



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
Departamento de Estudos Literários

JULIA PILLA GUEDES

Tanto que fazer e eu me desfaço

Uma leitura das imagens do feminino e da loucura em *Extracción de la piedra de locura*

CAMPINAS

2017

JULIA PILLA GUEDES

TANTO QUE FAZER E EU ME DESFAÇO
Uma leitura das imagens do feminino e da loucura em
Extracción de la piedra de locura

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientadora: Cristina Henrique da Costa

CAMPINAS

2017

AGRADECIMENTOS

Eu acredito que um trabalho bem feito nunca é solitário, então sempre temos muitos - e, principalmente, neste caso, muitas - a agradecer. Em primeiro lugar, agradeço às mulheres que vieram antes de mim e resistiram e continuam resistindo a esse mundo que não as valoriza; especialmente às minhas avós Nora e Lycia, às minhas tias Cuca e Eva e à minha mãe, Lúcia.

Às amigas que caminham comigo e me ensinam diariamente, agradeço imensamente. À Clara, com quem caminho junto e juntas nos transformamos; à Ana E., pelo incomensurável carinho e companheirismo; à Mari, para quem eu conto tudo que há dentro de mim; à Carol, pela sua força e sensibilidade impressionantes. Aos que constroem um lar comigo; ao Mateus, pelas histórias e ideias, ao Caio, pelas trocas e à Camila, pela força.

Aos professores com quem eu tive o prazer de aprender muito, pois dão à arte de ensinar o valor que merece; especialmente à Thais, à Miriam, ao Alfredo, à Carol, à Daniela e à minha orientadora Cristina que, além de ensinar com paixão nas salas de aula, também orienta com rara dedicação e cuidado.

A todas as pessoas que dividem paixões comigo e não se cansam de lutar, agradeço à força e sensibilidade que é preciso para transformar e transformar-se. Aos educadores do projeto Zumbido, com quem tanto aprendi, e a todos que fazem parte do Cursinho Popular Flor de Maio, que constroem diariamente o lugar que mais me faz crescer. À Aninha, pela sensibilidade transformadora; ao Ian, pela compreensão que não necessita palavras, à Gabi e Lila, com quem eu tive o prazer de dividir a responsabilidade de levar a literatura para a sala de aula.

Ao José, pelo amor e companheirismo nas horas difíceis e também pela leveza dos tempos tranquilos.

soneto

Pergunto aqui se sou louca
Quem quem saberá dizer
Pergunto mais, se sou sã
E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar
E finjo fingir que finjo
Adorar o fingimento
Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores
Quem é a loura donzela
Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém
É um fenômeno mor
Ou é um lapso sutil?

inconfissões - 31.10.68 (Ana Cristina Cesar, em
Poética 2013:151).

RESUMO

A presente monografia tem como objeto de estudo o livro *Extracción de la piedra de locura*, da poeta argentina Alejandra Pizarnik, publicado por primeira vez em 1968. A análise toma como foco principal as imagens da loucura e do feminino ao longo do livro, levando em conta as ambiguidades que estas suscitam. Como base teórica, são particularmente valiosas as teorias de Shoshana Felman acerca das conexões entre loucura e literatura, contidas em seu livro *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, as de Luce Irigaray acerca do feminino e suas representações em seu livro *Ce sexe qui n'en est pas un* e as de Gaston Bachelard, acerca da imaginação aquática, de seu livro *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. O percurso que seguimos começa com uma análise estética dos poemas, levando em consideração os diálogos com gêneros literários e temáticas. Apontamos uma aproximação com os imaginários romântico, simbolista e surrealista, relacionando com o momento da escrita do livro algumas correntes literárias atuantes e as referências de Pizarnik. A partir daí, partimos para uma leitura que pretende investigar de que forma a melancolia, aspecto importante no livro, é poeticamente trabalhada, tentando buscar maneiras como podemos entendê-la também analiticamente, tomando como base os livros *Luto e Melancolia* de Sigmund Freud e *Sol Negro: Depressão e Melancolia* de Julia Kristeva. A partir da *perda* melancólica, a reflexão é conduzida para a *falta*, que marca tanto a análise de Felman quanto a de Irigaray. A falta, segundo as autoras, é o que marca o discurso da loucura e da mulher. A partir da análise dos poemas e do título do livro, é elaborada então uma hipótese de leitura. Para afinar nossa hipótese, trouxemos a teoria de Bachelard acerca da imaginação aquática, dando ênfase a sua análise do mito de Narciso. Nossa tentativa foi de imaginar uma *Narcisa* e, para tanto, nos interessamos particularmente pela possibilidade de pensar o lugar dessa eu lírica situada entre a reflexão e o reflexo, ou com o objetivo de esboçar - talvez pretensiosamente - o lugar da mulher nesta relação. Assim, trazendo novamente ao nosso texto a loucura e o feminino, mas desta vez tematizados e

pensados pelo prisma dos poemas de Pizarnik que analisamos, tentamos evidenciar, a partir destes, as ambiguidades e os questionamentos que suscitam e são suscitados por esses lugares não-lugares e sua relação com a literatura. Para finalizar nosso percurso de leitura, achamos pertinente trazer ao nosso texto analítico um *outro* poema, que não está no livro trabalhado: *Sala de Psicopatologia*, publicado postumamente. Nesse último poema, com suas outras imagens da loucura e do feminino, buscamos um contraponto útil à tentativa de aprofundar nossa reflexão.

Palavras-chave: crítica literária feminista; Alejandra Pizarnik; poesia argentina; loucura; imaginação

ABSTRACT

This undergraduate thesis has as its object of study the book *Extracción de la piedra de locura*, written by the argentinian writer Alejandra Pizarnik, first published in 1968. The analysis takes as the principal focus the images of madness and the feminine in the book, taking into account the ambiguities that these images arouse. As theoretic basis, we take on the books *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, by Shoshana Felman, in which are developed the connections between madness and literature, *Ce sexe qui n'en est pas un*, by Luce Irigaray, in which are developed analyses of the feminine representations and *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, by Gaston Bachelard, in which are developed his theories about the aquatic imagination. Our path begins with an esthetic analysis of the poems, taking into account dialogues with literary genres and thematics. We indicate a proximity with the romantic, the symbolist and the surrealist imaginaries, relating to the moment of the book's writing and Pizarnik's references. Then, we follow to a reading of the melancholic aspect of the book, how it is developed poetically and how it can be understood analytically, taking on the books *Mourning and Melancholia*, by Sigmund Freud and *Black Sun: Depression and Melancholia*, by Julia Kristeva. From the melancholic *loss*, we lead the reflection to the *lack*, that is present in the analysis of both Felman and Irigaray. The lack, according to the authors, is what marks the discourse of madness and of women. Starting from the book's poems, we then elaborate a reading hypothesis. In order to sharpen our hypothesis, we bring Gaston Bachelard's aquatic imagination theory, focusing in his analysis of the myth of Narcissus. Our attempt is to imagine a *Narcissus*, or how to acknowledge this feminine lyric self between the reflection and the reflex, or outline - maybe presumptuously - the women's place in this relation. Then, bringing again the madness and the feminine, we point out, from the reading the book's poems, the ambiguities and questions that arouse from these places not-places and its relations to literature. At last, we thought it would be pertinent to bring *other* poem, that is not in *Extracción de la piedra de locura: Sala de Psicopatología*,

which was posthumously published. In this last poem, we search for other images of madness and of the feminine as an useful counterpoint in order to try to deepen the reflexion.

Keywords: feminist literary criticism; Alejandra Pizarnik; argentinian poetry; madness; imagination.

SUMÁRIO

Introdução	1
Estéticas e temáticas	4
Escrita e Falta	12
A perda do nome	12
A linguagem da falta	17
Falta de linguagem para escrever.....	25
Como água sobre uma pedra	28
Narcisa.....	30
Loucura como libertação ou como prisão	36
Conclusão: Sala de psicopatologia: o avesso da mulher louca	43

INTRODUÇÃO

Flora Alejandra Pizarnik, ou somente Alejandra Pizarnik, nasceu em 1936 em Avellaneda, Buenos Aires. Importante escritora argentina, publicou diversos livros de poemas, alguns de prosa e uma peça teatral. Seu primeiro livro, *La tierra más ajena*, foi publicado em 1955 e a autora escreveu até a morte, tendo inclusive textos publicados postumamente. Começou as graduações de Filosofia, Jornalismo e Letras, mas não terminou nenhuma delas, decidindo estudar por conta própria. Viveu grande parte da vida em Buenos Aires, além de passar alguns anos morando em Paris, França. Conheceu diversos escritores e escritoras argentinos e franceses, inserindo-se no círculo literário e intelectual de ambas as cidades. Em 1972, após internações e tratamentos para depressão, suicidou-se.

A presente monografia tem como foco de estudo o livro de Pizarnik *Extracción de la piedra de locura*, publicado por primeira vez em 1968. O livro se divide em quatro partes datadas: a primeira, datada de 1966, é composta de doze poemas e prosas poéticas curtas, assim como a segunda, datada de 1963; a terceira parte é datada de 1962 e é formada por apenas um poema, *Caminos del Espejo*, dividido em dezenove partes; a quarta e última parte do livro é datada de 1964 e é composta por três prosas poéticas longas, sendo a primeira *Extracción de la piedra de locura*, que dá título ao livro.

O livro, carregado de imagens vivas e densas, nos transporta para universos imaginativos da eu lírica. Na leitura, é perceptível o trabalho intenso e obsessivo com as palavras e a preocupação com os sentidos que proliferam delas. Nele, nos chamaram a atenção dois campos semânticos trabalhados constantemente: o da loucura e o da mulher. Ambos aparecem tanto tematicamente quanto formalmente, de maneira a não responder a perguntas, mas propôr imagens. O livro é sobre os devaneios de uma mulher louca? Sim e não. Eu diria que o livro é sobre todos nós. O que encontramos nas imagens criadas por essa eu lírica está ligado a uma experiência profunda no mundo em que vivemos. É a partir das repressões, das restrições, das limitações que estão postas para todos nós - e que essa eu lírica leva ao extremo - que estes poemas produzem significado.

Não nos interessa aqui fazer análises biográficas, buscar significados que remetam à trajetória de Alejandra, encontrar chaves que desvendem os poemas ou aplicar conceitos e teorias que os expliquem. Tampouco nos caberá reduzir a poética do livro, descobri-lo por completo ou trabalhar com toda a obra literária ou crítica de Pizarnik. Além disso, nossa leitura dos poemas não será regida cronologicamente ou por qualquer outro princípio de organização: tomaremos a totalidade do livro apenas como delimitação de uma leitura que passará dentro do texto.

O que nos proporemos a fazer neste curto trabalho é uma leitura de mulher do livro *Extracción de la piedra de locura*. A partir da experiência de ser mulher, ao que nos levam suas imagens poéticas? Este livro não nos interessa por ser uma marca de um tempo, ou por refletir uma personalidade. Ele nos interessa por ser uma criação poética viva, que produz significado e valores. E como a lemos, hoje, essa é uma escolha importantíssima.

Assim, algumas questões/problemas de leitura são pertinentes para pensar este trabalho: como pensar uma literatura de mulher de maneira a não reduzi-la ao específico (de ser escrita por mulher) e nem forçá-la a ser universal (como é a de homem)? Como é possível escrever a partir de uma falta discursiva? Neste ponto, podemos citar Luce Irigaray:

(...) women do not aspire simply to be men's equals in knowledge. That they do not claim to be rivaling men in constructing a logic of the feminine that would still take onto-theo-logic as its model, but that they are rather attempting to wrest this question away from the economy of the logos. (IRIGARAY, 1985 p.78)¹

Neste livro, encontramos terreno fértil para pensar estas questões: nele, a reflexão sobre a própria linguagem e seu trabalho são centrais, além de, desde o título até o último poema, a loucura se fazer presente. É possível ler a loucura de diversos ângulos neste livro e na poesia de Pizarnik. Aqui, escolhemos abordá-la no que ela coincide com o feminino: ambos são categorias criadas pelo modelo ontológico ocidental para ocuparem o lugar da falta: de racionalidade, de falo, de fala. E a pergunta final que nos colocamos é:

¹ As mulheres não aspiram simplesmente a serem iguais em relação aos homens no conhecimento. Elas não querem ser rivais dos homens na construção de uma lógica do feminino que ainda tomaria como modelo o onto-teo-lógico, mas sim estão tentando torcer a questão para longe da economia do logos. (tradução minha)

é possível, nas brechas da linguagem, produzir discursos que rompam com a lógica racional ocidental?

Capítulo I

Estéticas e temáticas

Extracción de la piedra de locura, livro de Alejandra Pizarnik publicado pela primeira vez em 1968, é dividido em quatro partes formadas por poemas e prosas poéticas. Os densos poemas que nos acompanham nesta viagem aos universos imaginativos de Alejandra constroem diálogos com diferentes imaginários da tradição literária, estética e tematicamente. Esta primeira parte do presente trabalho se dedicará, portanto, a localizar esteticamente esse livro, seus diálogos e misturas.

O primeiro diálogo a ser destacado na poética de *Extracción de la piedra de locura* é com o imaginário romântico. A partir de parte da crítica de Pizarnik, localizamos alguns pontos recorrentes no que tange essa relação. A aproximação da escrita de Pizarnik com esse universo romântico é colocada por Susana Haydu a partir de duas frentes: a autora aponta influências da tradição do Romantismo, aproximando-a de Novalis e Trakl e também aproxima Pizarnik do grupo de poetas argentinos neorromânticos da segunda metade do século XX que resgataram esse imaginário.² Ainda sobre a relação com o universo romântico, Cristina Piña afirma:

Esta corriente que entraña, asimismo, la sacralización de la palabra poética y la figuración del poeta como vate o inspirado por su función oracular, implica que su voz se concibe como una voz dividida, en la que resuena una voz-otra, ya que en lo íntimo de la subjetividad se manifiesta una instancia superior, trascendente, a la que podemos llamar, retomando la denominación de Albert Béguin, el alma del mundo o el inconsciente, según su figuración romántica, no por cierto freudiana.³ (PIÑA, 2012:188)

² Segundo Haydu, "(...) la poesía de Alejandra Pizarnik entronca con la tradición romántica, en especial con aquella representada por Novalis y Trakl. En Buenos Aires hubo, a partir de la década del setenta un resurgimiento neorromántico que Jorge Santiago Perednik describe muy bien en el prólogo de *Nueva poesía argentina (1976-1983)* como a una poética que ubica al poeta fuera del mundo y hace de sus circunstancias la soledad y el aislamiento. Son amplias las similitudes que los poetas de este grupo presentan con Alejandra Pizarnik, específicamente en el tratamiento de la noche, la soledad, la muerte y el fracaso, y la posición del poeta frente a su mundo." (HAYDU, 1996:s/n)

³ Esta corrente que implica em, também, a sacralização da palavra poética e a figuração do poeta como vate ou inspirado por sua função oracular, implica que sua voz se concebe como uma voz dividida na que ressona uma voz-outra, já que no íntimo da subjetividade se manifesta

Outra interpretação dessa influência é a de Josiane Bosqueiro, que, sobre os diálogos com o romantismo alemão na poética de Pizarnik, aponta:

Propunham uma resposta a um mundo preocupado com os ideais rígidos da herança clássica e desencantado com as exigências da técnica e do racionalismo. No geral, os poetas românticos que adotaram esse ponto de vista artístico buscavam uma arte que expressasse sentimentos com base em imagens e ritmos e não mais nas fixas relações estabelecidas pelos clássicos.

Os Hinos à Noite, de Novalis, foram essenciais para relacionar a noite com a imensidão atribuindo-lhe, como era comum no romantismo, uma subjetividade, uma grande carga de emotividade. O amor, a noite, o mar: quantificações próximas do absoluto; do absoluto tão desejado pela lírica pizarnikiana que bebeu dessa fonte literária. (BOSQUEIRO, 2010:67)

Bosqueiro aponta que Pizarnik se apropria, portanto, da busca romântica pelo absoluto⁴, o ato poético de atribuir emotividade à natureza e o desencantamento com as exigências da técnica e do racionalismo.

Em *Extracción de la piedra de locura* é possível encontrar muitas destas referências. A noite, a solidão e a morte são temas constantemente abordados no livro, além de serem os próprios ambientes poéticos apresentados no livro intangíveis, imaginativos, “fora do mundo”; em muitos poemas, ouvimos mais de uma voz dessa eu lírica e, além disso, seu desassossego com a racionalidade é sempre reforçado.

Entretanto, apesar dos referenciais comuns, a abordagem desses temas em *Extracción de la piedra de locura* é consideravelmente diferente da postura romântica e pode ser lida como uma releitura deste imaginário. A partir dos poemas, pincelaremos algumas das releituras observadas.

Começando pela morte, tema central no livro, cuja abordagem é muito diferente da romântica: ao invés de tomada como alívio para os sofrimentos, ela é trabalhada em seus múltiplos sentidos. A eu lírica morre constantemente

uma instância superior, transcendente, que podemos chamar, retomando a denominação de Albert Béguin, a alma do mundo ou o inconsciente, segundo sua figuração romântica, por certo não a freudiana. (tradução minha)

⁴ O desejo do absoluto, segundo Bosqueiro, estaria ligado à esperança de superar as incertezas do presente através das palavras. (BOSQUEIRO, 2010:49)

e continua viva. Ela, inclusive, se pergunta em *Fragmentos para dominar el silencio*: “Dónde la verdadera muerte?”⁵ (PIZARNIK, 2016:223).

Uma das imagens recorrentes nos poemas é a da “luz má”. Na prosa poética *Extracción de la piedra de locura*, a eu lírica começa: “La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y pienso en todo lo que leí acerca del espíritu...”⁶ (PIZARNIK, 2016:247). O espírito aqui é contraposto à “luz má”, esta que faz com que a eu lírica perca as certezas ao se aproximar. Mais à frente no poema, há um verso que mostra essa conceitualização do mundo que faz com que os dias percam o sentido: “Va y viene diciéndose solo en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales.”⁷ (PIZARNIK, 2016:249).

Entretanto, a postura frente à racionalidade, diferentemente da romântica, é tomada a partir de uma crítica à própria linguagem que, inclusive, compõe o poema. A poesia, então, não se sustenta como um lugar de fuga para essa eu lírica - e sim de confronto. Ainda assim, o diálogo com o Romantismo é notado na medida em que o sentido, para a eu lírica, não está na conceitualização racionalista, mas sim em outro lugar. Além disso, há também a figuração da solidão neste verso: esse caminho pelos dias é solitário e repetitivo. Por todo o livro, é possível sentir a solidão: em poucos momentos há outros com quem se fala e quando há, parece ser com algum desdobramento do próprio eu, em outra voz.

Em muitos momentos dos poemas aparecem diferentes vozes - tanto em terceira pessoa quanto na própria fala do eu. No poema *Extracción de la piedra de locura* há uma bela construção: “La que soñó, la que fue soñada. Paisajes prodigiosos para la infancia más fiel. A falta de eso - que no es mucho -, la voz que injuria tiene razón.”⁸ (PIZARNIK, 2016:252).

Na última frase, aparece a voz, que, diferentemente da “voz inspirada” romântica, tem um valor negativo e que injúria e - há aí espaço para uma ambiguidade - “tem razão”, o que pode significar que ela “está certa”, ou seja,

⁵ Onde a verdadeira morte? (tradução minha)

⁶ A luz má tem se aproximado e nada é certo. E penso em tudo que li acerca do espírito... (tradução minha)

⁷ Vai e vem dizendo-se em solitário vai e vem. Um perder-se gota a gota o sentido dos dias. Iscas de conceitos. Armadilhas de vogais. (tradução minha)

⁸ A que sonhou, a que foi sonhada. Paisagens prodigiosas para a infância mais fiel. Na falta disso - que não é muito -, a voz que injúria tem razão. (tradução minha)

as injúrias estão corretas, ou simplesmente que “tem, em si, racionalidade”, sem que haja, a princípio, um valor ou uma adesão subjetiva a ela atribuído.

Esse trecho é rico para a reflexão na medida em que mostra, primeiramente, a dissonância entre as vozes do poema - a partir da injúria proferida - e, na medida em que constrói a ambiguidade, questiona a racionalidade em sua base na cultura ocidental: ter razão seria estar certo?

A imagem positiva da infância, figurada no trecho anteriormente citado, está em foco, mas sobretudo em falta: ela não pode realizar-se nem em sonho. Esta perda da infância nos remete a outro tema muito presente na tradição romântica: a melancolia, o *desencantamento do mundo*, o qual, por ser racional, mecânico, perde-se para uma experiência de sua beleza e dimensão mística. Segundo Löwy e Sayre (2015), “uma das principais imagens românticas, o desencantamento do mundo, diz respeito a uma tendência melancólica de insatisfação contra essa nova realidade, devido à quantificação e à mecanização do mundo, à abstração racionalista” (LÖWY e SAYRE, 2015:93).

Além de ambientes imaginários, distantes de paisagens reais, há também no livro elementos que nos remetem ao imaginário pré-iluminista: cavalos brancos, castelos, igrejas, reis e rainhas, piratas em seus navios. Segundo Löwy e Sayre, “O movimento [romântico] ainda, em um aspecto restitutionista, por exemplo, está ligado à reabilitação do período medieval, a fim de reformular o presente e compor um novo horizonte livre do materialismo e do mecanicismo dos séculos XVII e XVIII.” (LÖWY e SAYRE, 2015:94). Na poética de Pizarnik, entretanto, estes elementos cumprem também o lugar da falta, como lemos neste trecho do poema *Extracción de la piedra de locura*: “El sueño demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde, el haberme ido con una melodía demasiado tarde”⁹ (PIZARNIK, 2016:252).

Numa perspectiva um pouco diferente, outro possível diálogo apontado pela crítica é com o Simbolismo - mais especificamente o simbolismo de Mallarmé. Haydu atribui um diálogo com Mallarmé na “preocupación crítica con el lenguaje bajo forma metalingüística”¹⁰ (HAYDU, 1996), enquanto Piña

⁹ O sonho tarde demais, os cavalos brancos tarde demais, o ter-me ido com uma melodia tarde demais. (tradução minha)

¹⁰ Preocupação crítica com a linguagem em sua forma metalingüística. (tradução minha)

pontua que Pizarnik “recoge la confianza de un Mallarmé en el poder del poeta para trabajar sobre el lenguaje de manera tal que éste capte el Ser de la realidad.”¹¹ (PIÑA, 2012:65), além de

Por su parte, de Mallarmé Pizarnik va a tomar la confianza en el poder ontologizador del lenguaje poético -por oposición con el de la comunicación cotidiana, que nos aleja del Ser-, atribuyéndole poderes de transmutación casi trascendentales. También, el trabajo obsesivo sobre las palabras para lograr que digan lo que el poeta quiere, trabajo que implica ante todo someterlas a un extremo rigor y vigilancia racionales, cuidando desde sus aspectos musicales hasta sus más sutiles resonancias semánticas, para que su ambigüedad y su poder de sugerencia lleguen al máximo.¹² (PIÑA, 2012:67)

Em um trecho já citado do poema *Extracción de la piedra de locura*, é possível identificar tais preocupações com as ressonâncias semânticas da linguagem na ambigüidade da oração “la voz que injuria tiene razón”. A linguagem, seu trabalho e sua tematização metalingüística têm definitivamente um papel primordial na obra.

Ao longo desta monografia a tematização da linguagem será melhor explorada, entretanto, um bom exemplo desta dimensão metalingüística é o poema *Fragmentos para dominar el silencio*, que será analisado mais à frente. Nele, o verso final traz o próprio poema para a matéria poética: “Y yo no diré mi poema, y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.”¹³ (PIZARNIK, 2016:223). Entretanto, queremos aqui deixar registrado que relativizamos a influência de Mallarmé na medida em que a vigilância racional da poesia valorizada por este é constantemente problematizada na poética de Pizarnik: a racionalidade é como uma sombra no fazer poético que não permite que vivam as imagens.

Não se pode deixar de apontar, por isso mesmo, outro forte diálogo analisado pela crítica: com o surrealismo. Este teve forte impacto em escritores

¹¹ Reune a confiança de um Mallarmé no poder do poeta para trabalhar sobre a linguagem de maneira tal que esta capte o Ser da realidade. (tradução minha)

¹² Por sua parte, de Mallarmé, Pizarnik vai tomar a confiança no poder ontologizador da linguagem poética - por oposição à da comunicação cotidiana, que nos afasta do Ser -, atribuindo a ela poderes de transmutação quase transcendentais. Também, o trabalho obsessivo sobre as palavras para conseguir que digam o que o poeta quer, trabalho que implica antes de tudo submetê-las a um extremo rigor e vigilância racionais, cuidando desde seus aspectos musicais até suas mais sutis ressonâncias semânticas, para que sua ambigüidade e seu poder de sugestão cheguem ao máximo. (tradução minha)

¹³ Eu não direi meu poema, e eu hei de dizê-lo. Ainda se o poema (aqui, agora) não tem sentido, não tem destino.

argentinos da geração de Pizarnik, entre eles Aldo Pellegrini, Enrico Molina, Olga Orozco, Julio Llinás e Carlos Latorre. Segundo Haydu,

“muchos escritores del grupo sesentista, entre ellos, precisamente Alejandra Pizarnik, se caracterizaron por preocupaciones de orden formal de la poesía, la abolición no sólo de la rima sino también de los metros regulares, de mayúsculas y de signos de puntuación.”¹⁴
(HAYDU, 1996:s/n)

Estas sendo características, no entanto, que podem ser atribuídas, de maneira geral, à poesia moderna, não só à surrealista, fica por explicar o estilo pessoal da poeta. Haydu também cita dois críticos que inserem Pizarnik em uma linha poética surrealista, Guillermo Ara e Graciela de Sola, e tais aproximações que fazem os críticos giram em torno da preocupação com a linguagem e com o silêncio, o onirismo e o irracionalismo inventivo, além da vivência da poesia como um destino.

Si bien sus textos participan de muchas características que comparte con poetas netamente surrealistas, se aparta de ellos al querer componer poemas “terriblemente exactos” y al no entregarse enteramente a una escritura automática, o a una visión puramente onírica. (HAYDU, 1996:s/n).¹⁵

Citando outro crítico, Francisco Lasarte, que considera que Alejandra vai para além do surrealismo, pois sua relação com a linguagem é diferente, a autora aponta que: “A diferencia de los surrealistas, quienes navegan ayudados por la corriente del lenguaje, ella se obstina en remontarse río arriba, en busca de un origen que la poesía no puede rendirle.”¹⁶ (HAYDU, 1996:s/n). Essa ideia vai de encontro com o que propõe Kátia Pinho, de que “A poética pizarnikiana não é uma filha tardia da estética surrealista, porém, uma releitura

¹⁴ Muitos escritores do grupo sessentista, entre eles, precisamente Alejandra Pizarnik, se caracterizaram por preocupações de ordem formal da poesia, a abolição não só da rima como também dos metros regulares, de maiúsculas e de signos de pontuação. (tradução minha)

¹⁵ Apesar de seus textos terem muitas características compartilhadas com poetas netamente surrealistas, afasta-se deles ao querer compor poemas “terrivelmente exatos” e ao não se entregar a uma escrita automática, ou a uma visão puramente onírica. (tradução minha)

¹⁶ Diferente dos surrealistas, que navegam ajudados pela corrente da linguagem, ela se obstina a se recolocar rio acima, em busca de uma origem que a poesia não pode render. (tradução minha)

muito pessoal levada ao extremo; uma continuação, ou mesmo, reiteração para um comportamento transgressor.” (PINHO, 2002:18).

É possível também considerar que a estética surrealista não se reduz à composição de poemas inexatos ou à escrita automática. Para além disso, este movimento pretendeu representar o mundo, em contraposição à crise da representação simbolista. O projeto estético do surrealismo visa criar realidades poéticas profundas, transfiguradas, maravilhosas, valorizando a realidade representada pela linguagem, não se atendo somente a uma auto referência à linguagem, o que se relaciona com o que Ferdinand Alquié chama de “negação desrealizante, antiobjetiva, antidogmática e afirmação do homem” (ALQUIÉ apud COSTA, 2014:139). Nesse ponto, principalmente no que diz respeito à criação de imagens poéticas, é possível aproximar Pizarnik do universo surrealista.

No que tange o aspecto onírico da poesia, os sonhos e o ato de sonhar são importantes em diversos poemas do livro, assim como a ideia de que a lógica não é capaz de contemplar a existência. Entretanto, estes elementos em tais poemas estão em constante tensão: a eu lírica de *Extracción de la piedra de locura* não encontra a liberdade em seus sonhos, e sim a dor, a morte. No poema *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*, esta tensão é construída. Criar, para a eu lírica, não é, a princípio, uma ação de liberdade, mas de resistência ao que a prende. As mais fortes imagens surrealistas do livro estão neste poema; com ânsia por criar, a eu lírica sonha a morte e seu caminho da metamorfose é narrado:

Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban ondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. (PIZARNIK, 2016:255)¹⁷

¹⁷ Um mundo subterrâneo de formas não acabadas, um lugar de gestação, um viveiro de braços, de troncos, de caras, e as mãos dos bonecos suspendidas como folhas das frias árvores afiadas esvoaçavam e ressonavam movidas pelo vento, e os troncos sem cabeça vestidos de cores tão alegres dançavam ondas infantis junto a um caixão cheio de cabeças de loucos que uivavam como lobos, e minha cabeça, de súbito, parece querer sair agora pelo meu

Os corpos poéticos são criaturas não acabadas, que se misturam em seus significados, constroem imagens surreais. A sua criação - quando irrompem na realidade -, a sua metamorfose, está intrinsecamente ligada à experiência de mulher de parir, de fazer nascer de si um ser vivo (para permanecer em movimento, é preciso estar vivo). No entanto, seu interior, sua profundidade não tem nome: “Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es esa su sola declaración.”¹⁸ (PIZARNIK, 2016:254). A palavra não consegue dar conta deste movimento, o corpo poético se fragmenta assim que nasce.

útero como se os corpos poéticos forcejassem por irromper na realidade, nascer a ela, e há alguém em minha garganta, alguém que estava se gestando em solidão, e eu, não acabada, ardente por nascer, me abro, se abre em mim, vai vir, vou vir. (tradução minha)

¹⁸ Mais de dentro: o objeto sem nome que nasce e se pulveriza no lugar em que o silêncio pesa como barras de ouro e o tempo é um vento afiado que atravessa uma rachadura e é essa sua solitária declaração. (tradução minha)

Capítulo II

Escrita e falta

A fim de começar uma análise mais aprofundada dos poemas, exploraremos uma relação muito presente na poética do livro: a da escrita com a falta. Em *Extracción de la piedra de locura* essa relação está intimamente ligada com a própria poética e é trabalhada de diversas maneiras nos poemas.

A perda do nome

A primeira relação entre a falta e a escrita que será trabalhada é o sentimento de perda desta, figurado na melancolia. Para além da perda da espiritualidade ou da infância, causada pela obsessão racionalista moderna, como já foi apontada no primeiro capítulo, pontuaremos como a melancolia pode ser significada a partir da perda da linguagem, relacionando-a com a teoria psicanalítica.

Segundo Freud em *Luto e Melancolia*, a melancolia pode ser a reação à perda de um objeto amado ou a uma perda de natureza mais ideal (FREUD, 2013:29). Porém, diferentemente do luto, cujo trabalho consiste em retirar toda a libido das relações do sujeito com o objeto perdido (*Ibidem*), na melancolia a perda é conscientemente desconhecida pelo doente e então é direcionada para seu ego. “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego.” (FREUD, 2013:30). Segundo Freud, um ponto importante da melancolia é que nela vem à luz a ambivalência das relações amorosas. Nesse conflito de ambivalência, o amor e ódio simultâneos pelo objeto são também identificação e sadismo para com ele (FREUD, 2013:37).

Quando a perda - do melancólico - é direcionada a si, surge a culpa pela perda do objeto de amor, a culpa por tê-lo desejado. Além disso, “o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento” (FREUD, 2013:35), o que é uma razão para o desânimo profundamente doloroso, o desinteresse no mundo externo, o rebaixamento da auto-estima, a exacerbada autocrítica - pois o trabalho interior

consome o ego – acrescido de uma tendência para a insônia, segundo Freud, por ser impossível, para o melancólico, “cumprir a retirada geral dos investimentos, necessária para o sono” (*Ibidem*).

Partindo desta melancolia, colocamos a pergunta: é possível ler essa perda desconhecida e direcionada ao ego nas imagens da eu lírica de *Extracción de la piedra de locura*? O primeiro aspecto dos poemas que é possível ressaltar é que o processo poético é de interiorização: não há referências ao momento histórico, a lugares ou pessoas concretas. Na leitura, a sensação é de que estamos viajando pelo mundo interior dessa eu lírica. E então nos perguntamos: seriam os poemas um certo tipo de exteriorização do trabalho interior desse ego ferido?

No poema *Figuras y silencios*, chama a atenção a construção: “Me quieren anochecer, me van a morir”¹⁹ (PIZARNIK, 2016:222). A escolha do verbo “morrer” ao invés do verbo “matar” (“me van a matar”), que concordaria com a oração principal “me van” sugere um conflito do ego: a ameaça de morte parece vir de fora, de outro, mas, apesar de o sujeito da ação já ser indeterminado, ele não está acusado, por, talvez, não se conseguir localizá-lo. A ideia de não conseguir localizar o objeto que faz sofrer é outra imagem que contribui para uma caracterização melancólica da eu lírica. Além disso, no mesmo poema, o verso final, “Ayúdame a no pedir ayuda”²⁰ (idem) indica um pedido - a quem? Talvez ao próprio poema, um trabalho solitário que a ajudaria a não pedir por ajuda exterior.

As constantes imagens da morte: de si (“me van a morir”, “he de morir de cosas así”) e de personagens indefinidos (“la que murió”, “el ahorcado”, “el muerto”) chamam a atenção para um ambiente de perda constante da vida. A noite, ambiente da maioria dos poemas, intensifica essa atmosfera mórbida. Apesar de muito relacionada à morte, é possível perceber uma valorização do momento noturno para a criação das imagens, como no poema *Desfundación*: “Grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema.”²¹ (PIZARNIK, 2016:221). Ao amanhecer, não mais se escreve, não mais se trabalha no interior. Também no poema *Linterna sorda* a ideia da noite

¹⁹ Querem me anoitecer, vão me morrer. (tradução minha)

²⁰ Ajuda-me a não pedir ajuda. (tradução minha)

²¹ Pássaros cinzas no amanhecer são para a janela fechada o que é, para meus males, meu poema. (tradução minha)

como produção e da produção como noite aparece: “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palavra por palavra yo escribo la noche”²² (PIZARNIK, 2016:215). A morte, nessa poética, então, não é contrária à produção de poesia: a noite é mortífera e poética.

Outra imagem da perda está no poema *Privilegio*:

Privilegio

I

Ya perdido el nombre que me llamaba,
su rostro rueda por mí
como el sonido del agua en la noche,
del agua cayendo en el agua,
Y es su sonrisa la última sobreviviente,
no mi memoria.

II

El más hermoso en la noche de los que se van,
oh deseado,
es sin fin tu no volver,
sombra tú hasta el día de los días.²³ (PIZARNIK, 2016:216)

À noite, o rosto do nome que a chamava ronda em volta dela, à noite, voltam os que se foram: ela se volta a si. Mas o nome não volta, apenas o rosto: a linguagem, personagem muito presente nos poemas, é aqui importante. A perda, nesse poema, está significada no nome que a chama: é sua, mas é também da linguagem.

Pensando em uma relação entre perda e linguagem a partir da psicanálise, Julia Kristeva aponta que, para o deprimido ou melancólico,

Uma sequência significativa, forçosamente arbitrária, parecer-lhe-á pesadamente, violentamente arbitrária: ele a achará absurda, ela não terá sentido: Nenhuma palavra, nenhum objeto da vida será suscetível

²² Toda noite faço a noite. Toda noite escrevo. Palavra por palavra eu escrevo a noite. (tradução minha)

²³ Privilégio

I

Já perdido o nome que me chamava,
seu rosto ronda por mim
como o som da água na noite,
da água caindo na água,
E é seu sorriso o último sobrevivente,
não a minha memória.

II

O mais bonito na noite dos que partem,
oh desejado,
é sem fim o teu não voltar,
sombra tu até o dia dos dias. (tradução minha)

de encontrar um encadeamento coerente, ao mesmo tempo que adequado, para um sentido ou para um referente. (KRISTEVA, 1989:53).

É possível relacionar a perda “do nome” presente no poema com uma perda de sentido: o nome ainda existe, entretanto, não encontra seu significado, que, no caso, seria a identificação do eu com esse nome.

Segundo Kristeva, o melancólico ou depressivo perde a referência: preso “à Coisa”²⁴, deixa de ter objetos. Assim, aponta a psicanalista, “esta Coisa total e não-significável é insignificante: é um Nada, o seu Nada, a Morte.” (KRISTEVA, 1989:53). A autora aponta que esse abismo entre sujeito e objetos “revela um abismo no próprio sujeito” (*Ibidem*), na medida em que a linguagem e a vida deixam de ter sentido e “um valor intenso e insensato é restituído à Coisa, ao Nada: ao não-significável e à morte.” (KRISTEVA, 1989:54)

Na relação com a linguagem, portanto, Kristeva aponta uma possível explicação para a presença constante da morte nos poemas: a morte seria o “Nada”, o “não significável” que tem valor na medida em que o sujeito não consegue se relacionar com objetos pela linguagem. Kristeva amplia a relação da melancolia com a linguagem afirmando que “o melancólico é um estrangeiro na sua língua materna. A língua morta que ele fala e que anuncia o seu suicídio esconde uma Coisa enterrada viva.” (KRISTEVA, 1989:56)

Ainda um ponto que nos interessa é a ambivalência do depressivo ou melancólico apontada pela autora no seguinte trecho:

Assim, o depressivo é um observador lúcido, velando noite e dia por suas desgraças e inquietações, essa obsessão inspetora deixando-o perpetuamente dissociado de sua vida afetiva no decorrer dos períodos “normais” que separam os acessos melancólicos. Entretanto, ele dá a impressão de que sua armadura simbólica não está integrada, que sua carapaça defensiva não está introjetada. A palavra do depressivo é uma máscara - bela fachada, talhada numa “língua estrangeira”. (KRISTEVA, 1989:56)

Kristeva aponta a ambivalência do melancólico na medida em que ele tem dois momentos: os “períodos ‘normais’” e os “acessos melancólicos”. Ele seria dois: um que se dissocia de sua vida afetiva para seguir sua vida, sendo

²⁴ Segundo Kristeva, “O depressivo narcísico está de luto não de um Objeto, mas da Coisa. Chamaremos assim o real rebelde à significação, o pólo de atração e de repulsão, morada da sexualidade da qual se desligará o objeto do desejo.” (KRISTEVA, 1989:19)

sua linguagem como uma máscara, que não significa a partir de si; outro que sim está ligado a sua vida afetiva, mas não consegue se ligar à linguagem. Na psicanálise, esse comportamento é relacionado a um problema no indivíduo, que “tem dificuldades de integrar a cadeia significante universal, a linguagem” (KRISTEVA, 1989:55). De fato, nos poemas de Alejandra Pizarnik, é possível ler essa relação ambivalente com a linguagem: ora a eu lírica reconhece sua relação conflituosa com a palavra, ora a amaldiçoa.

O poema *Estar* começa com as seguintes estrofes: “Vigilas desde este cuarto/ donde la sombra temible es la tuya// No hay silencio aquí/ sino frases que evitas oír.”²⁵ (PIZARNIK, 2016:232). Aqui, há duas: ela e sua sombra. No quarto, em que está sozinha em sua intimidade, sua ambivalência se mostra. E ela se diz: não há silêncio, não há vazio, e sim a linguagem que ela não entende, que ela evita ouvir. No poema *Inminencia* ela reconhece o poder da palavra no trecho: “La soledad es no poder decirla”²⁶ (PIZARNIK, 2016:234), e ela pode dizê-la, e a diz. No último trecho do poema *Caminos del espejo* também aparece um desejo de compreender a linguagem “He de comprender lo que dice mi voz”²⁷ (PIZARNIK, 2016:244). Aqui dá-se um valor para a compreensão da linguagem, para um restabelecimento da integração entre as duas que existem nela.

Entretanto, no poema *Privilegio*, a perda do nome é valorizada: “El más hermoso/ en la noche de los que se van,/ oh deseado,/ es sin fin tu no volver,/ sombra tú hasta el día de los días.”²⁸ (PIZARNIK, 2016:216). Aqui a perda da linguagem é associada ao belo, e o desejo da eu lírica é que assim continue. No poema *Contemplación* também é valorizada a perda: “Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía”²⁹ (PIZARNIK, 2016:217). Ela já não é dupla, a unidade acontece pela não escuta. E quando se escuta, “Colores enemigos

²⁵ Vigilas desde este cuarto/ onde a sombra temível é a tua.// Não há silêncio aqui/ mas frases que evitas ouvir. (tradução minha)

²⁶ A solidão é não poder dizer-la. (tradução minha)

²⁷ Hei de compreender o que diz minha voz. (tradução minha)

²⁸ O mais bonito/ na noite dos que se vão,/ oh desejado,/ é sem fim teu não voltar,/ sombra tu até o dia dos dias. (tradução minha)

²⁹ Morreram as formas apavoradas e não houve mais um fora e um dentro. Ninguém estava escutando o lugar porque o lugar não existia. (tradução minha)

se unen en la tragedia”³⁰ (*Ibidem*). Essa ambivalência é aqui apontada como sua tragédia.

No poema *Continuidad*, essa relação é elaborada:

Continuidad

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con su boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío - dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame - dije.³¹ (PIZARNIK, 2016:235)

Nele, há a imagem da ambiguidade em ambas suas facetas. Ele começa advertindo: não nomear as coisas por seus nomes, porque aí existe um perigo. E então outra fala e há olhos: de quem vê, de quem ouve. É necessário falar, mas a fala é afiada como o papel. A máscara, nesse poema, não está na eu lírica, mas nos nomes, na própria linguagem. E esse vazio do qual ela quer ser curada está nela, mas é produzido por uma linguagem que não a completa, que não é sua. Em seu interior, a luz se ama: a linguagem quer decifrar a escuridão dos sonhos. E a eu lírica percebe que não há como fugir porque seu próprio autoconhecimento passa pela linguagem, passa por dizer: sou eu. E, assim, ela pede cura: que não mais ela seja duas. A partir deste poema, podemos mergulhar ainda mais fundo na poética do livro para observar o trabalho consciente da eu lírica que tenta recuperar uma linguagem que, além de ter sido perdida, nunca foi sua.

A linguagem da falta

Partindo da relação da escrita com a perda, buscaremos, a partir deste item, mostrar como, neste livro de poemas, a significação mais rica da perda é a da escrita com a falta. Nossa intenção aqui é mostrar outra faceta da ambivalência em relação à linguagem presente no livro: a que está

³⁰ Cores inimigas se unem na tragédia. (tradução minha)

³¹ Continuidade

Não nomear as coisas por seus nomes. As coisas têm bordas dentadas, vegetação luxuriosa. Mas quem fala no quarto cheio de olhos. Quem mordisca com uma boca de papel. Nomes que vêm, sombras com máscaras. Cura-me do vazio - disse. (A luz se amava em minha escuridão. Soube que não havia quando me encontrei dizendo: sou eu.) Cura-me - disse. (tradução minha)

pressuposta na escrita de mulher e na escrita louca. Para isso, faremos um pequeno recuo teórico para trazer as teorias de Shoshana Felman e Luce Irigaray acerca da loucura e do feminino, respectivamente, no que tange a ligação de ambos com o trabalho da linguagem e, no limite, com a literatura.

Shoshana Felman e Luce Irigaray, em suas teorias, admitem não estarem interessadas em definir o que é a loucura, para a primeira, e o que é a mulher, para a segunda. Para Shoshana Felman, a questão é fazer uma análise - e uma problematização - dessa pergunta. (FELMAN, 2003:16). Para Luce Irigaray, a questão é repetir/interpretar a maneira como, dentro do discurso, o feminino se encontra definido como falta, deficiência, ou como a imagem negativa do sujeito. (IRIGARAY, 1985:78). Nesse sentido, Shoshana Felman aponta que a pergunta “Como um texto fala da loucura?” está incompleta sem a questão concomitante: Como, dentro do texto em si, a loucura é negada? (FELMAN, 2003:16).

Para explicar essa falta e essa negação, ambas as autoras irão recorrer à história da cultura ocidental. Shoshana Felman, no capítulo 2 de seu livro, fará uma retomada de Foucault em *História da Loucura na Idade Clássica*, livro no qual o autor argumenta que essa história está pautada na progressiva conquista racional e consequente repressão, pela Razão, do que ela chama de loucura. Irigaray, por sua vez, realizará uma releitura interpretativa dos textos que definem a história da filosofia para demonstrar como, por exemplo, a sexualidade feminina foi sempre conceitualizada a partir de parâmetros masculinos e seu prazer determinado pela “falta”.

No que tange a literatura, objeto de estudo deste trabalho, é interessante olhar para o lugar dela dentro do discurso ou ao lado dele. Shoshana Felman trabalha intensamente com a literatura e sua relação com a loucura. A principal relação estabelecida pela autora se baseia na ideia de que na literatura seria encontrada a autêntica voz da loucura (FELMAN, 2003:48). Na busca por uma linguagem que fale a loucura (ao invés de sobre a loucura), a literatura entra em cena. Não existindo a pretensão de definir conceitos, de objetificar, a loucura tem relativa liberdade no trabalho literário, no qual o significado não pode ser contido e as imagens se transformam antes de poderem ser capturadas.

Na análise de Felman, a loucura só pode tomar o lugar de sujeito falante pela literatura: “throughout our cultural history, the madness that has been socially, politically, and philosophically repressed has nonetheless made itself heard, has survived as a speaking *subject* only in and through literary texts.”³² (FELMAN, 2003:15). Esse sujeito falante é o que Felman chama de “sujeito do pathos”, oposto ao “sujeito do logos”, e sua posição em relação à ficção seria, em oposição ao controle racional do significado, de perda deste: “It could then be said that madness (as well as pathos and, perhaps, literature itself) is *the non-mastery of its own fiction*; it is a blindness to meaning.”³³ (FELMAN, 2003:49)

Luce Irigaray, por sua vez, não fala de literatura. Entretanto, na procura de um “feminino” no discurso, ela afirma ser necessário um trabalho com a linguagem. Esse trabalho é muito parecido com o que Felman apresenta acerca da linguagem literária que dá voz à loucura. Segundo Irigaray, falar sobre a mulher sempre será uma recuperação do feminino dentro da lógica que o mantém cativo. Assim, a solução seria atravancar a maquinaria teórica, suspendendo a pretensão da produção de uma verdade e um significado que são unívocos. Nesse sentido, essa escrita de mulheres nunca constitui uma unidade e resiste a qualquer forma, figura, ideia ou conceito firmemente estabelecida. (IRIGARAY, 1985:79) Em um trecho, inclusive, literário, Irigaray aponta:

Hers are contradictory words, somewhat mad from the standpoint of reason, inaudible for whoever listens to them with ready-made grids, with a fully elaborated code in hand. (...) What she says is never identical with anything. (...) It is useless, then, to trap women in the exact definition of what they mean, to make them repeat (themselves) so that it will be clear; they are already elsewhere in that discursive ma-chinery where you expected to surprise them.³⁴ (IRIGARAY, 1985:29)

³² ao longo de nossa história cultural, a loucura que foi social, política e filosoficamente reprimida, apesar disso, se fez ouvir, sobreviveu como *sujeito* falante, apenas nos e pelos textos literários. (tradução minha)

³³ Então poderia-se dizer que a loucura (assim como o pathos e, talvez, a própria literatura) é o *não domínio de sua própria ficção*; é uma cegueira em relação ao significado. (tradução minha)

³⁴ As palavras dela [da mulher] são contraditórias, de alguma maneira loucas do ponto de vista da razão, inaudíveis para quem as ouve com grades prontas ou um código já elaborado. (...) O que ela diz nunca é idêntico com nada. (...) É inútil então prender as mulheres na exata definição do que elas significam, fazê-las repetir para que fique claro; elas já estão em outro lugar naquela máquina discursiva onde você esperava surpreendê-las. (tradução minha)

Na análise de Irigaray, seria possível a produção de uma linguagem feminina, uma que *fales a falta* à qual as mulheres foram confinadas no discurso racional, “defined as lack, deficiency, or as imitation and negative image of the subject”³⁵ (IRIGARAY, 1985:78), em um “estilo” que “ex-plodes every firmly established form, figure, idea or concept.”³⁶ (IRIGARAY, 1985:79). Esse trabalho com a linguagem não deixaria o discurso intacto. A falta, sendo falada no discurso, abriria a possibilidade de uma linguagem diferente: “Which means that the masculine would no longer be ‘everything’”³⁷ (IRIGARAY, 1985:80).

O giro teórico de Irigaray é a transformação desta falta. O feminino seria definido como falta no discurso racional não por ser vazio, mas por não caber na racionalidade: falta ao feminino uma forma única, um sentido único. E a criação de uma linguagem que fale essa falta não pretende transformar a mulher em homem, em sujeito, mas sim subverter a própria maquinaria teórica:

In other words, the issue is not one of elaborating a new theory of which woman would be the subject or the object, but of jamming the theoretical machinery itself, of suspending its pre-tension to the production of a truth and of a meaning that are excessively univocal.³⁸ (IRIGARAY, 1985:78)

No poema *Fragmentos para dominar el silencio*, três fragmentos figuram: no primeiro, “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos”³⁹ (PIZARNIK, 2016:223). Pela primeira vez no livro aparecem “as damas solitárias”, figura que persistirá em outros poemas. As forças da linguagem parecem ser aquelas da eu lírica e o seu próprio cantar é dominado por elas. Porém, elas estão distantes. Uma imagem contraditória nos aponta para uma relação específica com a linguagem: de distante proximidade. De alguma forma, ela define a si, fala em si, mas pertence a outrem.

³⁵ definidas como falta, deficiência, ou como imitação e imagem negativa do sujeito (tradução minha)

³⁶ explode cada forma, figura, ideia ou conceito firmemente estabelecido. (tradução minha)

³⁷ O que significa que o masculino não seria mais “tudo”. (tradução minha)

³⁸ Em outras palavras, a questão não é elaborar uma nova teoria em que a mulher seria o sujeito ou o objeto, mas atravancar a própria maquinaria teórica, suspendendo a sua pretensão de produção de uma verdade e de um significado que sejam excessivamente unívocos. (tradução minha)

³⁹ As forças da linguagem são damas solitárias, desoladas, que cantam através de minha voz que escuto à distância. (tradução minha)

As damas solitárias se contrapõem à menina densa de música ancestral: “Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral”⁴⁰ (*Ibidem*). Por um lado, as mulheres dentro dela resistem nesta corda bamba, por outro, a menina quer flutuar no abismo. E ela pergunta: “¿Dónde la verdadera muerte?”⁴¹ (*Ibidem*). A verdadeira morte está nas damas que cantam por sua voz mas faltam em se comunicar, na falta disto ou na “queda sem fim” do abismo ancestral, na falta de qualquer linguagem?

O poema segue com o trecho “He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz”⁴² (*Ibidem*). Na falta de luz há uma luz que ilumina: mas ela é o contrário da luz, ou ela é outra coisa. De qualquer maneira, a falta é ativa, a eu lírica a deseja como lugar de entendimento e a coloca não como ausência, mas como presença. Mas a morte se interpõe: “La que no pudo más e imploró llamas y ardimos”⁴³ (*Ibidem*). E a pergunta que nos fica é: a linguagem da falta é possível?

No segundo fragmento, ela começa “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”⁴⁴ (*Ibidem*). A linguagem tem uma casa, que a protege: a casa da tradição, das teorias, dos conceitos, das regras, da racionalidade. Ela não pode falar por essa linguagem: quando o telhado dessa casa voa e as palavras voam, e os conceitos voam, então é possível falar. “Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras”⁴⁵ (*Ibidem*), por um momento, ela fala por si? A imagem da máscara está novamente associada à linguagem, às damas da linguagem. Mas ela segue “aunque regresarán para sollozar entre flores”⁴⁶ (*Ibidem*), esse momento em que ela fala por si é raro, tênue, ela não consegue mantê-lo, e a volta das damas da linguagem é associada à morte. Podemos retornar à pergunta do primeiro fragmento: “Donde la verdadera muerte?”⁴⁷ (*Ibidem*). E a eu lírica responde “No es muda la muerte”⁴⁸ (*Ibidem*), a morte está na linguagem.

⁴⁰ E longe, na negra areia, jace uma menina densa de música ancestral. (tradução minha)

⁴¹ Aonde a verdadeira morte? (tradução minha)

⁴² Tenho querido me iluminar à luz de minha falta de luz. (tradução minha)

⁴³ A que não pôde mais e implorou chamas e ardemos. (tradução minha)

⁴⁴ Quando da casa da linguagem voa o telhado e as palavras não se protegem, eu falo. (tradução minha)

⁴⁵ As damas de vermelho se extraviaram dentro de suas máscaras. (tradução minha)

⁴⁶ Apesar de que regressarão para soluçar entre flores. (tradução minha)

⁴⁷ Aonde a verdadeira morte? (tradução minha)

⁴⁸ Não é muda a morte. (tradução minha)

O poema em que melhor podemos ler uma tentativa de linguagem da falta é *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*. É o penúltimo poema do livro e nele há uma tentativa real da eu lírica de encontrar seus corpos poéticos. A morte, ou melhor, o sonho dela, tem que existir para que possam nascer, de seu corpo, outros corpos. “El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia”⁴⁹ (PIZARNIK, 2016:255). Para dar vida, é preciso morrer. Aqui, os corpos poéticos nascem como filhos: “y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella”⁵⁰ (PIZARNIK, 2016:255). São filhos da eu lírica com a morte, que é sua amante: “yo le dije que en mis poemas la muerte era mi amante y mi amante era la muerte”⁵¹ (PIZARNIK, 2016:256).

Como filhos que, para que nasçam, é preciso que morra a mãe. E o lugar do amor está no momento de nascimento e morte, naquele breve momento em que “Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación”⁵² (PIZARNIK, 2016:255).

E este corpo em gestação quer nascer: “y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir.”⁵³ (PIZARNIK, 2016:255) Seu nascimento está ligado à sexualidade: ao parto ou ao orgasmo. E, como no parto, assim que nasce, ele se parte, se fragmenta: “el objeto sin nombre que nace y se pulveriza”⁵⁴ (PIZARNIK, 2016:254). E assim, morre também o momento do nascimento, o da criação, que é o mais vivo: o corpo poético se perde. Ele não pode ser reproduzido em palavras: elas faltam, elas não dão conta. E a eu lírica busca este momento, este lugar de amor: “Y yo caminaría

⁴⁹ O nascer, que é um ato lúgubre, me causava graça. (tradução minha)

⁵⁰ e minha cabeça, de súbito, parece querer sair agora pelo meu útero como se os corpos poéticos forcejassem por irromper na realidade, nascer a ela (tradução minha)

⁵¹ eu lhe disse que em meus poemas a morte era minha amante e minha amante era a morte (tradução minha)

⁵² Sem luz nem guia avançava pelo caminho das metamorfoses. Um mundo subterráneo de criaturas de formas não acabadas, um lugar de gestação. (tradução minha)

⁵³ e há alguém em minha garganta, alguém que estava se gestando em solidão, e eu, não acabada, ardente por nascer, me abro, se abre em mim, vai vir, vou vir. (tradução minha)

⁵⁴ o objeto sem nome que nasce e se pulveriza. (tradução minha)

por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar de amor.”⁵⁵ (PIZARNIK, 2016:256)

Irigaray, em *This sex which is not one*, aponta que o caminho inicial dado para as mulheres na tentativa de encontrar-se na linguagem é o da mímica: “There is, in an initial phase, perhaps only one “path”, the one historically assigned to the feminine: that of mimicry”⁵⁶ (IRIGARAY, 1985:76). Partindo desta ideia e nos desviando para a literatura, podemos pensar na relação de Pizarnik com a tradição (masculina) literária e poética. Como já apontamos no primeiro capítulo, a poesia de Pizarnik estabelece inúmeros diálogos com esta tradição, tanto positiva quanto negativamente. Entretanto, um ponto que não foi explorado é: como esta tradição se relaciona com o feminino? E como Pizarnik se relaciona com o feminino desta tradição?

Para pensar estas relações, traremos uma das análises de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* no capítulo “Os mitos”. Nele, Beauvoir aborda escritores da tradição em suas maneiras de conceber e representar as mulheres e o feminino. A parte IV deste capítulo é destinada a Breton ou à poesia. Em sua brilhante análise, Beauvoir problematiza a aparentemente positiva representação da mulher na poesia de Breton. Segundo a autora, o poeta designará um papel à mulher preciso na poesia: “ela é um elemento de perturbação; ela arranca o homem do sono da imanência” (BEAUVOIR, 2009:317). Ainda, “Essa mulher única, a um tempo carnal e artificial, natural e humana, tem o mesmo sortilégio que os objetos equívocos que amam os surrealistas” (BEAUVOIR, 2009:321) e “Sendo a perspectiva de Breton exclusivamente poética, é exclusivamente como poesia, portanto como *outro*, que a mulher é nela encarada.” (BEAUVOIR, 2009:324).

Como podemos perceber, a questão, aqui, não é somente a idealização da mulher, mas a criação e a conseqüente manutenção de um feminino criado por homens. E as perguntas que faz Beauvoir são pertinentes também para nosso trabalho:

⁵⁵ E eu caminharia por todos os desertos deste mundo e ainda morta seguiria te procurando, a ti, que fostes o lugar de amor. (tradução minha)

⁵⁶ Em uma fase inicial, há, talvez, só um "caminho", aquele historicamente designado ao feminino: o da mímica. (tradução minha)

Entretanto, gostaríamos de saber se, para ela também, o amor é a chave do mundo, revelação da beleza; encontrará ela essa beleza em seu amante? Ou em sua própria imagem? Será ela capaz da atividade poética que realiza a poesia através de um ser sensível ou se restringirá a aprovar a obra de seu homem? Ela é a poesia em si, no imediato, isto é, para o homem; não nos dizem se o é também para si. Breton não fala da mulher enquanto sujeito. (BEAUVOIR, 2009:325)

A mulher, nesta criação, é “Verdade, Beleza, Poesia, ela é Tudo: uma vez mais, tudo na figura do Outro, Tudo exceto ela mesma.” (BEAUVOIR, 2009:325). A partir das perguntas de Beauvoir podemos refletir ainda mais sobre a dificuldade do trabalho poético e da busca por uma linguagem de mulher. Ela que, mesmo dentro da poesia, está circundada pelo signo da falta. Como criar representações poéticas de mulher?

No poema *Sortilegios* lemos uma eu lírica tensa. Os sortilégios, aqui, não são positivos. Nele, aparecem “las damas vestidas de rojo”, que podem ser as mesmas do poema anterior, *Fragmentos para dominar el silencio*, que eram as forças da linguagem. Estas damas, agora, estão “para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca”⁵⁷ (PIZARNIK, 2016:224). Dentro dela, tomando-a de refém, estão as forças da linguagem, e elas são mulheres. Aqui, podemos ler estas mulheres como aquelas criadas pela tradição: que são tudo exceto reais. E elas são as forças da linguagem porque, primeiro, conseguem entrar dentro dessa mulher real que tenta fugir destas representações e, depois, porque dão força à linguagem: são o *outro* de que necessita o sujeito.

É interessante que, a seguir, no poema, a eu lírica se apresenta: “a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración”⁵⁸ (PIZARNIK, 2016:224). Ela é uma mulher de carne e osso: que bebe, come e respira. Mas como se representar? Ela não sabe, não o aprendeu. Ela então transforma estas damas em assassinas: elas têm “babas rojizas y velos flotantes de

⁵⁷ para minha dor com minha dor investidas em meu sopro, agachadas como fetos de escorpiões no lado mais interno de minha nuca. (tradução minha)

⁵⁸ a mim que sempre tive que aprender sozinha como se faz para beber e comer e respirar e a mim que ninguém me ensinou a chorar e ninguém me ensinará nem sequer as grandes damas aderidas à entretela de minha respiração. (tradução minha)

sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado el rey que flota en el río”⁵⁹ (*Ibidem*).

As imagens do poema são fortes e vivas: os “fetos de escorpiões agachados no lado mais interno de minha nuca” e “as grandes damas aderidas à entretela de minha respiração” ressonam a falta, mostram poeticamente a constante presença de outros dentro dessa mulher. Os sortilégios são mortíferos e não são seus: são desta criação, destas damas. Entretanto, dentro do poema, a eu lírica não se liberta: “y yo me quedo como rehén en perpetua posesión”⁶⁰ (*Ibidem*). Elas, que são presença, a fazem de refém e ela, em possessão perpétua, não sabe como falar.

Falta de linguagem para escrever

Tentamos, no tópico anterior, esboçar a possibilidade de uma linguagem da falta. Percebemos que, embora existam imagens fortes que a possibilitam, esta linguagem é fugidia e fugaz e, muitas vezes, o que resta é a falta de linguagem para escrever. Neste capítulo, proporemos um giro teórico: no capítulo “Escrita e perda”, nos propusemos a analisar alguns poemas a partir da teoria psicanalítica, partindo da ideia de que o perder-se da linguagem é um sintoma da melancolia. Mas e se, ao contrário, os sintomas reconhecidos como melancólicos tivessem como causa a falta de linguagem? Essa eu lírica que a todo o tempo nos apresenta imagens da loucura e do feminino e que busca, ao escrever, “desatar sua garganta”, consegue-o? Essa eu lírica consegue se apropriar de sua linguagem? Ou, se não, consegue se desfazer dela? Como se pensar com a linguagem que não nos pensa? E, se a linguagem falta, como se pensar sem ela?

Aqui, esboçaremos nossa leitura da maneira como esta falta de linguagem para escrever é trabalhada no livro. Para tal, começaremos pelo título do livro - e de um de seus poemas: *Extracción de la piedra de locura*. Analisemos, em primeiro lugar, a “extração”: o verbo extrair, transformado em substantivo, não age: é uma representação, a ação está fora do enunciado, ou

⁵⁹ babas avermelhadas e veis flutuantes de sangue, meu sangue, só meu, o que eu conquistei e agora vêm beber de mim depois de terem matado o rei que boia no rio. (tradução minha)

⁶⁰ e eu fico como refém em perpétua possessão. (tradução minha)

seja, algo é extraído de algo, mas é a sua extração que interessa. No título, só temos um objeto para essa extração e ele é ambíguo: a pedra de loucura, seria ela de onde se extrai ou o que é extraído? Ou seria ambos?

Em se tratando do título de um livro de poemas, é possível pensar que “a matéria poética” é o objeto direto oculto, que seria extraída da pedra de loucura. Nesse caso, os poemas seriam fruto dessa extração (de inspiração, talvez) dessa pedra de loucura. Há ainda como pensar que o livro é fruto da extração da pedra de loucura de si e podemos interpretar o significado metafórico desta expressão como tentativa de transpor para a poesia essa matéria. Nesse caso, o objeto indireto é que estaria oculto e o título seria a figuração dessa trepanação.

Há ainda outra ambiguidade no título referente ao sujeito e objeto da ação: quem extrai a pedra? Nesta extração, seja da matéria poética ou da pedra, a eu lírica é sujeito ou objeto? A extração pode ser “de mim” ou “por mim”. A ambiguidade serve à causa da transposição: estaria a eu lírica tentando sair de uma loucura (que é objeto, ou doença) e entrar em outra loucura (em que ela é sujeito, em que ela fala)? Em ambos os casos, entretanto, a loucura, o principal elemento significante do título, não é ela mesma extraída, mas sua pedra: isto pode significar que a loucura, concentrada numa pedra, é tida como algo concreto, do mundo das coisas e não algo psicológico, como é tomada pela ciência hoje⁶¹.

Considerando essa pedra como a materialização da loucura, por um lado, seria seu conteúdo matéria poética - ou seja, a própria loucura -, e por outro, seriam os poemas uma materialização de sua extração? Seriam eles uma tentativa, via linguagem, de extrair o que há de loucura em si? Esta pedra seria retomada como materialidade, mas não a materialidade concreta da trepanação, e sim uma materialidade poética e linguística. E a pergunta que nos coloca Alejandra é: teria a loucura a ver com a poesia? Com a linguagem? Podemos formular a seguinte interpretação: sim, ela responde. E a ambiguidade do título pode ser lida como regente da própria poética, a eu lírica

⁶¹ A temática da extração da pedra da loucura, segundo Irene González Hernando, “es un tema que cuenta con abundantes fuentes escritas y antropológicas desde la Prehistoria en adelante, si bien el arte se hace eco de él tan solo en el ámbito de la pintura flamenca entre los siglos XV y XVIII.” (HERNANDO, 2012:79) A extração da pedra da loucura, cirurgia chamada trepanação, se apoiaria na crença de que a loucura era o resultado da formação de estruturas minerais localizadas dentro do crânio. (HERNANDO, 2012:81)

se coloca nessa linha de fogo. Ela valoriza sua loucura, que, neste trabalho, vinculamos ao feminino, e tenta mergulhar nas potencialidades de suas faltas; mas a linguagem a barra e ela deseja extrair a falta de si, deseja ser como racional, como homem. E sua escrita é ora, por breves segundos, a matéria poética da pedra, uma linguagem louca, ora a tentativa de dominá-la, de tirá-la de si, para que possa assim se escrever.

A partir dessa reflexão podemos retomar a análise do poema *Figuras y silencios*, analisado no capítulo II. O verso “Me quieren anochecer, me van a morir.”⁶² (PIZARNIK, 2016:222) foi analisado à luz da melancolia, de maneira que o sujeito da ação seria indeterminado por conta da impossibilidade da eu lírica de localizá-lo. Entretanto, é possível ler um sujeito indeterminado que ao mesmo tempo tenta estar em si: entre “me van a matar” e “me voy a morir” está, de fato, essa *sujeita* que se pensa a partir de outro. Ela localiza esse outro, mas ele está fora e dentro dela. Ela queria ser uma inteira, produzir figuras sem silêncios. Mas o silêncio da falta se interpõe e ela se vê sem uma linguagem para escrever.

No poema *En un otoño antiguo*, a eu lírica pergunta “Cómo se llama el nombre?”⁶³ (PIZARNIK, 2016:238). A pergunta é dúbia: ela pode perguntar pelo nome de algo, chamar significando então “ter o nome de”, ou a pergunta pode ser referente à maneira como se chama o nome, sendo chamar o ato de evocá-lo. A resposta que segue não soluciona a ambiguidade: “Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás.”⁶⁴ (PIZARNIK, 2016:238) Essa ambiguidade nos coloca diante de uma questão: para chamar um nome, evocá-lo, é preciso sabê-lo. Para refletir sobre a linguagem, é preciso tê-la. No entanto, tanto o significado quanto o ato de evocá-lo são, para essa eu lírica, uma transparência que não pode ser atravessada por ela. Se é transparente, por que ela não pode atravessá-la? Com essa pergunta, entramos no próximo capítulo, em que analisaremos as imagens aquáticas presentes no livro.

⁶² Querem me anoitecer, vão me morrer. (tradução minha)

⁶³ Como se chama o nome? (tradução minha)

⁶⁴ Uma cor como um caixão, uma transparência que não atravessarás. (tradução minha)

Capítulo III

Como água sobre uma pedra

Para Bachelard em *A água e os sonhos*, a “participação” é a própria essência do pensamento das águas. Porém, segundo o autor, são raras essas imagens profundas da água. A água é o elemento que melhor demonstra a ambivalência humana em relação à cultura, à atividade simbólica. A água superficial, como chama o autor, é por um lado reflexo, é a experiência simbólica reduzida a alegorias ou mistérios religiosos e metafísicos. Mas, por outro lado, a água pode ser profunda - e muito -, quando é permitido o mergulho existencial: “O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente.” (BACHELARD, 2002:7)

Na poesia de Alejandra, suas imagens buscam essa vertigem. Cansada de ver em si refletido tudo que não é seu, a eu lírica busca o conhecimento existencial sincero, tem sede de si, dessa água profunda que pode libertá-la para imaginar. No primeiro poema do livro, *Cantora nocturna*, a sede aparece pela primeira vez: “Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta”⁶⁵ (PIZARNIK, 2016:213). Seu cantar é sofrer e é na busca pela água que sua voz ecoa. Acreditamos que seja na experiência da sede que se desenvolve a imaginação aquática de *Extracción de la piedra de locura*, hipótese que será aprofundada no decorrer do capítulo.

A parte II do livro prolifera por suas imagens da água, ou melhor, por seus ambientes aquáticos. Entre eles, o poema *Rescate* chama a atenção: “Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél”⁶⁶ (PIZARNIK, 2016:229). A ideia do poema é simples: há uma busca incansável da alma pelo jardim e ele nunca está do mesmo lado que ela, sempre inalcançável, sempre móvel. Mas entre a alma e o jardim, que é sua projeção de desejo, há um rio. E

⁶⁵ E apesar da névoa verde nos lábios e do frio cinza nos olhos, sua voz corrói a distância que se abre entre a sede e a mão que procura o copo. Ela canta. (tradução minha)

⁶⁶ E é sempre o jardim de lilases do outro lado do rio. Se a alma pergunta se fica longe lhe responderá: do outro lado do rio, não este mas sim aquele. (tradução minha)

para chegar ao outro lado, há que atravessá-lo. O mergulho no rio se interpõe entre o desejo e a coisa desejada. O que podemos imaginar, no entanto, tem a ver com a própria transitoriedade da água e do ser, que leva ambos, a alma e o jardim, para outro lugar. “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório.” (BACHELARD, 2002:6-7). No poema seguinte, *Escrito en el Escorial*, mais uma vez a imagem da água está no caminho do desejo: “te llamo/ igual que antaño la amiga al amigo”⁶⁷ (PIZARNIK, 2016:230). Resgatando as cantigas de amigo trovadorescas, a eu lírica, mesmo sem dizê-lo, localiza o olhar no mar: essa imensidão que se coloca entre a que deseja e o que é desejado.

Nessa relação com a água, partiremos agora para a análise do poema que dá título a este capítulo da monografia, *Como agua sobre una piedra*, que cremos ser muito rico para pensarmos as tensões dessa eu lírica:

a quien retorna en busca de su antiguo buscar
la noche se cierra como agua sobre una piedra
como aire sobre un pájaro
como se cierran dos cuerpos al amarse⁶⁸ (PIZARNIK, 2016:237).

Nele figura uma imagem principal: a da água se fechando sobre uma pedra. Esse movimento acontece quando se retorna à antiga busca, talvez, à busca existencial por si. Nesse poema, então, a busca por si se sobrepõe à ambivalência da pedra da loucura e um novo caminho poético é traçado: olhar para si, buscar-se profundamente.

Esta busca por si está intimamente ligada à busca pela experiência poética. Em *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos* esta experiência está ligada à morte, como já apontado anteriormente. E este encontro - este sonho da morte - depende do movimento das águas: “el agua veloz en círculos, por favor, no sientas miedo de decirlo: el agua veloz en círculos fugacísimos mientras en la orilla el gesto detenido de los brazos

⁶⁷ te chamo/ como antigamente a amiga ao amigo (tradução minha)

⁶⁸ a quem retorna em busca de seu antigo buscar
a noite se fecha como água sobre uma pedra
como ar sobre um pássaro
como se fecham dois corpos ao amar-se (tradução minha)

detenidos en un llamamiento al abrazo”⁶⁹ (PIZARNIK, 2016:254). Sua sede a leva para o fundo do rio “Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí”⁷⁰ (PIZARNIK, 2016:255). Ela precisa encontrar estes corpos poéticos, sonhar a morte, vivendo: para falar, para trazer os corpos poéticos ao mundo.

O poema seguinte no livro, *En un otoño antiguo* - com o qual terminamos o capítulo anterior -, entretanto, coloca um problema para esse caminho, o da linguagem: “una transparencia que no atravesarás”⁷¹ (PIZARNIK, 2016:238). A impossibilidade de atravessar a transparência é uma barreira em sua busca existencial por si. A transparência se opõe à profundidade, e o espelho transparente, que deveria poder ser ultrapassado, não reflete a imagem da poeta. E a questão que podemos colocar aqui é um tema fundamental para Bachelard: como lidar com a tradição? O espelho não a reflete - e não nos reflete - porque, para lidar sinceramente com a tradição, é preciso aprofundar-se. Segundo Cristina Henrique da Costa, é possível sobreviver à cultura fixada em texto: “Reencontrando pela reflexão o caminho da vivência simbólica” (COSTA, 2018, no prelo), que é, talvez, a busca dessa eu lírica.

E então a eu lírica se pergunta “¿Y cómo es posible no saber tanto?”⁷² (*Ibidem*). Para se encontrar profundamente, o caminho será árduo, na medida em que alguma possibilidade de conhecimento sincero só pode ser realizada na experiência limítrofe.

Narcisa

Bachelard, em *A água e os sonhos*, dedica parte do capítulo I à complexa figura de Narciso, personagem mitológica escolhida pela psicanálise para marcar o amor do homem por sua imagem. Bachelard chama a atenção para um “*narcisismo ativo*, demasiado esquecido pela psicanálise clássica”

⁶⁹ a água veloz em círculos, por favor, não sintas medo de dizer: a água veloz em círculos fugazíssimos enquanto na margem o gesto detido dos braços detidos em um chamamento ao abraço. (tradução minha)

⁷⁰ Quero ver o fundo do rio, quero ver se aquilo se abre, se irrompe e floresce do lado de cá. (tradução minha)

⁷¹ uma transparência que não atravesarás. (tradução minha)

⁷² E como é possível não saber tanto? (tradução minha)

(BACHELARD, 2002:23). Sendo o narcisismo bachelardiano muito complexo, nos limitaremos aqui a trabalhar alguns pontos que cremos serem interessantes para a leitura dos poemas.

O ponto inicial que Bachelard aponta acerca de um narcisismo ativo é a ambivalência da contemplação de si, “que passa de traços masoquistas para traços sádicos, que vive uma contemplação que lamenta e uma contemplação que espera, uma contemplação que consola e uma contemplação que agride.” (BACHELARD, 2002:23). Para chegar a essa verdade ambivalente, entretanto, é preciso naturalizar a imagem de si. E essa é, segundo Bachelard, a utilidade psicológica do espelho das águas, que devolve “um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima” (BACHELARD, 2002:23). O espelho não pode cumprir essa função, pois, aponta Bachelard, não é possível sonhar profundamente com objetos, para tal é preciso sonhar com matérias. (BACHELARD, 2002:24)

Segundo Cristina Henrique da Costa, Bachelard define, em sua leitura de Narciso, “uma diferença qualitativa entre *ler superficialmente* e *viver profundamente*” (COSTA, 2018, no prelo) e, assim, dramatiza “a relação entre poesia e história, ou, segundo sua própria terminologia, entre complexo e mito.” (*Ibidem*). Nesse sentido, está posta uma crítica à maneira como se lida com a tradição: para aprofundar-se criticamente, é preciso ler poeticamente e não render-se “à compulsão de repetição mortífera da leitura racional mitificante.” (*Ibidem*).

A partir dessa breve introdução, partiremos para a leitura do próximo poema do livro, *Caminos del espejo*, que compõe sozinho a terceira parte do livro de Pizarnik. Os caminhos do espelho estão numerados de I a XIX, e trilham um processo de olhar para si. O poema começa com o seguinte verso: “Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto”⁷³ (PIZARNIK, 2016:241). A eu lírica invoca a inocência, a naturalidade do olhar à sua mirada ao espelho, para ver sua dualidade com orgulho e buscar em si sua identidade.

⁷³ E sobretudo olhar com inocência. Como se não acontecesse nada, o que é verdadeiro. (tradução minha)

No próximo fragmento, “Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del borde filoso de la noche”⁷⁴ (*Ibidem*), aparece o medo. O medo de se ver enquanto reflexo, enquanto cristalização. Na estrofe seguinte, a água irrompe no poema, mas sua função não é refletir, mas sim apagar: “Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia”⁷⁵ (*Ibidem*).

A menina apagada pela chuva se interpõe na imaginação da mulher que se olha no espelho. Podemos ressignificar seu medo: além do medo de se ver refletida, aqui se coloca o medo de não se ver, de ser apagada. A partir deste verso podemos começar a esboçar a figura dessa *Narcisa*. A experiência de ser mulher se interpõe como medo da falta em sua experiência existencial. O medo é reforçado no verso seguinte “Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene”⁷⁶ (*Ibidem*), o medo de se abrir e encontrar a falta presente em si.

Seu corpo presente deseja assim se dar, se doar para aquela experiência: “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral”⁷⁷ (*Ibidem*). E ela olha para seu reflexo e vê uma máscara: “Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste”⁷⁸ (PIZARNIK, 2016:242). A mulher que será, essa máscara da qual ela tem medo, contém seu desprezo por si: ela se vê outra e não se reconhece. A memória e a projeção de si são pontos de tensão, sua imagem traz sua angústia de projetar-se no tempo, ela enxerga o passado e futuro de si e em si, ela revive a menina e a mulher, que se relacionam neste momento tênue.

No próximo fragmento, ela deixa de ver seu reflexo. Na leitura, somos conduzidas ao ambiente aquático: “La noche de los dos se dispersó con la

⁷⁴ Mas a ti quero olhar até que teu rosto se distancie de meu medo como um pássaro da borda afiada da noite. (tradução minha)

⁷⁵ Como uma menina de giz rosado em um muro muito velho subitamente apagada pela chuva. (tradução minha)

⁷⁶ Como quando se abre uma flor e revela o coração que não tem. (tradução minha)

⁷⁷ Todos os gestos do meu corpo e da minha voz para fazer de mim a oferenda, o ramo que abandona o vento no umbral. (tradução minha)

⁷⁸ Cobre a memória de tua cara com a máscara da que serás e assusta a menina que foste. (tradução minha)

niebla”⁷⁹ (*Ibidem*). A névoa cobre a imagem das águas de si. Então, não mais se vendo, a eu lírica resgata memórias: “Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo”⁸⁰ (*Ibidem*). A experiência da sede revela outra função da água na poética: ser bebida. Mas ela é vivenciada no corpo como falta. A falta é contraditória: ela se lembra de beber e de sentir sede. Aqui retomamos nossa hipótese de que a experiência da sede rege a imaginação aquática dessa Narcisa. E essa sede não é fruto de não beber água, mas da falta intrínseca nessa experiência aquática.

O próximo verso contribui para essa leitura: “Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones”⁸¹ (*Ibidem*) na medida em que retoma o início do poema, a tentativa de se olhar profundamente, de se encontrar em si. Ao tentar buscar-se em seu reflexo, sente sede e não consegue beber dessa fonte de inspiração. Para essa mulher caída, a falta se interpõe e, com ela, a imagem da melancolia: “Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.”⁸² (*Ibidem*).

A imagem da melancolia, então, está ligada a essa falta constitutiva, que a impede de querer, de falar, de ver. E suas palavras estão acuadas por este sentimento: “Al negro sol del silencio las palabras se doraban”⁸³ (*Ibidem*), se subjugam ao silêncio imposto.

Mas, no fragmento XII, a linguagem da falta sobressai: “Pero el silencio es cierto. Por eso escribo”⁸⁴ (PIZARNIK, 2016:243). E aqui mais uma vez há uma ambiguidade importante: certo é exato, correto e, ao mesmo tempo, é algo que com certeza acontecerá, que é verdadeiro. E ela escreve porque esse silêncio imposto a ela é exato, é racional e, ao mesmo tempo, o esperado é que ela não o rompa: escrever é um ato de resistência. E, no mesmo fragmento, ela segue: “Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien

⁷⁹ A noite dos dois se dispersou com a névoa. É a estação dos alimentos frios. (tradução minha)

⁸⁰ E a sede, minha memória é da sede, eu embaixo, no fundo, no poço, eu bebia, recordo. (tradução minha)

⁸¹ Cair como um animal ferido no lugar que ia ser de revelações. (tradução minha)

⁸² Como quem não quer a coisa. Nenhuma coisa. Boca costurada. Pálpebras costuradas. Me esqueci. Dentro o vento. Tudo fechado e o vento dentro. (tradução minha)

⁸³ Ao negro sol do silêncio as palavras se douravam. (tradução minha)

⁸⁴ Mas o silêncio é verdadeiro. Por isso escrevo. (tradução minha)

aquí que tiembla”⁸⁵ (*Ibidem*). Ela está sozinha e ao mesmo tempo com seu reflexo aquático: que treme. A partir da linguagem da falta, ela investe em sua busca por si e em recuperar sua fala.

No fragmento seguinte, está “Aun si digo *sol y luna y estrella* me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo?/ Deseaba un silencio perfecto./ Por eso hablo”⁸⁶ (*Ibidem*). Ela olha para seu reflexo e vê o céu: o céu refletido está dentro de sua imagem e ela deseja sair de si: o que seria um silêncio perfeito? Seria não precisar falar? Seria poder maravilhar-se com sua imagem sem precisar resistir? Seria não ser objeto e nem sujeito?

O verso seguinte, “La noche tiene la forma de un grito de lobo”⁸⁷ (*Ibidem*) anuncia a chegada da noite e no próximo lemos: “Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento”⁸⁸ (*Ibidem*). Essa eu lírica imagina sua morte como a de Narciso. Mas sua história não termina com a morte: uma das duas que a habitam morre e a outra sonha em busca do que é. É noite, horário propício para sonhar.

Nos últimos fragmentos do poema se misturam o estado onírico e o desperto:

XVI

Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mi misma

XVII

Algo caía en silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa.

XVIII

Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul. El agua tiembla llena de viento.

XIX

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.⁸⁹ (PIZARNIK, 2016:243-244)

⁸⁵ Estou só e escrevo. Não, não estou só. Tem alguém aqui que treme. (tradução minha)

⁸⁶ Ainda se digo *sol e lua e estrela* me refiro a coisas que me sucedem. E o que desejava eu?/ Desejava um silêncio perfeito./ Por isso falo. (tradução minha)

⁸⁷ A noite tem a forma de um grito de lobo. (tradução minha)

⁸⁸ Delícia de perder-se na imagem pressentida. Eu me levantei do meu cadáver, eu fui em busca de quem sou. Peregrina de mim, tenho ido até a que dorme em um país ao vento. (tradução minha)

⁸⁹ XVI

A imagem da afogada que passa pelo espelho nos remete à figura de Ofélia⁹⁰. É possível imaginarmos que esta eu lírica está assombrada por essa figura da tradição: ao falar sobre as águas e sobre a morte, surge o reflexo de desta personagem, pois está cristalizado e opera em seu imaginário. Mas ela não é aquela mulher, e quem a traz para a cena é “uma mão que desata trevas”, que impõe o reflexo de Ofélia no seu. Talvez por isso a eu lírica queira “voltar à memória do corpo” e “compreender o que diz sua voz”: para lidar com essa imagem de si e livrar-se dela.

No sonho, ela imagina que sua busca infinita a levará para si. Desperta, ela observa sua queda silenciosa: o encontro com o reflexo que a assombra. Entre essas duas que estão meio acordadas meio sonhando, amanhece. A eu lírica resgata então seu corpo, sua materialidade. Ela percebe, talvez, que não consegue se contemplar sem olhar para sua dor, pois sua ambivalência é anterior à sua mirada para a água - e não é harmônica -, como aponta a ambiguidade do trecho “he de volver a mis huesos en duelo”⁹¹: seus ossos doem e duelam, sua materialidade é dolorida e dupla. A eu lírica então se volta a si por outro caminho: o de compreender sua voz.

Minha queda sem fim a minha queda sem fim aonde ninguém me esperou, pois ao olhar quem me esperava não vi outra coisa se não a mim mesma.

XVII

Algo caía em silêncio. Minha última palavra foi eu mas me referia à aurora luminosa.

XVIII

Flores amarelas constelam um círculo de terra azul. A água treme cheia de vento.

XIX

Deslumbramento do dia, pássaros amarelos na manhã. Uma mão desata trevas, uma mão arrasta a cabeleira de uma afogada que não para de passar pelo espelho. Voltar à memória do corpo, tenho que voltar a meus ossos em duelo, tenho que compreender o que diz minha voz.

⁹⁰ É personagem da famosa peça teatral *Hamlet* de William Shakespeare. Na peça, Ofélia morre afogada.

⁹¹ Em espanhol, a ambiguidade funciona, pois “duelo” é um substantivo derivado do verbo “doler” (em português, doer) e, ao mesmo tempo, o substantivo do verbo “duelar”.

Capítulo IV

Loucura como libertação ou como prisão

Em *Extracción de la piedra de locura*, o poema seguinte, o que dá título ao livro, a eu lírica olha para sua dor, propõe-se a ouvir sua voz. Em prosa poética, ela se volta ao onirismo de sua loucura, a seus medos e desejos e aos silêncios. Sua busca por si é ao mesmo tempo sua busca por liberdade, pela liberdade de conhecer-se e imaginar-se. Essa busca está intrincada à palavra: ao falar, ao escrever, procura sua voz. Para ler esta busca, nos aproximaremos novamente das questões abordadas no capítulo II a partir do livro *Writing and Madness*, de Shoshana Felman no que toca à relação da loucura com a escrita.

No início do poema, a eu lírica reconhece cisões em sua voz. Para se dizer, para ser entendida, ela precisa se dividir. No primeiro parágrafo, o seguinte trecho chama a atenção: “Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades”⁹² (PIZARNIK, 2016:247). Para se ouvir, para se articular pela linguagem, são criados “corpos luminosos” que giram em torno de si, substituindo o que ela conhece, seu silêncio ambíguo. Assim, para lermos o poema, partiremos das vozes que nele falam.

A princípio, percebemos a cisão da eu lírica a partir do verso: “Hablo como en mi se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque”⁹³ (*Ibidem*). Pela afirmação e pela negação são apresentadas duas vozes suas: uma, “obstinada em parecer humana”, não contempla sua existência. A outra, a que permite “falar como em si se fala”, dá conta de sua experiência, mas, não parecendo uma voz humana, pode ser entendida?

Essas vozes, no poema, vão disputar o “eu” e, assim, entram em conflito. Ora o “eu” é uma, ora é outra. Isso porque, propomos aqui, a ambiguidade dessa eu lírica é dupla: ela se faz duas por não conseguir ser

⁹² Fechei os olhos, vi corpos luminosos que giravam na névoa, no lugar das ambíguas vizinhanças. (tradução minha)

⁹³ Falo como em mim se fala. Não minha voz obstinada em parecer uma voz humana mas a outra que testemunha que não deixei de morar no bosque. (tradução minha)

ambígua, na tentativa, talvez, de realizar a tarefa que Foucault, em *A História da loucura na idade clássica*, considera duplamente impossível: “But the task is no doubt doubly impossible....It was essential at all costs to preserve the *relative*, and to be *absolutely* understood.”⁹⁴ (Préface, Folie et déraison, histoire de la folie à l’Age Classique (Paris: Plon, 1961). (This Preface is not included in the English edition.) apud FELMAN, 2003:62).⁹⁵

Retomando a ideia da trepanação que está no título do poema - e do livro -, *Extracción de la piedra de locura*, a loucura é feita matéria, é pedra. Os muitos sentidos que estão no título são, talvez, as múltiplas maneiras como essa eu lírica lida e pode lidar com essa matéria. Partindo da concepção da loucura de Feman a partir de Foucault, “‘What is madness?’ Asks Foucault; ‘Nothing, doubtless, but the abstinence of production (*l’absence d’oeuvre*).’”⁹⁶ (FELMAN, 2003:54), a extração seria, ao mesmo tempo, a da linguagem da falta e a da falta de si. E a busca incansável pela sua voz, ambígua e livre, presente, estaria presa nos silêncios do discurso. Mas como libertá-la?

Mas, para entendermos o conflito desta eu lírica, é preciso voltar a sua experiência, como ela própria aponta no final de *Caminos del espejo*: “Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo”⁹⁷ (PIZARNIK, 2016:244). A busca por sua voz está também muito ligada à experiência da violência da repressão. E suas tentativas de libertar-se são também doloridas porque para tal ela precisa lidar com as forças da linguagem. O trabalho dela tem de ser constante, porque outra voz, que não é sua, se interpõe em sua busca: “Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera”⁹⁸ (PIZARNIK, 2016:251) Enquanto essa voz fala da causa primeira, ela fala da experiência, que é o que ela sabe:

⁹⁴ Mas a tarefa é sem dúvida duplamente impossível... Era essencial a todo custo preservar o *relativo* e ser *completamente* entendido (tradução minha).

⁹⁵ A importância de preservar o relativo e ser completamente entendida para a eu lírica será retomada mais à frente.

⁹⁶ ‘O que é loucura?’ Pergunta Foucault; ‘Nada, sem dúvida, a não ser a falta de produção’ (tradução minha)

⁹⁷ Voltar à memória do corpo, hei de voltar a meus ossos em duelo. (tradução minha)

⁹⁸ E é sem graça, sem auréola, sem tregua. E essa voz, essa elegia a uma causa primeira: um grito, um soplo, um respirar entre deuses. Eu relato minha véspera. (tradução minha)

Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.⁹⁹ (PIZARNIK, 2016:248)

No poema, são trabalhados poeticamente três desejos da eu lírica que, segundo nossa hipótese, surgem da tentativa de libertar-se desta prisão silenciosa. Esses desejos são contraditórios, justamente porque a tarefa a que ela se propõe é impossível e violenta. Eles seriam: I. o de tirar de si a loucura na esperança de que esta ação lhe dê a fala; II. o silenciar-se para que o eu não mais seja submetido à violência e III. o de falar como em si se fala, expressar-se e encontrar-se nessa falta.

O primeiro desejo é de tirar de si a falta, reprimir ainda mais o que foge do controle racional. Sua loucura não cabe no discurso e para dizer-se ela deseja acreditar que pode tirá-la de si para assim conseguir articular-se na linguagem:

Perdida por tu propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio.¹⁰⁰ (PIZARNIK, 2016:247-248)

Seu reinado é aquele de sua imaginação, em que ela é uma rainha louca que vive tranquila: “En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín.”¹⁰¹ (PIZARNIK, 2016:248). Mas esta renúncia de seu reinado, seu desejo de extrair sua loucura, não vai inseri-la na ordem do discurso: sua renúncia será pelas cinzas, e, sem sua loucura, a eu lírica aponta, ela ficará sem seu único privilégio.

⁹⁹ Fala do que sabes. Fala do que vibra em teu âmago e faz luzes e sombras em teu olhar, fala da dor incessante de teus ossos, fala da vertigem, fala de tua respiração, de tua desolação, de tua traição. É tão escuro, tão em silêncio o processo a que me obrigo. Oh fala do silêncio. (tradução minha)

¹⁰⁰ Perdida por teu próprio designio, renunciaste a teu reino pelas cinzas. Quem te faz doer recorda antigas homenagens. Não obstante, choras funestamente e evocas tua loucura e até quisestes extraí-la de ti como se fosse uma pedra, ela, seu único privilégio. (tradução minha)

¹⁰¹ Em um muro branco desenhas as alegorias do repouso, e és sempre uma rainha louca que jaz sob a lua sobre a triste grama do velho jardim. (tradução minha)

O segundo desejo a que nos referimos é o de não mais ser invadida, de encontrar um lugar seguro para si que a proteja, de não precisar lutar, de não saber e não precisá-lo:

Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada. (*Ibidem*)¹⁰²

Mas o que ela percebe é que, apesar de falar - ou escrever - ser uma constante submissão à linguagem do outro, sem as palavras não é possível existir. “Cada hora, cada día, yo quisiera no tener que hablar. Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos. Nada pretendo en este poema si no es desanudar mi garganta”¹⁰³ (PIZARNIK, 2016:251).

O terceiro desejo é o de falar em *outra* linguagem. Nele, estão imbricados outros dois: o desejo de entender-se por essa linguagem e o de ser entendida nela, porque há uma responsabilidade em falar o silêncio. A razão é surda ao sofrimento:

La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz.¹⁰⁴ (PIZARNIK, 2016:249)

Sua responsabilidade é de quebrar com a reprodução do silêncio: falar o sofrimento que não cabe na linguagem da razão. Ela precisa ser entendida, precisa comunicar esta dor. Mas é possível ser entendida preservando a relatividade? É possível transmitir sua dor sem objetificá-la? “If to comprehend is, on the one hand, to grasp, to apprehend an object, to objectify, Foucault’s

¹⁰² Meu ofício (também no sonho o exercício) é conjurar e exorcizar. Que horas começou a desgraça? Não quero saber. Não quero mais que um silêncio para mim e as que fui, um silêncio como a pequena cabana que encontram no bosque as crianças perdidas. E o que sei eu do que vai ser de mim se nada rima com nada. (tradução minha)

¹⁰³ Cada hora, cada dia, eu queria não ter que falar. Figuras de cera os outros e sobretudo eu, que sou mais outra que eles. Nada pretendo neste poema se não desatar minha garganta. (tradução minha)

¹⁰⁴ A razão me mostra a saída do cenário onde levantaram uma igreja sob a chuva: a mulher-loba deposita seu rebento no umbral e foge. Há uma luz tristíssima de velas espreitadas por um sopro maligno. Chora a menina loba. Nenhum adormecido a ouve. Todas as pestes e as pragas para os que dormem em paz. (tradução minha)

implicit question is: how can we comprehend without objectifying, without excluding?”¹⁰⁵ (FELMAN, 2003:41)

Ela deseja uma linguagem viva, ela quer o movimento, ela deseja criar:

De manera que soñé capitanes y ataúdes de colores deliciosos y ahora tengo miedo a causa de todas las cosas que guardo, no un cofre de piratas, no un tesoro bien enterrado, sino cuantas cosas en movimiento, cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen)¹⁰⁶ (PIZARNIK, 2016:250)

As figuras azuis e douradas que ela guarda não falam porque são movimento, não podem ser fixadas na linguagem. A loucura, segundo Felman, só pode ser lida como “Unaccomplishment *at work*: active incompleteness of a meaning which ceaselessly transforms itself, offers itself but to be misunderstood, misapprehended.”¹⁰⁷ (FELMAN, 2003:54) E o medo da eu lírica é de que essas figuras que não dizem se rebelem: “Comprendo mi miedo a una rebelión de las pequeñas figuras azules y doradas”¹⁰⁸ (PIZARNIK, 2016:250). Uma rebelião significaria, talvez, um devaneio, uma loucura que nunca poderá ser transmitida.

A eu lírica acredita ainda na possibilidade de transmitir-se: “Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que hacer y yo me deshago. Te excomulgan de ti. Sufro, luego no sé.”¹⁰⁹ (PIZARNIK, 2016:252). Ela apressa sua voz, talvez, porque são fugazes os momentos em que ela consegue comunicar sua dor. Esse processo é árduo e no anseio por fazer-se entender ela se depara com a necessidade de entender-se a si: se desfaz porque o conhecimento racional, que o tempo todo a acompanha como regra, nega também o *seu* sofrimento. Fazendo uma paródia do racionalismo

¹⁰⁵ Se compreender é, por outro lado, captar, apreender um objeto, objetificar-lo, a pergunta implícita de Foucault é: como podemos compreender sem objetificar, sem excluir? (tradução minha)

¹⁰⁶ De maneira que sonhei capitães e caixões de cores deliciosas e agora tenho medo por conta de todas as coisas que guardo, não um cofre de piratas, não um tesouro bem enterrado, mas sim quantas coisas em movimento, quantas pequenas figuras azuis e douradas gesticulam e dançam (mas dizer não dizem). (tradução minha)

¹⁰⁷ Não realização funcional: incompletude ativa de um significado que se transforma sem parar, se oferece para ser mal entendido, mal apreendido. (tradução minha)

¹⁰⁸ Compreendo meu medo de uma rebelião das pequenas figuras azuis e douradas. (tradução minha)

¹⁰⁹ Rápido, tua voz mais oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que fazer e eu me desfaço. Te excomungam te ti. Sofro, logo não sei. (tradução minha)

cartesiano (penso, logo sou¹¹⁰), ela sugere que sofrer não é pensar (ao menos não racionalmente) e não saber é como não ser.

Para ela, o ato de escrever é de reconstruir sua linguagem das cinzas que são produzidas pelo violento incêndio do discurso racional: “Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte.”¹¹¹ (PIZARNIK, 2016:251). Há uma possibilidade de liberdade na loucura: negando a linguagem racional, buscando uma reconstrução de uma outra linguagem nas falhas da linguagem que prende.

Mas ela duvida de sua potência, porque está dividida: “¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes.”¹¹² (PIZARNIK, 2016:251). Na proteção de seu silêncio, a linguagem racional não importa para ela, porque não precisa falar. Ao tentar falar, sai de seu lugar de proteção, e então não entende.

A contradição que a violenta ainda mais é que, para imaginar uma possível liberdade, ela precisa das armas que a própria prisão lhe fornece. Ou, como aponta Foucault: “The freedom of madness can only be heard from the top of the fortress which holds it prisoner.”¹¹³ (Historie de la folie, Preface of the original edition (Plon, 1961) apud FELMAN, 2003: 43)

Ainda, na tentativa de produzir sentido com o que é silêncio, ela cai em armadilhas: “Va y viene diciéndose en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales”¹¹⁴ (PIZARNIK, 2016:249). Os conceitos não são vivos, e são eles que dominam essa linguagem na qual ela deseja encontrar falhas.

A violência que a eu lírica experiencia está na impossibilidade de encontrar-se em uma linguagem que não é sua. Sugando a pedra, transformando-a em objeto, essa eu lírica se faz *sujeita* de seu discurso e

¹¹⁰ Frase de autoria do filósofo René Descartes formulada no livro *Discurso do Método* (1637).

¹¹¹ Escrever é procurar no tumulto dos queimados o osso do braço que corresponda ao osso da perna. Miserável mistura. Eu restauro, eu reconstruo, eu ando assim rodeada de morte. (tradução minha)

¹¹² E o que podes tu? Sais de teu abrigo e não entendes. Voltas a ele e já não importa entender ou não. Voltas a sair e não entendes. (tradução minha)

¹¹³ A liberdade da loucura só pode ser ouvida do topo da fortaleza que a faz prisioneira. (tradução minha)

¹¹⁴ Vai e vem dizendo-se em solitário vai e vem. Um perder-se gota a gota o sentido dos dias. Iscas de conceitos. Armadilhas de vogais. (tradução minha)

percebe a força violenta na raiz: ela tem que se sujeitar à própria linguagem pela qual ela deseja se fazer sujeita. A extração (em qualquer dos sentidos) vem para ela como possibilidade de liberdade, mas a prisão da qual ela quer se libertar está dentro de si e é como uma areia movediça: quanto mais ela tenta sair, mais afunda nesse universo. Ao tomar a trepanação para si, da violência, faz sua poesia. Ela reconstrói essa violenta invasão a seu corpo e, assim, se invade, se violenta.

Nessa incessante batalha dentro de si, a eu lírica não consegue romper com o que a prende:

Esta voz ávida venida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir, tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban.¹¹⁵
(PIZARNIK, 2016:249)

Ela deseja romper com a linguagem, mas é, apesar de desejante, falha: como um gemido distante, não pode ser compreendida. Sua existência é ingênua porque não consegue se conceber, não consegue se aprofundar. E suas mortes não significam nada, não produzem, não transformam o que a oprime: cansada, sua única subversão é sufocada e transformada em objeto.

Para se entender - e ser entendida - ela precisa falar a linguagem do outro, que não é sua. A linguagem que faz sua poesia não se desliga daquela que a violenta porque ela não é outra - não é diferente - e por ser *outra*, por ser constituída a partir da negação. E enquanto esta eu lírica deseja ser entendida, deseja falar de seu sofrimento e de sua profundidade, a linguagem a faz faltar e ela, ao invés de construir sua liberdade - como ela deseja -, reconstrói sua prisão.

¹¹⁵ Esta voz ávida vinda de antigos lamentos. Ingenuamente existes, te disfarças de pequena assassina, te das medo frente o espelho. Fundir-me na terra e que a terra se feche sobre mim. Éxtase ignóbil. Tu sabes que te humilharam até quando te mostravam o sol. Tu sabes que nunca saberás te defender, que só desejás presentear a eles o troféu, quero dizer, teu cadáver, e que o comam e o bebam. (tradução minha)

Conclusão

Sala de psicopatologia: o avesso da mulher louca

Em uma edição de *Extracción de la piedra de locura* traduzida para o português¹¹⁶, o editor achou que combinava publicar outro poema e, no final do livro, sem muito aviso - à parte de uma nota de rodapé que dizia onde e quando tinha sido escrito e publicado -, publicou, junto com os outros poemas, *Sala de psicopatología*. Na nota de rodapé, o editor nos conta que Alejandra escreveu esse poema “durante sua estadia no Hospital Pirovano para doentes mentais” e que foi publicado postumamente.

A eu lírica - e, ao que tudo indica, Alejandra também - está neste hospital para loucos, presa. Ela começa o poema acusando Freud - chama-o de Sigmund - “de acabar com o mercado matrimonial das melhores praias da Europa”: “(¡oh Sigmund! con vos se acabaron los hombres del mercado matrimonial que frecuenté en las mejores playa de Europa)”¹¹⁷ (PIZARNIK, 2016:411). Risos. Depois de acabar a leitura de *Extracción de la piedra de locura*, tão lúgubre, tenso, sombrio, enigmático... Experimentamos uma súbita leveza, uma descontração. A eu lírica que, neste poema, está na própria prisão: é paciente, é objeto, sua loucura é tratada como doença. Em sua poesia, entretanto, ela paradoxalmente não a recria, brinca com ela:

Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es casi tan bella como el suicidio.
Se habla.
Se amuebla el escenario vacío del silencio.
O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje.
- ¿Por que está callada? En qué piensa?
No pienso, al menos no ejecuto lo que llaman pensar. Asisto al inagotable fluir del murmullo. A veces - casi siempre - estoy húmeda.¹¹⁸ (PIZARNIK, 2016:413)

¹¹⁶ Edição produzida pela editora portuguesa Língua Morta, disponível em <http://edlinguamorta.blogspot.com.br/2013/03/alejandra-pizarnik-extracciao-da-pedra.html> (acesso em 5 nov. 2017)

¹¹⁷ (oh Sigmund! com você se acabaram os homens do mercado matrimonial que frequentei nas melhores praias da Europa) (tradução minha)

¹¹⁸ É verdade que a psicoterapia em sua forma exclusivamente verbal é quase tão bela como o suicídio.
Se fala.

Sexual, atrevida, ela desafia a racionalidade, ressignifica-a. Deixa de temê-la. Esta eu lírica percebe que seu desejo não pode ser articulado na linguagem. Então, com ele, ela desafia a racionalidade. Ou, como aponta Irigaray:

Feminine pleasure has to remain inarticulate in language, in its own language, if it is not to threaten the underpinnings of logical operations. And so what is most strictly forbidden to women today is that they should attempt to express their own pleasure.¹¹⁹ (IRIGARAY, 1985:77)

E, neste poema, a eu lírica faz justamente isso, tenta expressar seu próprio desejo, seu prazer. E para fazê-lo, ela se usa do humor, jogando com a construção de sentido:

hablo de la concha y hablo de la muerte,
todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí
orgullo por mi virtuosismo - la mahtma gandhi del lengüeteo, la
Einstein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reike del abrirse
camino entre pelos como de rabinos desaseados - ¡oh el goce de la
roña!¹²⁰ (PIZARNIK, 2016:412)

Para construir o humor, desvia sexualmente nomes de homens consagrados, constrói seu significado - a ideia de que ela é a melhor lambedora - e, ao mesmo tempo, ironiza o uso destes nomes. E, ainda, pela sexualidade e pelo humor, questiona a própria objetificação da loucura como doença:

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala
llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de
la mejoría.
Pero
¿que cosa curar?

Se mobília o cenário vazio do silêncio.

Ou, se há silêncio, este se converte em mensagem.

- Por que está calada? Em que pensa?

Não penso, ao menos não executo o que chamam pensar. Assisto ao inesgotável fluir do murmúrio. As vezes - quase sempre - estou úmida. (tradução minha)

¹¹⁹ O prazer feminino tem que continuar inarticulado na linguagem, na sua própria linguagem, para que ele não ameace as bases de operações lógicas. E o que é mais estritamente proibido para mulheres hoje é que elas possam tentar expressar seu próprio prazer. (tradução minha)

¹²⁰ falo da vagina e falo da morte,

tudo é vagina, e eu lambi vaginas em vários países e só senti orgulho por meu virtuosismo - a mahtma gandhi do linguajar, a Einstein do minete, a Reich da lambidela, a Reike do abrir-se caminho entre pelos como rabinos desorganizados - oh o gozo da sujeira! (tradução minha)

Y ¿por dónde empezar a curar?¹²¹ (PIZARNIK, 2016:413)

Esta eu lírica não mais quer inserir-se no mundo que a objetifica e violenta. Ao invés de recriar suas prisões para se fazer ouvir, cria seus próprios mundos para se fazer falar:

“Entonces:
adiós sujeto y objeto,
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,
ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro,
fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades de consumo,
y lejos de los enmiendantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles,”¹²² (PIZARNIK, 2016:414)

Em seus mundos, não há mais sujeito e objeto: ela não mais deseja ser sujeito, e sim quebrar com a lógica que a faz querer, quebrar com as dicotomias. Irigaray, em sua busca por espaço para o feminino na linguagem chega a conclusões parecidas:

How, then, are we to try to redefine this language work that would leave space for the feminine? Let us say that every dichotomizing - and at the same time redoubling - break, including the one between enunciation and utterance, has to be disrupted.¹²³ (IRIGARAY, 1985:79)

Ela nomeia o que não há em seu mundo, o que a prende no nosso, e deixa de querer dizer sua profundidade, que de fato é indizível: “(la

¹²¹ Oh, beijei tantas picas para encontrar-me de repente em uma sala cheia de carne de prisão onde as mulheres vêm e vão falando da melhoria.

Mas

que coisa curar?

E por onde começar a curar? (tradução minha)

¹²² Então: adeus sujeito e objeto,

tudo se unifica como em outros tempos, no jardim dos contos para crianças cheio de riachos de frescas águas pré-natais,

esse jardim é o *centro* do mundo, é o lugar do encontro, é o espaço transformado em tempo e o tempo transformado em lugar, é o alto momento da fusão e do encontro,

fora do espaço profano onde o Bem é sinônimo de evolução de sociedades de consumo,

e longe dos amerdantes simulacros de medir o tempo mediante relógios, calendários e demais objetos hostis. (tradução minha)

¹²³ Como, então, podemos tentar redefinir esse trabalho de linguagem que deixaria espaço para o feminino? Podemos falar que toda dicotomia - e ao mesmo tempo redobrimento - quebra, inclusive aquela entre enunciação e enunciado, deve ser quebrada. (tradução minha)

profundidad, cuanto más profunda, más indecible)”¹²⁴ (PIZARNIK, 2016:414). Mas não se cala. Fala besteiras, brinca com conceitos, vira do avesso o que a prende:

El hombre está herido por una desgarradura que tal vez, o seguramente, le ha causado la vida que nos dan.

<<Cambiar la vida>> (Marx)

<<Cambiar el hombre>> (Rimbaud)

Freud:

<<La pequeña A. está embellecida por la desobediencia>>, (Cartas...)¹²⁵ (PIZARNIK, 2016:415-416)

Ela conhece os conceitos, leu as teorias. Assim, joga com elas. Sua crítica não está ali para ser compreendida. *Sala de psicopatología* tem aquele dúbio que não se importa em ser entendido. É como se esta eu lírica nos dissesse: *entenda o que quiser*. Brinca com as palavras e com as referências, se solta, deixa de se preocupar com o que vai ser entendido. Irigaray aponta, em *This sex which is not one*,

“To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it. It means to resubmit herself - inasmuch as she is on the side of the “perceptible,” of “matter” -, to “ideas”, in particular to ideas about herself, there are elaborated in/by a masculine logic, but so as to make “visible” by an effect of playful repetition, what is supposed to remain invisible: the cover-up of a possible operation of the feminine in language.”¹²⁶ (IRIGARAY, 1985:76)

Ela domina o discurso masculino, cita autores. Eles, falando sobre a mulher, como objeto. Ela, utilizando de seu discurso, busca suas falhas, mostra seus silêncios:

¹²⁴ (a profundidade, quanto mais profunda, mais indizível). (tradução minha)

¹²⁵ O homem está ferido por uma dilaceração que talvez, ou seguramente, lhe causou a vida que nos dão.

<<Mudar a vida>> (Marx)

<<Mudar o homem>> (Rimbaud)

Freud:

<<A pequena A. está embelezada pela desobediência>>, (Cartas...) (tradução minha)

¹²⁶ Jogar com a mimese é, assim, para a mulher, tentar reconquistar o lugar de sua exploração pelo discurso, sem permitir-se ser simplesmente reduzida a ele. Significa colocar-se de maneira diferente - na medida em que ela está no lado do "perceptível", do "assunto" -, com "ideias", em particular em ideias sobre si, que são elaboradas em/por uma lógica masculina, mas também para fazer "visível", por um efeito de repetição jocosa, o que deveria supostamente permanecer invisível: o encobrimento de uma possível operação do feminino na linguagem. (tradução minha)

-El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo tengo algo aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar que mama mía.
Nietzsche: <<Esta noche tendré una madre o dejaré de ser.>>
Strindberg: <<El sol, madre, el sol.>>
P. Éluard: <<Hay que pegar a la madre mientras es joven.>>
Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz a tierra, a fuego, a aire,¹²⁷
(PIZARNIK, 2016:412)

O silêncio que é imposto a ela está no discurso masculino, no que não é dito. O problema é colocado na mulher, mas a origem dele não está nela. E ela se defende das tentativas de objetificá-la, de fazê-la vítima. Em *Sala de Psicopatologia*, ironizando a linguagem racional, ela finge que produz sentido e, ao mesmo tempo, mostra seu ponto: a linguagem é falha.

(Ridículamente te han adornado para este mundo - dice una voz apiadada de mí)
Y
Que te encuentres con vos misma - dijo.
Y yo le dije:
Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser sola y misma entidad con él tengo que matar al migo para que así se muera el *con* y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios.¹²⁸ (PIZARNIK, 2016:413-414)

Assim, neste poema, podemos ler um contraponto aos poemas de *Extracción de la piedra de locura*, em que, entre universos, esta mulher que fala está sempre fora: da linguagem, do silêncio, da vida, da morte. Entre privilégio e pedra, a loucura de seus sonhos se mistura, ora agarra-a como âncora que a mantém viva, ora quer se livrar dela para voltar a viver. Em *Sala de Psicopatología*, ela não quer nem explicar nem retirar sua loucura: só jogar

¹²⁷ - O doutor me disse que tenho problemas. Eu não sei. Eu tenho algo aqui (toca suas tetas) e umas vontades de chorar que mama mia.

Nietzsche: <<Esta noite terei uma mãe ou deixarei de ser.>>

Strindberg: <<O sol, mãe, o sol.>>

P. Éluard: <<É preciso bater na mãe enquanto é jovem>>

Sim, senhora, a mãe é um animal carnívoro que ama a vegetação luxuriosa. Na hora em que pariu abre as pernas, ignorante do sentido de sua posição destinada a dar a luz a terra, ao fogo, ao ar, (tradução minha)

¹²⁸ (Ridículamente te adornaram para este mundo - diz uma voz apiedada de mim)

E

Que te encontres contigo mesma - disse.

E eu lhe disse:

Para reunir-me com o *migo* de *comigo* e ser sozinha e mesma entidade com ele tenho que matar o migo para que assim morra o com e, deste modo, anulados os contrários, a dialéctica suplicante finaliza na fusão dos contrários. (tradução minha)

com ela, brincar com seus limites e, assim, mostrar também os limites do discurso racional. E o surpreendente não é mais a loucura, mas a não-loucura:

se alejó - me alejé -
no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)
sino porque una es extranjera,
una es de otra parte,
ellos se casan,
procrean,
veranean,
tienen horarios,
no se asustan por la tenebrosa
ambigüedad del lenguaje
(No es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)¹²⁹
(PIZARNIK, 2016:416)

E a pergunta que nos fica é: é possível falar? Sim, a eu lírica nos responde, mas em outro lugar. É preciso virar-se do avesso, ler de outra maneira o que a prende. Em *Sala de Psicopatología*, ela está fora, mas não porque há algo de errado com ela, e sim porque há algo de errado com o mundo: “y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada,/ y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo”¹³⁰ (PIZARNIK, 2016:411).

¹²⁹ se afastou - me afastei -
não por desdém (claro é que nosso orgulho é infernal)
mas porque uma é estrangeira,
uma é de outro lugar,
eles se casam,
procriam,
veraneiam,
têm horários,
não se assustam com a tenebrosa
ambigüidade da linguagem
(Não é o mesmo dizer *Boa noite* que dizer *Boa noite*) (tradução minha)

¹³⁰ e como sou tão inteligente que já não sirvo para nada,/ e como tenho sonhado tanto que já não sou deste mundo (tradução minha)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2009.
- BOSQUEIRO, Josiane Maria. **Apresentação e tradução das obras La última inocencia e Las aventuras perdidas, de Alejandra Pizarnik**. 2010. 119 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.
- COSTA, Cristina Henrique da. **Imaginando João Cabral imaginando**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- COSTA, Cristina Henrique da. **Símbolo, complexo e mito: O mistério Bachelard**. Revista ALEA, 2018. No prelo.
- FELMAN, Shoshana. **Writing and madness: (literature/philosophy/psychoanalysis)**. Palo Alto, CA: Stanford University, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura: na idade clássica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HAYDU, Susana H. **Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje Poético** 1996.
(disponível em https://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/index.aspx acesso em 22 nov. 2017)
- HERNANDO, Irene Gonzáles. **La piedra de la locura**. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. IV, nº 8, pp. 79-88, 2012.
- IRIGARAY, Luce. **This sex which is not one**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- KRISTEVA, Julia. **Sol negro : depressão e melancolia**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1989.
- LÖWY, Michael. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. [Coautoria de Robert Sayre]; São Paulo, SP: Boitempo, 2015.
- LUJAN, Luciana Savioli. **A melancolia romântica em Freud e Nerval**. 2001. 181p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Médicas, Campinas, SP.
- PIÑA, Cristina. **Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik**. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- PINHO, Kátia Rose Oliveira de. **Uma ponte sob a morada do ser: Proposta de leitura heideggeriana de Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik**. 2002. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE.
- PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa (1955-1972)**. Barcelona: Lumen, 2016.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.