnik, 2013).

Tais afirmações, embora possam parecer contraditórias, são fundamentais para traçarmos aqui como Alejandra utiliza a escrita dos seus diários de maneira a sustentar a vida por meio da escrita, como vemos na passagem: “Exceso de cuadernos y de hojas. Sin embargo, o estoy más ordenada o el desorden me hiere menos”<sup>223</sup> (Pizarnik, 2013, p. 850). Embora ela ensaie, algumas vezes, desistir de escrever os diários, na passagem a seguir ela afirma que vai continuar a escrevê-los: “Continuaré con este diario. «Necesito tener una referencia», dice siempre Cristina. Ahora lo entiendo. «Una referencia», algo que la relacione consigo misma. Por eso lleva tantas libretas y cuadernos. Es que los días pasan por oleadas”<sup>224</sup> (Pizarnik, 2013, p. 259).

Assim, é como se os diários tivessem função de referência ou de ordenação. Em suma, desde as primeiras passagens de seus diários, ela escreve que “se não fossem por estas linhas,

<sup>220</sup> Tradução livre: “Cada vez mais sinto que a prosa é minha especialidade. Poema em prosa ou o que quer que seja é prosa. Não consigo versar em uma língua estranha e execrada. Quero estragar tudo em prosa. Prosa perfeita - desejo impossível - cujo fim seria [ilegível] a prosa de meu idioma terrível. Enquanto isso, peço algo em forma de livro. Sem fervor ou paixão: valeria a pena tirá-lo e que se dane”.

<sup>221</sup> Tradução livre: “Escrever um diário é me dissecar como se já estivesse morta”.

<sup>222</sup> Tradução livre: “Os diários ou confissões que expressarão minha busca por possibilidades de viver”.

<sup>223</sup> Tradução livre: “Excesso de cadernos e folhas de papel. No entanto, ou estou mais arrumada ou a bagunça me prejudica menos”.

<sup>224</sup> Tradução livre: “Vou continuar com este diário. ‘Eu preciso ter uma referência’, Cristina sempre diz. Agora eu entendo. “Uma referência”, algo que a relacione consigo mesma. É por isso que ela carrega tantos cadernos e blocos de anotações. Os dias passam em ondas. Hoje olhei para o calendário por um longo tempo, sem acreditar na data. Como é que cheguei ao dia 29 de agosto sem perceber? Isso me assusta”.

morreria asfixiada”<sup>225</sup> (Pizarnik, 2013). Em 1962, enquanto morava em Paris, escreve sobre a finalidade principal de seus diários: encontrar continuidade. Vemos:

El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad. Claro que la hay pero negativamente. En el plano del sufrimiento hay una progresión lenta y extremadamente fiel. Cuanto a la expresión de ese sufrimiento, últimamente es menos trágica. Pero el movimiento es siempre el mismo: a causa de mi sentimiento de abandono me encierro en mí, alentada por cierta literatura que me dice de la imposibilidad del amor y también de la vida<sup>226</sup> (Pizarnik, 2016, p. 232).

A relação com os diários muda no decorrer da vida da autora. No período em que esteve em Paris (1960-1964), Alejandra experiencia que a sensação de estrangeiridade a acompanha: “Pensar en Buenos Aires me aterroriza. Por qué pensar en Buenos Aires. Allí lo siniestro, lo polvoriento, lo imposible, allí lo imposible. Aquí es el suspenso, la espera, Espera de qué. Del lenguaje. De alguna noticia mía, de saber un poco de mí, de hablarme — esto último sobre todo”<sup>227</sup> (Pizarnik, 2013, p. 587).

Em 1963, por exemplo, ela escreve que atua como estrangeira no mundo: “Testigo de la imposibilidad de vivir. Otra cosa: actúo como alguien extranjero a este mundo (decir lo que no se debe, hacer lo que nadie hace) para luego dolerme de las consecuencias”<sup>228</sup> (Pizarnik, 2013, p. 563). Nesta outra passagem, pouco antes de retornar a Buenos Aires, seus diários nos mostram como a escrita era, para ela, um enlace com o mundo:

Ahora me inquieta y me obsesiona mi futuro, lo que haré en Buenos Aires, como si buscara un fuerte motivo para no volver a París. Por ejemplo la absurda idea de estudiar letras, de dejar de escribir poemas, de negar la existencia del sexo y de vivir, de una vez y para siempre, en un cuarto silencioso y lleno de libros siendo mi único enlace con el mundo los adelantos que haría en mi carrera, los exámenes brillantes, los artículos y estudios consagrados a poetas que no tuvieron el miedo que tengo. Las experiencias de París, lo poco que crecí allí, es corroído a cada instante y cada vez me siento más cerca de cómo era yo antes de irme<sup>229</sup> (Pizarnik, 2013, p. 610).

<sup>225</sup> No original: “Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo. El método que utilizo para escribirlo es éste: escribo sin pensar, todo lo que venga de «allá». Lo guardo. Al día siguiente, releo lo escrito y pienso. Supero los reparos. Si no fuera por estas líneas, muero asfixiada”.

<sup>226</sup> Tradução livre: “O propósito deste diário é ilusório: encontrar continuidade. É claro que há continuidade, mas de uma forma negativa. No nível do sofrimento, há uma progressão lenta e extremamente fiel. Quanto à expressão desse sofrimento, ela está menos trágica ultimamente. Mas o movimento é sempre o mesmo: por causa do meu sentimento de abandono, eu me recolho em mim mesma, encorajado por uma certa literatura que me fala da impossibilidade do amor e também da vida”.

<sup>227</sup> Tradução livre: “Pensar em Buenos Aires me aterroriza. Por que pensar em Buenos Aires? Lá o sinistro, o empoeirado, o impossível, lá o impossível. Aqui é o suspense, a espera, a espera de quê. Da linguagem. Por alguma notícia minha, para saber um pouco sobre mim, para falar comigo - o último acima de tudo”.

<sup>228</sup> Tradução livre: “Testemunha da impossibilidade de viver. Outra coisa: eu ajo como alguém estranho a este mundo (dizendo a coisa errada, fazendo o que ninguém mais faz) apenas para sofrer com as consequências”.

<sup>229</sup> Tradução livre: “Agora estou ansiosa e obcecada com meu futuro, com o que farei em Buenos Aires, como se estivesse procurando um motivo forte para não voltar a Paris. Por exemplo, a ideia absurda de estudar literatura,

Durante sua estadia em Paris, reescreveu inúmeros trechos de seus diários — na edição mais recente (2013), foram inseridos apêndices que nos mostram as passagens reescritas por Alejandra. O período em que mais escreveu nos diários também coincide com o tempo em que morou em Paris. Assim como colocado no primeiro capítulo, Alejandra retorna a Buenos Aires em 1964 e se inicia um período marcado pela insistência dessa estranheza em sua escrita, sendo uma característica que também passa a marcar sua relação com os diários. Em 1965, ela coloca:

Este diario, ¿lo escribo para mí? Ahora, ¿estoy escribiendo para mí? La verdad: tengo miedo. El de siempre. Tengo miedo y no puedo vivir en este mundo y lo quiero, claro que lo quiero, pero no sé cómo se hace. Todo lo hago mal. Algo se destruyó. Demasiadas pérdidas. Nadie las soporta. Y ahora, aun si me alimento de los corrompidos restos de un idealismo muerto, sé que sólo me importa lo visible y lo tangible, es decir, lo que se me niega. Se me niega por mi ansiedad, por mi desconfianza, mi extranjería, mi seguridad de ser expulsada, aun por un paisaje. Como un temor de mirar una piedra por miedo a que se lance, sola, a herirme. ¿Y ese lenguaje como una mano ahuecada llena de agua riquísima?<sup>230</sup> (Pizarnik, 2013, p. 661).

A sensação de não saber como viver no mundo, de “minha estranheza, minha certeza de ser expulsa” (Pizarnik, 2013, p. 661), se intensificam progressivamente. Vimos que, em 1962, ela escrevia que buscava, com os diários, uma continuidade. Em 1965, Alejandra escreve que não consegue mantê-la: “No escribo más este diario de una manera continuada. Tengo miedo. Todo en mí se desmorona. No quiero luchar, no tengo contra quién luchar. Todo esto es tan viejo, tan cansado. Ojalá pudiera no mentir nunca”<sup>231</sup> (Pizarnik, 2013, p. 664).

Já nesta outra passagem, escrita entre 1968 e 1969, o diário é descrito da seguinte maneira: “Hace dos días que confío en que no escribo deplorablemente. Incluso encuentro cierto

---

de desistir de escrever poemas, de negar a existência do sexo e de viver, de uma vez por todas, em uma sala silenciosa cheia de livros, tendo como único laço com o mundo os avanços que faria em minha carreira, os exames brilhantes, os artigos e estudos dedicados a poetas que não tinham o medo que eu tenho. As experiências de Paris, o pouco que cresci lá, é corroído a cada instante e me sinto cada vez mais próximo de como eu era antes de partir”.

<sup>230</sup> Tradução livre: “Estou escrevendo esse diário para mim? Agora, estou escrevendo para mim mesmo? A verdade: estou com medo. O mesmo de sempre. Tenho medo e não consigo viver neste mundo e quero, é claro que quero, mas não sei como fazer isso. Faço tudo errado. Algo está destruído. Muitas perdas. Ninguém pode suportar isso. E agora, mesmo que eu me alimento dos restos corrompidos de um idealismo morto, sei que só me importo com o visível e o tangível, ou seja, com o que me é negado. Sou negada por minha ansiedade, por minha desconfiança, minha estranheza, minha certeza de ser expulsa, até mesmo por uma paisagem. Como o medo de olhar para uma pedra por medo de que ela se lance, sozinha, para me machucar. E essa linguagem como uma mão oca cheia de água muito rica...”.

<sup>231</sup> Tradução livre: “Não escrevo mais este diário de forma contínua. Estou com medo. Tudo em mim está desmoronando. Não quero lutar, não tenho ninguém contra quem lutar. É tudo tão velho, tão cansado. Gostaria de nunca poder mentir”.

placer sin alegría en escribir este diario, placer de escribir deprisa y saber que muchas palabras me esperan para subir de un salto a mi prosa como un tren rápido”<sup>232</sup> (Pizarnik, 2013, p. 732).

Em 1970, Alejandra inicia mais um de seus cadernos com a seguinte passagem: “Acaricié el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. El fin consistía en transmutar mis conflictos en obras, no en anotarlos directamente. Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito de vivir sin el límite de un diario”<sup>233</sup> (Pizarnik, 2013, p. 825). Os dois últimos anos de vida de Alejandra Pizarnik, entre 1970 e 1972, foram um momento conturbado, em que vivenciou sucessivas internações no Hospital Pirovano. Neste período, ela escreve sobre como a impossibilidade de descrever a atormenta:

Si trato de escribir de mí es para conjurarme. Siento que me acerco al final. No sé si vendrá la locura o la muerte. Hace tiempo que estas palabras se vaciaron para mí. El pasado me invade. Cae en su maldad más pura; lo que sufrí está aquí. (Imposibilidad de describir concretamente lo que me atormenta.) Y debo escribir de mí, debo tratar de hallar palabras para explicar<sup>234</sup> (Pizarnik, 2013).

Acompanhamos, percorrendo um caminho de vida pelos seus diários, que a descontinuidade, a desordem e a fragmentação apareciam cada vez mais em sua escrita: inicialmente, pela brevidade dos seus poemas; em seguida, por um outro movimento no qual sua relação com a linguagem dá lugar a um “descontrole verbal”, caracterizado pelos largos poemas em prosa e pelos textos de humor. Até certo ponto, o modo como ela tinha de tentar dar conta desse real na linguagem era com a procura da “linguagem simples”. Quando começa a escrever poema em prosa e peças de teatro, a escrita “descontrolada” dá vazão para que ela busque um outro modo de tratar esse real.

Aqui, não se trata de localizar um motivo ou investigar uma intencionalidade, mas, sobretudo, evidenciar como ao longo de sua vida Alejandra se utilizou de formas de suportar o real da linguagem. Como vimos na sessão anterior, Alejandra tentou dar conta de recobrir seu “desconhecimento do idioma” pela gramática, em um primeiro momento, mas quando nota que não se tratava de riqueza vocabular, passou a investigar as formas: para ela, não se tratava de

---

<sup>232</sup> Tradução livre: “Há dois dias estou confiante de que não estou escrevendo mal. Sinto até um certo prazer sem alegria em escrever este diário, prazer em escrever rápido e saber que muitas palavras estão esperando por mim para saltar em minha prosa como um trem rápido”.

<sup>233</sup> Tradução livre: “Eu acalentava o sonho de viver sem fazer anotações, sem escrever um diário. O objetivo era transformar meus conflitos em obras, não escrevê-los diretamente. Mas o espaço infinito de viver sem o limite de um diário me sufoca e me deixa tonta”.

<sup>234</sup> Tradução livre: “Se tento escrever sobre mim, é para me conjurar. Sinto que estou chegando ao fim. Não sei se a loucura ou a morte chegarão. Essas palavras estão vazias para mim há muito tempo. O passado me invade. Ele cai em seu mal mais puro; o que sofri está aqui. (Imposibilidade de descrever concretamente o que me atormenta.) E preciso escrever sobre mim, preciso tentar encontrar palavras para explicar”.

faltar tema ou conteúdo, e sim técnica. Foi a partir daí que passou a realizar leituras investigando a forma, criando métodos de correção de seus escritos: pois, para ela, seu conflito com a linguagem se apresentava como uma questão de forma, ou ainda, como uma questão de continuidades e descontinuidades.

### 3.3.A vida literária de Alejandra Pizarnik

Há uma exigência em Alejandra Pizarnik: a inseparabilidade entre sua vida e sua escrita. Os diários traçam um fio entre sua vida, escrita e obra, e são neles que aparecem as leituras, os procedimentos de escrita, o palácio de citações, a reescrita: cena que inscreve as marcas que testemunham sua singularidade. É essa marca que nos interessa, condensada na inseparabilidade entre vida e literatura: “Nada más siniestro que la vida literaria. Intentos de suplir el acto literario con otra cosa que participa de la seducción personal y de la ética. No debería resultarme difícil afrontarlo y sin embargo me horroriza”<sup>235</sup> (Pizarnik, 2013).

A expressão “vida literária”, empregada por Alejandra em seus diários, é importante nesta investigação, pois levanta a questão: é uma vida organizada em torno da literatura ou é a literatura que proporciona as condições de existência? Há uma diferença sutil entre ambas as faces. Enquanto na primeira, a literatura é um dos meios dentre tantos outros, na segunda, há um posicionamento radical de que só seria possível uma vida circunscrita pela literatura.

Na medida em que nos aproximamos da “vida literária” de Alejandra Pizarnik, é preciso falar também de seu nome, que assim costumava aparecer: “Flora, que más tarde será Alejandra” (Bordelois; Piña, 2017) ou, ainda, “Flora Pizarnik (era su verdadero nombre; Alejandra fue una adopción de su adolescencia)” (Aira, 1990). O nome Flora, dado por seus pais, é abandonado aos poucos, juntamente com os apelidos Buma e Blímele, derivados do ídiche. Para traçarmos um percurso em torno de como a escrita de Alejandra tece os primeiros entrelaçamentos em sua vida, precisamos nos deter em uma particularidade: a primeira obra publicada por Alejandra, em 1956, foi intitulada *La tierra más ajena* e foi posteriormente rejeitada pela autora, que não o considerava como parte de sua obra. Aqui, um fato nos chama atenção: foi esse o único livro dela assinado como Flora Alejandra Pizarnik. Todos os próximos livros, diários e cartas são assinados como Alejandra Pizarnik, nome escolhido por ela na adolescência.

---

<sup>235</sup> Tradução livre: “Nada mais inquietante do que a vida literária. Tentativas de suplir o ato literário com outra coisa que tenha a ver com sedução pessoal e ética. Eu não deveria achar difícil encarar isso e, no entanto, isso me horroriza”.

O que nos chama a atenção na escolha de seu nome próprio é, em especial, como se relaciona com as primeiras publicações literárias de Alejandra, marcando o entrelaçamento entre escrita e vida. *La tierra más ajena* (1956), o primeiro livro publicado por Alejandra, possui um título que remete a essa terra mais distante, em sua condição de filha de imigrantes e, sobretudo, no estrangeirismo que a marca. A multiplicidade do título é significativa, podendo ser lida da seguinte forma:

Ante todo, interesa destacar la multiplicidad significativa del título: *La tierra más ajena*, que puede leerse en relación con la extranjería que siempre será una marca en ella y que, en el nivel de origen, nos remite a su carácter de hija de inmigrantes, despojada así de patria ancestral y de raíces, en especial por pertenecer a un grupo religioso y cultural que fue atrozmente perseguido y casi exterminado por nazismo. Pero también como alusión a esa “tierra ajena” que es la poesía, en tanto que patria buscada para fundar aquel lugar que su prigen inmigrante le niega. En cualquier caso, la marca de un extrañamiento y un exilio – sea de la tierra, la poesía o la infancia misma – que se inscribe como marca o huella fundacional en su escritura<sup>236</sup> (Piña; Venti, 2022).

Em uma das cartas a León Ostrov, enquanto este esperava a chegada de seu filho, Alejandra escreve sobre a escolha do nome: “Supongo que [...] se la pasará pensando en el nombre que han de darle. Al menos es lo que yo haría porque para quien ama (o le duele) el lenguaje, un nombre es muy importante”<sup>237</sup> (Ostrov, 2013, p. 87). Vemos que, para Alejandra Pizarnik, àqueles que amam ou sofrem com a linguagem, a escolha de um nome próprio não é indiferente. Poderíamos seguir vários caminhos para tentar, de algum modo, localizar o que há no nome.

Um desses caminhos seria procurar na raiz etimológica ou nas origens do significado. Mas esse caminho pouco nos ajudaria, visto que o significado de um nome próprio não está posto. A investigação sobre o ato de nomear sugere um interesse em responder como as coisas são nomeadas ou porque determinada coisa tem aquele nome e não outro, assumindo que o nome próprio é, para o sujeito, algo que não está previamente dado, mas sim no campo de uma contingência: com o nome, o sujeito constrói uma trama de significações que *a priori* não está lá (Gerber, 2019).

<sup>236</sup> Tradução livre: “Em primeiro lugar, é interessante notar a significativa multiplicidade do título: *La tierra más ajena*, que pode ser lido em relação à estrangeiridade que sempre a marcará e que, no nível da origem, nos remete ao seu caráter de filha de imigrantes, despojada, portanto, de sua pátria e de suas raízes ancestrais, especialmente por pertencer a um grupo religioso e cultural que foi atrozmente perseguido e quase exterminado pelo nazismo. Mas também como uma alusão a essa “terra estrangeira” que é a poesia, na medida em que é uma pátria que busca a fundação desse lugar que sua origem imigrante lhe nega. Em todo caso, a marca de um distanciamento e de um exílio - seja da terra, da poesia ou da própria infância - está inscrita como uma marca ou impressão fundamental em sua escrita”.

<sup>237</sup> Tradução livre: “Suponho que [...] ele passará o tempo todo pensando no nome a ser dado a ele. Pelo menos é o que eu faria, porque para alguém que ama (ou prejudica) o idioma, um nome é muito importante”.

Assim, um outro modo de interrogar o nome e que aqui nos interessa é, justamente, partir do que nos mostra a escritora. A primeira obra publicada por Alejandra, quando ainda assina como Flora, já possuía em seu título uma palavra que remete ao nome que seria escolhido: *ajena*. Em espanhol, as derivações são várias, porque além de ser um nome, é também a conjugação no gerúndio do verbo *alejarse*. Retomando o que trouxemos no início dessa dissertação, algumas das derivações incluem os vocábulos: *lejos*, *alejarse*, *alejamiento*, *lejanía*, formando um deslizamento que remetem a distanciamento, afastamento. Vamos partir, primeiro, do que nos mostra Alejandra em seus diários:

Hay después lo otro y lo otro, las miles de cosas cotidianas que inauguro en mí cada día, como para ser la sede central de mil actividades que adhiero torpemente a mi circunstancia vital, a mi genial aventura de nacida en este mundo. ¿Pero es que yo nací? Sí, sin duda nací; como cualquier otro ser humano nacido, he aquí que estoy enferma del corazón y me apresuro a garabatear estas notas sin sentido como afirmando alguna continuidad del ser, **la existencia de un pensamiento y un lenguaje alejandrinos**. Lo demás transcurre en el miedo, allí donde yo habito, en un silencio suspendido entre telarañas y una muerte precoz. Ahora más que nunca la muerte existe, y el remordimiento horrible de no haber hecho, de no hacer —pues aún es tiempo— algo por comprenderlo. **Obligación formulada por una voz lejana**<sup>238</sup> (Pizarnik, 2013, p. 369, grifos nossos)

Com essa passagem, entende-se que, para ela, trata-se de “um pensamento e uma linguagem” *alejandrinos*, como ela vai descrever no final do trecho: “uma obrigação formulada por uma voz distante”. Nos seus diários, em diversos momentos, Alejandra fala da sua relação com a linguagem a partir de tal significante, também em seu nome: “Hablo de mi enfermedad de lejanía, de separación”<sup>239</sup> (Pizarnik, 2013, p. 1032) ou, ainda, para escrever sobre a desordem e a fragmentação: “Desorden increíble. Me fragmento cada vez más. Acaso se deba llegar a una dispersión tan evidente que uno termina por alejarla de sí mediante su propio exceso”<sup>240</sup> (Pizarnik, 2013, p. 707). Nesta outra passagem, é ainda mais explícito como ela se utiliza da condição de que “el lenguaje me es ajeno”:

---

<sup>238</sup> Tradução livre: “Depois, há o outro e o outro, as milhares de coisas cotidianas que inauguro em mim todos os dias, como se fossem a sede de mil atividades que desajeitadamente aderem à minha circunstância vital, à minha brilhante aventura de ter nascido neste mundo. Mas eu nasci? Sim, certamente nasci; como qualquer outro ser humano nascido, aqui estou doente do coração e me apresso a rabiscar essas notas sem sentido como se afirmasse alguma continuidade do ser, a existência de um pensamento e de uma linguagem *alejandrinos*. O resto acontece no medo, onde moro, em um silêncio suspenso entre teias de aranha e uma morte prematura. Agora, mais do que nunca, a morte existe, e o horrível remorso de não ter feito, de não ter feito - pois ainda é tempo - algo para entendê-la. Obrigação formulada por uma voz distante”.

<sup>239</sup> Tradução livre: “Falo de minha doença de afastamento, de separação”.

<sup>240</sup> Tradução livre: “Um distúrbio incrível. Estou ficando cada vez mais fragmentada. Talvez seja preciso chegar a uma dispersão tão evidente que se acabe afastando-a de si mesmo por meio de seu próprio excesso”.

**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<sup>241</sup> (Pizarnik, 2013, grifo nosso).

O modo como ela localiza sua relação com a linguagem está, também, nesse distanciamento, pois “Todo lo humano me es ajeno”<sup>242</sup> (Pizarnik, 2013, p. 268). São várias as entradas de seus diários em que essa marca aparece, principalmente, para se referir à sua relação com a palavra, seja falada ou escrita:

La imposibilidad de reproducir mis monólogos callejeros, los bellos delirios que me acosan en la calle, me hacen desesperar del lenguaje y me dan deseos de buscar otra manera de expresión. [...] **Esta imposibilidad de definición me obliga a vagar entre cosas provisionarias, a no saber sino mediatizar las cosas más urgentes, a irme, a pesar de todo, lejos de la poesía y de la palabra escrita**<sup>243</sup> (Pizarnik, 2013, p. 374).

Em outro trecho dos diários, Alejandra menciona os “*versos alejandrinos*”, que apareciam como uma forma impossível, dada a composição em rimas, segunda ela própria. Como vimos, Alejandra possuía estreitas ligações com a poesia francesa: o verso alexandrino faz parte de uma estrutura formal clássica francesa, caracterizado com as tradicionais 12 sílabas poéticas, cujas rimas e versos simétricos tinham se imposto durante séculos como a marca formal da escrita poética francesa (Felman, 2000). Mallarmé, ao introduzir os versos livres, faz oposição à estrutura formal do verso alexandrino francês e à possibilidade de uma fragmentação dos versos. Para Alejandra, o verso *alejandrino* se apresentava como uma impossibilidade: “Escribo como puedo. Jamás sería capaz de escribir un soneto ni una apología al jardín de esa plaza. Jamás sabría componer un alejandrino ni calcular una rima”<sup>244</sup> (Pizarnik, 2013).

Ao longo da pesquisa, podemos notar que a repetição desse vocábulo se fez presente nos diários de Alejandra, referindo à sua relação com a escrita, quando escreve que “Si me angustio por el hambre, por la incomprensión ajena, por la soledad, ello quiere decir que yo

---

<sup>241</sup> Tradução livre: “A linguagem me é distante. Esta é a minha doença. Uma afasia confusa e disfarçada. Daí a minha incapacidade de ouvir música. Daí a minha facilidade em aprender canções em línguas que não conheço. Doença da atenção ou alienação. Tudo tem um nome, mas o nome não coincide com a coisa a que me estou a referir”.

<sup>242</sup> Tradução livre: “Tudo o que é humano me é distante”

<sup>243</sup> Tradução livre: “A impossibilidade de reproduzir meus monólogos de rua, os belos delírios que me assediam na rua, me desesperam com a linguagem e me fazem querer buscar outra forma de expressão. [...] Essa impossibilidade de definição me obriga a vagar entre coisas provisórias, a saber apenas mediar as coisas mais urgentes, a ir, apesar de tudo, para longe da poesia e da palavra escrita”.

<sup>244</sup> Tradução livre: “Escrevo o melhor que posso. Nunca conseguiria escrever um soneto ou um pedido de desculpas ao jardim daquela praça. Nunca saberia como compor um alexandrino ou calcular uma rima”.

misma he mentido, que no hice más que literatura”<sup>245</sup> (Pizarnik, 2013); das dificuldades com a fala, em “Mis dificultades orales provienen de mi lejanía de la realidad”<sup>246</sup> (Pizarnik, 2013, p. 625); ao seu sentimento de estrangeira, na passagem “Componer una historia, fabular una conversación: motivos de náuseas para quien como yo siente la vida de una única manera trágica. Ésta es mi enfermedad. Enfermedad de lejanía, de separación”<sup>247</sup> (Pizarnik, 2013, p. 458).

Além disso, nas leituras críticas sobre a escritora, essa *lejanía* se faz presente ao caracterizar como Alejandra se localiza nos laços sociais, nos movimentos literários de sua época, na sua relação com a linguagem, como, por exemplo, quando Venti (2010) aponta que “Pizarnik se sentia *ajena*, porque sus inquietudes estéticas em general eran divergentes” (Venti, 2010, p. 34), ou quando “se mostró *ajena* a toda estética realista de preocupaciones sociales y cotidianas”<sup>248</sup> (Venti, 2010, p. 36).

Em português, o nome Alejandra não flexiona, não é conjugado, não varia, não é adjetivo, não é verbo e, portanto, não produz a mesma ressonância que as diversas conjugações podem possuir em espanhol. Foi por este motivo que optamos por manter as citações no idioma de Alejandra: estrangeiro a ela e a nós, falantes de língua portuguesa. Até aqui, várias passagens foram citadas, tanto teóricas quanto passagens de seus diários, em que se repete o vocábulo derivado de seu nome: por ser um verbo, são várias as repetições, e por serem várias as repetições, não nos podem passar despercebidas porque são o que ecoa, do nome, no que se escreve e se inscreve em sua vida, a partir do nome por ela escolhido.

O nome não é a única criação que Alejandra faz em torno da escrita: seus diários a acompanham desde a adolescência até seus últimos dias de vida. Eles traçam um fio entre sua vida, escrita e obra, transitando no limiar da biografia e da ficção, explicitando como Alejandra faz de sua escrita a sua condição de vida: sua vida literária.

Não são raros os momentos em que Alejandra nos coloca diante dessa vida. Em maio de 1959, Alejandra escreve um trecho de seu diário em francês<sup>249</sup>, em que a editora Ana Becció

<sup>245</sup> Tradução livre: “Se estou me angustiando com a fome, com a incompreensão dos outros, com a solidão, isso significa que eu mesmo menti, que não fiz nada além de literatura”.

<sup>246</sup> Tradução livre: “Minhas dificuldades orais resultam do meu distanciamento da realidade.”.

<sup>247</sup> Tradução livre: “Compor uma história, fabricar uma conversa: motivos de náusea para aqueles que, como eu, sentem a vida de uma única maneira trágica. Essa é a minha doença. Uma doença do distanciamento, da separação”.

<sup>248</sup> Tradução livre: “Pizarnik se sentiu estranha, porque suas preocupações estéticas em geral eram divergentes” (Venti, 2010, p. 34), ou quando “ela se mostrou alheia a qualquer estética realista de preocupações sociais e cotidianas” (Venti, 2010, p. 34).

<sup>249</sup> Versão em francês, da forma como Alejandra escreveu: “Je ne comprends pas comment les autres n’ont pas un terreur affreux du monde. J’ai peur des autres et de moi-même. Ce n’est pas bon de vivre dans une peau. Je le dis par expérience. Je voudrais vivre pour écrire. Non penser à autre chose qu’à écrire. Je ne prétend pas l’amour ni

acrescenta a nota de que optaria pela transcrição com as falhas gramaticais, e traduz para o espanhol do seguinte modo: “No entiendo cómo los demás no tienen un terror espantoso del mundo. Yo tengo miedo de los otros y de mí. No es bueno vivir en una piel. Lo digo por experiencia. Querría vivir para escribir. No pensar en otra cosa más que en escribir. No pretendo ni amor ni dinero. No quiero pensar ni construir decentemente mi vida”<sup>250</sup>. (Pizarnik, 2013, p. 1035). A sensação de que “não é bom viver em uma pele” segue a afirmação de que “queria viver para escrever”. Alguns anos mais tarde, em dezembro de 1960, Alejandra escreve sobre qual seria sua possibilidade de viver:

Es como si me hubieran amputado la sangre.  
Alzarse en la noche con un puñal en la mano y devastar el país de los sueños. De aquellos sueños divorciados de la realidad.  
Y sobre todo una gran vergüenza, no sólo de ser yo, sino, simplemente, de ser. Vergüenza de vivir o de morir. También estaré avergonzada cuando me muera. Seré una gran muerta inhibida. ¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco<sup>251</sup> (Pizarnik, 2013, p. 198).

A escrita e a “viagem na folha em branco” como única possibilidade de viver nos parece ser um modo de ler sua “vida literária”, no qual a literatura ocupa um lugar de tornar a vida possível, não o contrário. Alejandra não intenciona, com seus diários, se explicar, tampouco transmitir uma sinceridade enquanto escreve. Para ela, o diário seria um “instrumento de conhecimento”: “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe. Además, este diario es un instrumento de conocimiento [...] De todos modos, nada más precario que este intento de explicarme”<sup>252</sup> (Pizarnik, 2013, p. 396).

---

l'argent. Je ne veux pas penser, ni construire décemment ma vie. Je veux de la paix: lire, étudier, gagner un peu d'argent pour m'indépendiser de ma famille, et écrire. Je ne parle de ma solitude, de mes amis —mes maudits compagnons de voyage— J'ai peur de mes amis. L'image révient. Ça me rend la paix” (Pizarnik, 2013, p. 255).

<sup>250</sup> Tradução livre: “Não entendo como os outros não têm um terror terrível do mundo. Eu tenho medo dos outros e de mim mesma. Não é bom viver em uma pele. Digo isso por experiência própria. “Eu gostaria de viver para escrever. Para não pensar em outra coisa senão escrever. Não quero amor nem dinheiro. Não quero pensar nem construir minha vida decentemente. Quero paz: ler, estudar, ganhar um pouco de dinheiro para ser independente de minha família e escrever. Não falo sobre minha solidão, sobre meus amigos - meus malditos companheiros de viagem. Tenho medo de meus amigos. A imagem volta. Me dá paz”.

<sup>251</sup> Tradução livre: “É como se meu sangue tivesse sido amputado. Levantar-me à noite com um punhal em minha mão e devastar a terra dos sonhos. Dos sonhos divorciados da realidade. E, acima de tudo, uma grande vergonha, não apenas de ser eu, mas simplesmente de ser. Vergonha de viver ou de morrer. Também ficarei envergonhada quando morrer. Serei uma grande mulher morta e inibida. Possibilidade de viver? Sim, existe uma. É uma página em branco, é me jogar no papel, é sair de mim mesma e viajar em uma página em branco. (Pizarnik, 2013, p.198)

<sup>252</sup> Tradução livre: “O eu do meu diário não é necessariamente a pessoa ávida e ansiosa que pensa estar a ser sincera quando o escreve. Além disso, este diário é um instrumento de conhecimento [...] Em todo o caso, nada poderia ser mais precário do que esta tentativa de explicar a mim mesma”.

Nos diários de Alejandra Pizarnik, os “deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida”<sup>253</sup> (Pizarnik, 2013, p. 379) nos ilustram uma direção, da qual Cristina Piña (2012) nos aponta um movimento de Alejandra de “estetizar a vida e fazer obra com o corpo, em uma espécie de trabalho que tende a fusioná-los”. Essa relação entre escrita e vida poderia sugerir uma leitura biográfica, na qual os diários seriam um registro fidedigno e cotidiano da vida de quem escreve.

Entretanto, como vimos, os diários de Alejandra contrariam uma leitura linear, cronológica ou desprovida de valor literário, ao ultrapassarem o registro meramente cotidiano e íntimo, marcando a busca por uma dicção própria. Esses elementos não são meramente biográficos, pois são parte das invenções da escritora em torno da escrita, das quais seus diários são testemunhas da autora que escreve a vida, e como a vida nela se inscreve:

Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpressable [...] Sólo una voz lejanísima, una creencia mágica, una absurda, antigua espera de cosas mejores<sup>254</sup> (Pizarnik, 2013, p. 28).

Quando lido ao lado desta outra passagem, o dizer forçoso se mostra ao afirmar que não é uma grande poeta, que seu destino seria o de “pequena artífice de palavras duras e impossíveis”:

Pregunto con urgencia: ¿qué es importante? Rápido: ¿debo vivir aún? Si todo en mí dice de un no querer, de una fatiga de siglos. Lo importante es esto: no eres una gran poeta. Lo importante es que me destino a ser una pequeña artífice de palabras duras e imposibles. **Que me arrebaté una lejana voz** y que cante por mí un canto jamás oído. Luego moriré. Pero por una sola vez, que me haga cantar puramente. Es que todo exige esfuerzo y técnica, para sólo darse cuenta de que una no podrá nunca hacer aquello por lo que vive<sup>255</sup> (Pizarnik, 2013, p. 501).

Vemos, aqui, dois outros elementos que nos interessam: um deles a *lejana voz*, essa voz distante, cujo significado ressoa em seu nome próprio; e o outro, quando afirma que “tudo exige esforço e técnica, para somente dar-se conta de que não poderá fazer aquilo pelo que vive”.

<sup>253</sup> Tradução livre: “Desejos de escriturar-me, de fazer letra impressa de minha vida”.

<sup>254</sup> Tradução livre: “Por amor ao silêncio, miseráveis palavras são ditas. Um dizer forçoso, forçado, um dizer sem saída possível, por amor ao silêncio, por amor à linguagem dos corpos. Eu falava. Em mim a linguagem é sempre um pretexto para o silêncio. É minha maneira de expressar minha fadiga inexprimível [...] Apenas uma voz distante, uma crença mágica, uma absurda, antiga espera”.

<sup>255</sup> Tradução livre: “Pergunto com urgência: o que é importante? Rapidamente: eu ainda devo viver? Se tudo em mim fala de uma falta de vontade, de um cansaço de séculos. O importante é o seguinte: você não é um grande poeta. O importante é que estou destinado a ser uma pequena artesã de palavras difíceis e impossíveis. Que uma voz distante me arrebaté e cante para mim uma canção que eu nunca tenha ouvido antes. Então eu morrerei. Mas, apenas uma vez, que ela me faça cantar com pureza. É que tudo exige esforço e técnica, apenas para perceber que nunca se será capaz de fazer aquilo para o qual se vive”.

Enquanto para alguns escritores, parar de escrever é uma opção para tornar a vida possível, para Alejandra Pizarnik não era: só era possível uma vida organizada pela literatura, de modo tão radical que, para ela, não há possibilidade de vida se não escrever. Na primeira versão em que escreve este trecho, vê-se:

Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me deajo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa. Una noche del año 54 lo juré. No se trata de fidelidad sino de saber quién soy y para qué estoy aquí. No se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje. Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece<sup>256</sup> (Pizarnik, 2013, p. 544).

Esse, inclusive, é um dos trechos que Alejandra reescreve em seus diários, a seguir em sua segunda versão:

Pasa que si no escribo no me concedo el derecho a vivir. Recuerdo de esa noche del año 54 en que juré aceptar vivir para la poesía exclusivamente. Esto fue locura y no obstante si no escribo hay algo que me niega, que me desaparece. Pero lo que hago con mi cuerpo no deja de asustarme. Me estoy aniquilando día a día. Lo difícil es hablar de lo que se sabe<sup>257</sup> (Pizarnik, 2013, p. 959).

Há algo que escapa à tentativa de uma histórica única, sem furos, e é precisamente tal vestígio que nos orienta. Nos diários de Alejandra, recolhemos uma passagem fundamental para pensarmos o teor testemunhal:

Y pensó en sí misma y halló solamente confusión. Pero aun así sabía que era necesario escribir porque sólo ella podría dar testimonio de algunas cosas por las que vivía. Aun cuando escribiera sobre los ruidos nocturnos, los vagidos de las cosas a medianoche y la tristeza de su ser intacto y no obstante definitivamente deteriorado, ella sabía que tenía que escribirlo. Por eso aun mirando desde una alcantarilla, le sobrevenía una leve alegría, porque la más desposeída tenía algo que hacer: contar un cuento sin historia y sin explicar por qué su herida mana desde que se recuerda. Es todo lo que sabe. No es mucho. Pero es todo lo que sabe<sup>258</sup> (Pizarnik, 2013).

---

<sup>256</sup> Tradução livre: “Acontece que, se eu não escrever poemas, não aceitarei viver, viver a mim mesma. Acontece que a condição de meu corpo vivo e em movimento é a poesia. Acontece que, se eu não escrever, não me permitirei, nunca me permitirei viver para qualquer outra coisa. Em uma noite de 1954, eu jurei isso. Não se trata de fidelidade, mas de saber quem eu sou e para que estou aqui. Não é uma questão de me forçar, mas de queimar na linguagem. Todo sinal de fuga me machuca porque me nega, me faz desaparecer”.

<sup>257</sup> Tradução livre: “Acontece que, se não escrevo, não me concedo o direito de viver. Lembro-me daquela noite de 54 em que jurei aceitar viver exclusivamente para a poesia. Era uma loucura e, no entanto, se não escrevo, há qualquer coisa que me nega, que desaparece. Mas o que faço com o meu corpo não pára de me assustar. Estou a aniquilar-me dia após dia. O mais difícil é falar do que se sabe”.

<sup>258</sup> Tradução livre: “E pensou em si mesma e só encontrou confusão. Mas, ainda assim, ela sabia que era necessário escrever, porque somente ela poderia testemunhar algumas das coisas pelas quais ela vivia. Mesmo que escrevesse sobre os ruídos noturnos, o vagar das coisas à meia-noite e a tristeza de estar intacta e, ainda assim, definitivamente deteriorada, ela sabia que precisava escrever. É por isso que, mesmo olhando de uma sarjeta, uma leve alegria se apoderou dela, porque os mais despossuídos tinham algo a fazer: contar uma história sem uma história e sem

Para além de terem sido escritos em terceira pessoa, no “ponto de fuga” da intimidade, Alejandra assume o lugar de “despossuída”, de estrangeira. Destacamos, dessa passagem, dois elementos fundamentais para traçarmos como se articula essa experiência estritamente singular, da qual “era necessário escrever porque somente ela podia dar testemunho”, quanto para localizar esta “ferida que jorra desde que se lembra”. A impossibilidade de separar escrita e vida em Alejandra Pizarnik é uma condição para acessar seu texto, e traçar esse percurso a partir do teor testemunhal de seus diários exige que estejamos advertidos de que há algo ali que nos escapa, como colocado por Ana Cristina César:

Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem uma intenção propriamente de fingimento, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa. [...] A intimidade não é comunicável literariamente. A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga. Aí você tem razão, ela escapa (César, 2016, p. 296).

É esse ponto de fuga que localiza o diário como importante local do testemunho no campo literário, no qual nos interessa menos a verdade do que se narra: “em vez da visão corriqueira que vê no diário uma representação e uma imitação dos fatos da vida, aprendemos agora a ler nessas páginas, fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós” (Seligmann-Silva, 2023). Quando lemos o diário a partir de seu teor testemunhal, somos advertidos de que não se trata de um acúmulo de fatos, como se formassem uma unidade de registros cotidianos equivalentes à realidade. Não é intimidade, não é autoconhecimento, não é um arquivo, não é a revelação de um segredo, não é um paratexto para a biografia de quem escreve e, tampouco, para a obra. Esta última colocação é importante porque ao tomarmos os diários como literatura, incluímos como parte da obra de quem escreve, e não como um complemento. Tomar os diários como confissão ou como íntimo não são suficientes, pois, Alejandra destaca, “este diario no expresa la verdad. Debo decirla. Ser exacta y lúcida y no temer la verdad porque ya no tengo nada que perder” (Pizarnik, 2013, p. 355).

No caso de Alejandra Pizarnik, temos elementos que possibilitam tomar o teor testemunhal dos seus diários pelo que insiste de literário e, portanto, que explicita as tramas de uma relação singular com a linguagem. Nela, incide uma experiência de limite em relação à

---

explicar por que sua ferida está jorrando desde que ela se lembra. Isso é tudo o que ela sabe. Não é muito. Mas é tudo o que ela sabe”.

linguagem, marcando a latente sensação de estrangeirismo: no judaísmo herdado de seus pais, no período vivenciado em Paris, durante a internação psiquiátrica, pela escolha do nome. Para Alejandra, havia um lugar de exílio: “El horror de habitarme, de ser — qué extraño — mi huésped, mi pasajera, mi lugar de exilio”<sup>259</sup> (Pizarnik, 2013, p. 988).

No início deste capítulo, nos questionamos sobre como o real aparece na escrita dos diários. Se assumir o nome Alejandra foi condição para sua escrita, pois o único livro que escreve como Flora é rejeitado por ela — sendo necessário tomar Alejandra como nome próprio e como assinatura —, vemos que a escrita é condição para sua vida: em face do real traumático que a perturbava em sua relação com a linguagem, falada ou escrita, Alejandra se dava conta de que a ferida não se cura pela aprendizagem gramatical. Não estava no conteúdo, mas na forma, na técnica.

A insistência em tomar a escrita pela forma a fazia tentar, seja pelo recurso da leitura, seja pelos seus métodos de correção, encontrar um contorno para esse elemento do real da linguagem. Já que não estava na gramática, restava uma invenção que furasse a linguagem e seus diários são testemunho disso: é nesse espaço que ela cria, por exemplo, seu *Palácio de vocabulários* e sua *Casa de Citações* e compõe, em diversas passagens, o modo como é em tal espaço que há um traço de vida em sua escrita, que mantém o fio. Considerando que nem toda escrita que mostra o real encontra nela um modo de tratamento, apostamos na possibilidade de que a escrita de Alejandra Pizarnik atravessa uma terceira via, na qual mostra o real enquanto encontra, na escrita, um tratamento.

---

<sup>259</sup> Tradução livre: “O horror de me habitar, de ser - que estranho - meu hóspede, meu passageiro, meu lugar de exílio”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dela, para o dar a conhecer, mas para manter o estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece pra sempre exposta e murada.*  
(Ideia do amor, de Giorgio Agamben)

A impossibilidade de separar vida e escrita em Alejandra Pizarnik nos coloca diante da exigência de sua “vida literária”, como uma condição para ler seus diários. Com isso, foi preciso traçar um percurso pela sua vida, sem a intenção de esgotar, de buscar uma verdade inequívoca ou de recompor uma narrativa unívoca ou fidedigna, mas seguindo os fios de sua vida literária, ou seja, onde escrita e vida aparecem.

Quando Alejandra escreve que “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe” (Pizarnik, 2013, p. 396), a afirmação nos ilustra uma das características mais marcantes dos diários de Alejandra: as noções de autoria e narrador, de verdade e ficção, que não encontram fronteiras nítidas e compõem a exigência por um modo de leitura que não se oriente pela fidedignidade, pela identidade ou pela verossimilhança, mas que suporte o que escapa à linguagem.

Desse modo, o teor testemunhal nos coloca diante de um outro modo de nos aproximarmos do texto literário, que possibilita tomar os seus diários como um suporte para o que há de mais singular em sua escrita: por esse motivo, a experiência de outros escritores com o real pouco nos ajuda a tonar mais visível como o real aparece para Alejandra. Trata-se de uma saída tão singular, tão irrepetível, que a leitura do teor testemunhal na literatura só nos evidencia como cada escritor/a precisa, a sua maneira, se haver com as saídas que encontra.

A literatura de testemunho que se consolida na década de 70, a partir das narrativas dos sobreviventes de guerra e de campos de concentração, partia da noção freudiana de trauma. Sustentava, assim, as bases para a proposta de que o teor testemunhal nos possibilite ler o real, enquanto trauma constitutivo da linguagem, sem que necessariamente esteja vinculado a um evento traumático, pois “uma aproximação possível entre a psicanálise e a literatura de teor testemunhal se dá pela aposta que ambas fazem via narrativa, de um saber a partir da experiência traumática com o real, com o vazio, com o furo” (Gerber, 2019, p. 29).

Seguimos o fio da sua vida literária e é esse o elemento que nos norteia, visto que esbarramos na escrita como um modo de suportar a vida. Quando lemos o teor testemunhal,

vemos que diante do real, cada escritor precisa se haver de modo singular com o limite da linguagem em recobri-lo. Mais do que isso, nos mostram que cada pessoa, enquanto ser falante, precisa se haver com suas maneiras de tornar suportável esse encontro traumático com a linguagem, que, desde o nascimento, impõe a necessidade de se inscrever na cultura, de aprender uma língua que é sempre estrangeira, de se localizar nos laços sociais. A partir dos diários de Alejandra Pizarnik, compreendemos como ela “pone em evidencia la relación problemática con el language que afecta a todo ser hablante”<sup>260</sup> (Martín *et al.*, 2018), mostrando do que se trata a noção de real.

Diante do real, alguns escritores mostram, outros tomam a escrita como modo de tratar esse trauma originário da linguagem. O que os diários de Alejandra Pizarnik abrem caminho para uma terceira via: uma escrita que, enquanto mostra o real, também é tratamento. A relação de Alejandra com a linguagem é sustentada por uma estrangeiridade que, para ela, se apresenta tanto na língua falada quanto na língua escrita: esse acontecimento demonstrava que “em cualquier idioma – aun en el mío – hablar me hace sufrir”<sup>261</sup> (Pizarnik, 2013, p. 965). Essa condição de exílio na própria língua é, também, compartilhada por nós, seres falantes, mas as saídas em torno desse furo são singulares.

Se o nome Alejandra é uma condição para a escrita, a escrita pode ser uma condição para a vida. Nesse ponto, o teor testemunhal dos diários nos possibilita pensar que, enquanto ela trata o real, também o mostra: entre um nome próprio, que torna possível consentir com sua vida literária, e a tomada da escrita como uma gramática que ordena sua vida, que é possível pensar que a escrita torna, para ela, a vida suportável.

A aposta de que a escrita é uma amarração para a vida não quer dizer que a escrita seja salvação, seja cura ou que seja terapêutica: no um a um, na singularidade, a escrita pode ocupar uma função. Como vimos, Alejandra se utilizava da escrita nos ofícios que exercia, nas línguas que falava, nos diversos gêneros literários que escreveu. Essa dimensão pode nos mostrar de como a escrita organizava sua vida, suas relações, seus interesses: o que fazia laço era, necessariamente, mediado por essa gramática literária, desde a escolha de seu nome. Assim, tomar a escrita como condição para tornar a vida suportável é como ela trata e nos mostra o real, simultaneamente, em uma operação que coloca em jogo a ferida traumática, o real da linguagem, que também nos habita. Entendemos, então, que “trata-se de uma escrita louca a do diário, se aceitarmos que ela não é pura factografia, mas puro trabalho de acumulação criativa

---

<sup>260</sup> Tradução livre: “Põe em evidência a relação problemática com a linguagem que habita todo ser falante”

<sup>261</sup> Tradução livre: “Em qualquer idioma – ainda que seja o meu – falar me faz sofrer”

de fragmentos. Na verdade, o diário é uma aporia, vale dizer: é a aporia. Ela mostra e atua o enfrentamento do real” (Seligmann-Silva, 2023).

A partir do relato testemunhal, aprendemos a ler os diários como "fruto de um trabalho de coletor e arranjador de fragmentos", de modo que os arranjos que Alejandra Pizarnik realiza por meio da sua escrita só poderiam ser sustentados por ela. Dessa forma, sua vida literária insiste, ainda, em se escrever.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AIRA, César. **Alejandra Pizarnik (1936-1972)**. Barcelona: Ediciones Omega, 1998.
- AMARAL, Lara Luiza Oliveira. Eu-outra: manipulação e edição dos diários de escritoras suicidas. **Revista de Letras Norte@Mentos**, [S.L.], v. 16, n. 43, p. 71-87, 22 jun. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.30681/rln.v16i43.10926>.
- AMARAL, Lara Luiza Oliveira. O diário como laboratório da escrita. **Ipotesi — Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v. 25, n. 1, p. 41-53, dez. 2021.
- ARFUCH, Leonor. **A vida narrada**: memória, subjetividade e política. Tradução de Diana Klinger e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2023. 232p.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vital. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AROSA, Guido. Literatura e testemunho, a escrita do eu em choque: o trauma, sua memória. **Revista Athena**, v. 13, n. 2, p. 80-94, 2017.
- ARTAUD, Antonin. **Cartas desde Rodez**. Tradução para o espanhol de Pilar Calvo. 3. ed. Madri: Fundamentos, 1986. v. 3.
- ÁVILA, Myriam. **Diários de escritores**. Belo Horizonte: ABRE, 2016.
- BARISONE, Ornela S. Contemporaneidades y batallas: en torno al invencionismo argentino (1944-1950). **Revista Europea de Estudos Artísticos**, [S.L.], v. 3, n. 3, p. 33-53, 4 jan. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.37334/eras.v3i3.67>.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.
- BARTHES, Roland. Deliberação. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.
- BARTHES, Roland. Notas sobre Andre Guide e seu diário. *In*: BARTHES, Roland. **Inéditos**: crítica. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. (vol. 2).
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspective, 2004b.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes sobre Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.
- BECCIÚ, Ana. Introdução. *In*: PIZARNIK, Alejandra. **Diários**. 1. ed. Buenos Aires: Lumen, 2003.

BECCIÚ, Ana. Introdução. *In*: PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. 2. ed. Buenos Aires: Lumen, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.

BERTAZZA, Juan Pablo. Asoma Alejandra. **Página/12 — Radar Libros**, 2011. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4189-2011-03-06.html>. Acesso em: 20 mar. 2024.

BORDELOIS, Ivonne; PIÑA, Cristina (eds). **Pizarnik**: Nueva correspondencia (1955-1972). Barcelona: Lumen, 2017.

BORINSKY, Alicia. Memoria del vacío: una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías. **Revista Iberoamericana**, [S.L.], v. 66, n. 191, p. 409-412, jun. 2000. DOI: <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5778>.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

BRITTO, Ana Paula; CALDAS, Heloísa. Testemunho e transmissão da psicanálise: a ficção é o destino? *In*: **VI Congresso Nacional de Psicanálise da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, 2011. Disponível em: <http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Trabalhos/03.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2023.

BURDS, Jeffrey. **Holocaust in Rovno**: The Massacre at Sosenki Forest, November 1941. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPELO, Carlos. **Talleres de Pirovano**: Programa de Promoción de Salud y Ética Comunitaria. Recopilación de escritos sobre el Programa de Salud Mental Barrial del Pirovano. Avellaneda: Talleres Gráficos DEL S.R.L, 2007. Disponível em: [https://ia802803.us.archive.org/18/items/Talleres\\_del\\_Pirovano\\_Carlos\\_Campelo/librocampelo.pdf](https://ia802803.us.archive.org/18/items/Talleres_del_Pirovano_Carlos_Campelo/librocampelo.pdf). Acesso em: 3 dez. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 531 p.

CHINSKI, Malena; LVOVICH, Abraham Daniel. **Memorias olvidadas**: los judíos y la recordación de la Shoah en Buenos Aires, 1942-1956. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto del Desarrollo Humano, Argentina, 2017.

CICOGNA, María Paula. Breve historia de los refugiados en Argentina durante el siglo XX. **Historia Actual Online**, [S.L.], n. 18, p. 51-63, 23 jun. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.36132/hao.v1i18.283>.

CORTÁZAR, Julio. **Cartas 1969-1976**. Organização de Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Editora Alfaguara, 2005. v. 4.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *In*: AZEVEDO, Carlito; MASSI, Augusto (eds.). **Inimigo rumor nº 10**. Rio de Janeiro: 7letras, 2001. p. 113-116.

DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DI CIÓ, Mariana. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos: hacia una radiografía de la creación. *In*: DI CIÓ, Mariana; DAVID, Guillermo; GALIAZO, Evelyn; DIMOPULOS, Mariana; STUPIA, Eduardo (eds.). **Alejandra Pizarnik**: Entre la imagen y la palabra. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariana Moreno, 2022.

DI CIÓ, Mariana. Pizarnik y París: un episodio en la vida de la poeta viajera. **Cuadernos Lirico**, [S.L.], 24 maio 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/lirico.14575>.

DIDIER, Béatrice. El diario ¿forma aberta? **Revista de Occidente**, n. 184, p. 39-46, 1996.

DOUBROVSKY, Serge. Fils. Paris: Galiée, 1980.

DUNKER, Christian *et al.* (orgs.). **Sonhos confinados**: o que sonham os brasileiros em tempos de pandemia. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2021.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 17, p. 30-46, 22 dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>.

FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2022.

FAEDRICH, Anna M.. Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 252 f. Tese (Doutorado em Letras) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

FERRARI, Patricio. Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: “Diario de 1960-1961) y “Les tiroirs de L’hiver”. *In*: PIZARRO, Jerónimo; GUSMÁN, Diana Paola (comps.). **Ilusión y materialidade**: perspectivas sobre el archivo. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2018.

- FERRARI, Patricio. Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y al ritmo. **Bulletin Of Spanish Studies**, [S.L.], v. 88, n. 2, p. 221-248, mar. 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2011.555363>.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres no espelho**: auto autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun. 2014.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 203-222. 2003. (Ditos e escritos IV).
- FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? [1969]. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética — literatura e pintura, música e cinema Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (v. 3).
- FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria (1893)**. Tradução de Laura Barreto. São Paulo: Companhia das letras, 2016. 448p. (Obras Completas, v. 2).
- GAGNEBIN, Jeane Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GALIAZO, Evelyn. Mi cuerpo, ese papel, ese fuego. In: DI CIÓ, Mariana; DAVID, Guillermo; GALIAZO, Evelyn; DIMOPULOS, Mariana; STUPIA, Eduardo (eds.). **Alejandra Pizarnik**: Entre la imagen y la palabra. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariana Moreno, 2022.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana; ESTRADE, Christian; IDMHAND, Fatiha. Diarios latino-americanos: teorías del género. In: GALLEGOS CUIÑAS, Ana; ESTRADE, Christian; IDMHAND, Fatiha (orgs). **Diarios latino-americanos del siglo XX**. Bruxelas: Editora Peter Lang, 2016, 2016. p. 9-18
- GAMBOA, Diedre Becerra. **Alejandra Pizarnik**: de la voz ajena al silencio poético. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) — Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, 2014.
- GARRIDO, Violeta. En busca del personaje alejandrino: consagración y figura de autor en los diarios de alejandra pizarnik. Itinerarios. **Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos**, [S.L.], n. 33, p. 25-43, 12 jul. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.7311/itinerarios.33.2021.02>.
- GERBER, Keilah Freitas. **Fazer-se um nome**: pecado e reparação em Lacan. Maceió: Edufal, 2019. 136p.
- GINZBURG, J. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Revista Conexão Letras**, [S.L.], v. 3, n. 3, 2015. DOI: <https://doi.org/10.22456/2594-8962.55604>.
- GUERRA, Anita Rivera. **Nostalgia de infinito e a poética do impossível em Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi**. 2020. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do

Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2020.

HAMELAU, Santiago. Pizarnik y el cine: películas parisinas de 1960-1964 en sus diarios. **Cuadernos Lirico**, [S.L.], 24 maio 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/lirico.14396>.

HOLCK, Ana Lucia Lutterbach Rodrigues. **Reavida e escrita**: notas de uma psicanalista. Santa Teresa: Folio Digital, 2022.

JOSIOWICZ, Alejandra. El género de la intimidad: Katherine Mansfield y Clarice Lispector. **Cadernos Pagu**, [S.L.], n. 34, p. 301-329, jun. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-83332010000100012>.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

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

LERMAN, Julieta. La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los *Diarios*. **Zama — Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana**, v. 6, n. 6, p. 59-65, 2014.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LOPES, Ellen Cristina Nascimento. **Poesia-tradução à beira do silêncio**: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik. 2018. 662f. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2018.

MACKINTOSH, Fiona. Alejandra Pizarnik's 'palais du vocabulaire': Constructing the 110 'cuerpo poético'. In: MACKINTOSH, Fiona; POSSO, Karl (eds.). **Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed**. Woodbridge: Tamesis, 2007. p. 110-129. maio 2023.

MALLOL, Anahí. Alejandra Pizarnik: el exilio de la lengua. **Cuadernos Lirico**, [S.L.], 24 maio 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/lirico.13929>.

MARQUES, Gracielle. SILVA, Erlândia Ribeiro. Reescritas do eu múltiplo nos diários de Alejandra Pizarnik. In: FIORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de; CARNEIRO, Patrícia Helena dos Santos; MALDONADO, Reny Gomes; COSTA, Rosinete Vasconcelos (orgs.). **Charlas sin fronteras**: reflexões sobre língua, literatura e tradução. 2021. Porto Velho: Coleção Pós-graduação da UNIR, 2021. p. 137-156.

MARRA, Fernanda Ribeiro. **A mulher-árvore que uiva, arde e erra**: uma escuta da poética de Alejandra Pizarnik. 2020. 262 f. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

- MARTINEZ, Adriana Binati. A literatura hispano-americana como processo formativo. *In: Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009. p. 71-80.
- MARTÍN, Julia et. al. Enlaces y desenlaces de la psicosis: enseñanzas de Pizarnik. *Revista universitaria de Psicoanálisis*. 2018, nº 18, p. 157-168.
- MEMORIA Iluminada: Alejandra Pizarnik. Capítulo 1: “Flora, ese ser imperfecto”. Dirección: Virna Molina, Ernesto Ardito. Buenos Aires: Canal Encuentro, 2011. 1 vídeo (29 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rLpUDqeuIW8>. Acesso em: 01
- MENDIOLA OÑATE, Pedro. **Buenos Aires entre dos calles**: breve panorama de la vanguardia poética argentina. Universidad de Alicante, 2005. (Cuadernos de América sin nombre, n. 4).
- MOLLOY, Silvia. **Figurações**: ensaios críticos. São Paulo: Editora 34, 2022.
- MOREIRA, Marília Aparecida. **O corpo em cena e o corpo fora de cena**. 2013. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- MOREIRA, Marília Aparecida; ROSA, Márcia. A função da escrita em Antonin Artaud. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 15, n. 2, p. 101-111, 2013.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. *In: NAVARRO, Márcia Hoppe. Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995.
- OSTROV, León. **Cartas**: Alejandra Pizarnik – León Ostrov. Organização e edição de Andrea Ostrov. Córdoba: Eduvim, 2013.
- PAZ, Octavio. *Árbol de Diana*: Introducción de Octavio Paz (1962). *In: PIZARNIK, Alejandra. Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 2012.
- PENABAD-GÁRCIA, Carla. **Un lugar de ausencia**: estudio del espacio en la poesía de Alejandra Pizarnik. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Diversidade) — Universidade da Coruña, Faculdade de Filoxía, Coruña, 2020.
- PERALTA, Jorge Luis. **Los cuerpos de Alejandra Pizarnik**: una lectura de sus diarios. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) — Universidad Autónoma de Barcelona, Estudios Literarios y culturales, Barcelona, 2009.
- PERETI, Emerson. Vanguardas artísticas latino-americanas: modernidade, utopia e desolação. **Scripta**, [S.L.], v. 26, n. 58, p. 146-170, 28 fev. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.5752/p.2358-3428.2022v26n58p146-170>.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERROT, Andrea Czarnobay. Da 'casa vazia' de Philippe Lejeune ao neologismo de Serge Doubrovsky: os primórdios do conceito de autoficção no século XX. **Garrafa**, v. 17, n. 48. jun. 2019.

PIÑA, Cristina. **Límites, diálogos, confrontaciones**: Leer a Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Corregidor, 2012. 234p. (Nueva Crítica Hispanoamericana).

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

PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. **Alejandra Pizarnik**: biografía de un mito. Buenos Aires: Lumen, 2022.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. 1. ed. Buenos Aires: Lumen, 2003.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. 2. ed. Buenos Aires: Lumen, 2013.

PIZARNIK, Alejandra. **Extração da pedra da loucura** [1971]. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2021a.

PIZARNIK, Alejandra. **O inferno musical**. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2021b.

PIZARNIK, Alejandra. **O inferno musical**. Tradução de Nina Rizzi. Fortaleza: Edições Ellenismos, 2021c.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Buenos Aires: Lumen, 2012.

PIZARNIK, Alejandra. **Prosa completa**. Buenos Aires: Lumen, 2002.

PIZARNIK, Alejandra; BENEYETO, Antonio. **Dos letras**: Epistolario 1969-1972. Correspondencia de la poeta con el escritor/pintor: Antonio Beneyeto. Barcelona: Editora Hakabooks. 2012. 136 p.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.

PRIETO, Adolfo. Boedo e Florida. **Tempo Social**, [S.L.], v. 21, n. 2, 2009. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-20702009000200014>.

PROUST, Marcel. O método de Saint-beuve. *In*: PROUST, Marcel. **Contre Saint-beuve**: notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1998.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. 23. ed. Real Academia Española, c2024. Disponível em: <https://dle.rae.es>. Acesso em: 20 mar. 2024.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondência**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ROCCO, Federico. La inquietud del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik. **Oltreoceano**, n. 14, 2018. (Dossiê La dimensione religiosa dell'immigrazione nel nuovo mondo: A cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia de Luca).

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006. (Coleção Transmissão da Psicanálise).

SALA, Núria Calafell. Los diarios de Alejandra Pizarnik: una escritura en el umbral. **Estudios de Literatura**, Castilla, v. 2, p. 51-71, 2011.

SANTOS, Luis Alberto F. Brandão. O vento nas dunas: biografismo e crítica literária. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, [S.L.], v. 13, n. 26, 7 abr. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/0101-3548.13.26.182-190>.

SARLO, Beatriz. Buenos Aires: el exilio de Europa. *In*: SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Madri: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005a. p. 81-104.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan.-jun. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003c. p. 371-386.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003d. p. 59-88.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. *In*: **X Jornada Interdisciplinar sobre o Ensino da História do Holocausto**, Anfiteatro da FAU-USP. Data: 17.10.2009. 2009. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra). Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/testemunho-da-shoah-e-literatura-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; JUNGES, Márcia. A fragmentação do discurso como estética literária do Pós-Guerra. Entrevista com Márcio Seligmann-Silva. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, a. VIII, n. 265, 2008. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/20-artigo-2008/1958-marcio-seligmann-silva-1>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; JUNGES, Márcia. A literatura de testemunho e a afirmação da vida. Entrevista com Márcio Seligmann-Silva. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, a. X, n. 344, 2010. Acesso em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3534-marcio-seligmann-silva-2>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SEMPRÚN, Jorge. **Escrita ou vida?** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SENKMAN, Leónardo. Los sobrevivientes de la Shoa en Argentina: su imagen y memoria en la sociedad general y judía. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 67-97, 30 out. 2007. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.1.1.67-97>.

SILVA, Eduarda Rocha Goés da. **Trânsitos poéticos entre Brasil e Argentina**: uma leitura de Angélica Freitas e Susana Thénon. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) — Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2016.

SILVA, Erlândia Ribeiro da. **As confluências do eu feminino nas escritas poéticas e disrísticas de Alejandra Pizarnik**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Rondônia, 2020.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. 2. ed. Editora UFMG: Belo Horizonte. 2004.

VALENTE, Cynthia. Alejandra Pizarnik y el Deseo de Trascender Las Fronteras del Lenguaje. **Línguas&Letras**, [S.L.], v. 19, n. 42, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.5935/1981-4755.20180002>.

VENTI, Patricia. Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, Biblioteca Virtual Universal, 2010.