



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LARA LUIZA OLIVEIRA AMARAL

**AS PROTAGONISTAS DA QUEDA:
SYLVIA PLATH E ALEJANDRA PIZARNIK**

CAMPINAS,

2024

LARA LUIZA OLIVEIRA AMARAL

**AS PROTAGONISTAS DA QUEDA:
SYLVIA PLATH E ALEJANDRA PIZARNIK**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de **Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária** (versão final).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam Viviana Gárate

CAMPINAS,

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

Amaral, Lara Luiza Oliveira, 1995-
Am14p As protagonistas da queda : Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik / Lara Luiza
Oliveira Amaral. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Miriam Viviana Gárate.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Escrita. 2. Diários. 3. Suicídio. I. Gárate, Miriam Viviana, 1960-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The protagonists of falling : Sylvia Plath and Alejandra Pizarnik

Palavras-chave em inglês:

Writing

Diaries

Suicide

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Miriam Viviana Gárate [Orientador]

Paloma Vidal

Maria Betânia Amoroso

Gisela Anauate Bergonzoni

Ricardo Augusto de Lima

Data de defesa: 20-03-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8870-3578>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/752888323570079>



BANCA EXAMINADORA:

Miriam Viviana Gárate

Paloma Vidal

Ricardo Augusto de Lima

Maria Betânia Amoroso

Gisela Anauate Bergonzoni

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

À minha avó, que me ensinou o caminho até a biblioteca.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a vocês, minha família de duas-mulheres, por todo o apoio durante esses quatro anos em que estive mergulhada em leituras, escritas, viagens e dúvidas. Em especial por aquela manhã, após um dia tão difícil, em que vocês me disseram para continuar. Se cheguei aqui, hoje, foi porque vocês me disseram que eu conseguiria. Também não posso deixar de agradecer minhas tias por todo o suporte, material e emocional, principalmente nos anos finais desta pesquisa.

Ao Raphael Lavezzo, que em menos de um ano ouviu mais de Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik do que qualquer outra pessoa fora da área. Obrigada pelas manhãs, tardes, noites e quintas. A sua presença me deu o equilíbrio que eu precisava para dar mais um passo.

Aos professores da Universidade Estadual de Campinas por contribuírem para a minha formação: Fabio Akcelrud Durão, Márcio Orlando Seligmann Silva, Cristina Henrique da Costa e Alexandre Soares Carneiro. Agradeço também aos demais funcionários da secretaria da UNICAMP, sempre muito atenciosos e solícitos com as minhas (muitas) dúvidas durante esses anos.

À Miriam, minha orientadora. Obrigada, primeiramente, por ter aceitado uma menina (cedendo ao título de jovem sempre repetido pela professora) do interior do Paraná, como sua orientanda. Sempre presente, mesmo em tempos em que o remoto impôs uma distância física, suas orientações, conversas e acolhimento foram essenciais para a conclusão desta pesquisa.

Aos demais professores da banca. Paloma Vidal e Maria Betânia Amoroso, professoras que, já nos primeiros rascunhos da tese, me auxiliaram durante a qualificação com apontamentos valiosos. Obrigada pelas indicações de leitura e por transformarem um momento de tanta tensão em algo proveitoso e leve. Ao Ricardo Lima, professor que me inspirou a estudar diários quando, no meu primeiro ano da graduação, o assisti falar sobre o *Diário de Anne Frank*. Obrigada pela presença em mais uma banca minha, você é um exemplo de profissional para mim. À Gisela Bergonzoni, professora que aceitou participar desta banca e contribuir para a conclusão desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Código 001, por financiar esta pesquisa e torná-la possível.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo explorar o processo criativo autodestrutivo em Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik. Pautando-me na obra completa de cada autora, seja nas obras publicadas tidas como “literárias” (poesia e prosa), seja nos diários e cartas, divido esta tese em dois grandes eixos: “A arte de si mesmo”, introduzindo as teorias do diário e a ideia de escrita íntima; e “Laboratório do eu”, momento de análise das obras, estabelecendo um diálogo entre a literatura publicada, os diários e o suicídio (enquanto tema e fato biográfico). Neste “laboratório”, a vida das autoras foi dividida em três fases e um interlúdio. Cada fase representa um período vivido e suas publicações correspondentes, enquanto o interlúdio demarca o ponto de transição, pessoal e profissional, das escritoras. Como fundamentação teórica principal, cabe mencionar: Barthes (1984), Blanchot (1959), Ávila (2016), para os estudos da escrita e do gênero; Venti (2008), Piña e Venti (2022), Clark (2020) nas discussões autobiográficas sobre Plath e Pizarnik. Por fim, a conclusão do trabalho afirma a necessidade de inserir a morte na equação vida e obra, discutindo o suicídio na literatura sem cair em tabus ou pré-conceitos não fundamentados.

Palavras-chave: escrita, diários, suicídio, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik.

ABSTRACT

This research aims to explore the self-destructive creative process in Sylvia Plath and Alejandra Pizarnik. Basing myself on the complete work of each author, whether in published works considered “literary” (poetry and prose), or in diaries and letters, I divide this thesis into two main themes: “The art of yourself” (A arte de si mesmo), introducing diary theories and the idea of intimate writing; and “Me laboratory” (Laboratório do eu), moment of analyzing the works, establishing a dialogue between published literature, diaries and suicide (as a theme and as a biographical fact). In this “laboratory”, the authors’ lives were divided into three phases and an interlude. Each phase represents a period lived and its corresponding publications, while the interlude marks the transition point, personal and professional, of the writers. As the main theoretical foundation, it is worth to mention: Barthes (1984), Blanchot (1959), Ávila (2016), for writing and genre studies; Venti (2008), Piña e Venti (2022), Clark (2020) in autobiographical discussions about Plath and Pizarnik. Finally, the conclusion of the work affirms the need to insert death into the equation of life and work, discussing suicide in literature without falling into taboos or unfounded preconceptions.

Keywords: writing, diaries, suicide, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
AS PROTAGONISTAS DA QUEDA	10
A ESCRITA ÍNTIMA DO AUTOANIQUILAMENTO	13
I. A ARTE DE SI MESMO.....	16
AS HORAS APÓS O CHÁ	16
FÓRMULA ABERTA	18
OS DIÁRIOS DE SYLVIA PLATH E ALEJANDRA PIZARNIK	23
A SÉRIE D	32
II. LABORATÓRIO DO EU	42
ATO I.....	42
AS SEIS LETRAS DE ESTHER	43
SER FLORA ANTES DE ALEJANDRA.....	52
DA FIGUEIRA OS PRIMEIROS FIGOS: EU-ESCRITORA	61
INTERLÚDIO	72
I AM OU AM I?	73
SÓLO UN NOMBRE: ALEJANDRA	89
ATO II	117
“ONDE ME PERCO E ME EXILO NA MEMÓRIA”: EU-ESTRANGEIRA.....	120
CORPO EX-TRANHO	126
O OUTRO EM MIM	140
ESCREVER, VERBO INTRANSITIVO	145
ALEJANDRA E O SALTO DE SI.....	151
SYLVIA SOB A REDOMA	165
ATO III.....	181
EU NO LUGAR DO MORTO	182
O OUTRO MORTO: PAI NAZISTA E FILHA JUDIA.....	184
ES-CRIPTA.....	200
EU MORRO: TANATO(BIO)GRAFIA.....	222
CONCLUSÃO: EU, PLATEIA DE MIM	249
REFERÊNCIAS	260

APRESENTAÇÃO

*“A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar”*

As protagonistas da queda

O eu que caminha na corda bamba da escrita vê na linha a possibilidade de salvação e queda. A altura dá vertigens, e às vezes o movimento em falso prenuncia o fim adiado pelo passo seguinte. A performance de Sísifo leva o corpo até a próxima entrada segura e tudo recomeça.

O eu leitor, na plateia, por sua vez, já sabia do momento da queda, era um *spoiler* dado no cartaz de apresentação.

Em um espetáculo de circo, o trapezista, pendurado nas barras de ferro, se atira no vazio em busca da mão do outro lado para segurá-la. A equilibrista, ainda que não se atire ao nada, caminha no vazio em cima de uma corda mais fina que a largura dos seus pés. Muitas vezes, faz-se necessário que o trapezista seja, também, equilibrista. São os sujeitos do vazio, acrobatas do espaço, protagonistas da queda.

Franz Kafka, em uma entrada de diário não datada, compara a imagem do sujeito comum e do trapezista enquanto discute sobre as angústias do tempo:

“Esquecer”, porém, não é a palavra certa aqui. A memória desse homem sofreu tão pouco quanto sua capacidade de imaginação. Mas a verdade é que mover montanhas não podem; o homem está agora à margem de nosso povo, à margem de nossa humanidade, sempre faminto, tudo que possui é o momento, o momento continuado do tormento ao qual não se segue uma única fagulha de elevação; tem sempre e apenas uma única coisa: suas dores, e, em toda a circunferência do mundo, nenhuma outra que pudesse arvorar-se em remédio; de chão, tem apenas o necessário aos dois pés e, como apoio, tão somente o que as duas mãos recobrem, bem menos, portanto, que o trapezista no teatro de variedades, para o qual estendem ainda uma rede de proteção. A nós, outros, seguram-nos nossos passado e futuro, quase todo o nosso tempo livre e quanto de nosso ofício não empregamos a alçá-los e baixá-los, equilibrando-os. O que o futuro tem em amplidão, o passado compensa com seu peso, e, em suas pontas, já não se consegue distinguir um do outro; a mais tenra juventude torna-se, mais tarde, tão clara quanto o futuro, e a ponta do futuro, com todos os nossos suspiros, é, na verdade, coisa já experimentada, passado. Assim se fecha, ou quase, esse círculo à beira do qual caminhamos. Esse círculo nos pertence, é fato, mas somente na medida em que o retemos; basta um passo para o lado, esquecidos de nós mesmos, na distração de um susto, de um espanto ou do cansaço, e já o perdemos no espaço; tínhamos até então nosso nariz na torrente dos tempos, mas agora recuamos, nadadores outrora, caminhantes no presente, e nos perdemos. Estamos à margem da lei,

ninguém sabe e, no entanto, é em conformidade com isso que todos nos tratam (KAFKA, 2021, p. 26).

Em uma disputa de desgraças, o trapezista ganha em vantagem pela rede de proteção pendurada abaixo da corda. Nós, por outro lado, nos apoiamos nos tempos passado e futuro em busca de um precário equilíbrio-presente. Sujeitos sem rede de proteção, (des)equilibrados entre tempos, protagonistas do vazio de uma história escrita por nós mesmos. A palavra compõe a corda bamba da linguagem, a queda é a vertigem de todos os dias, o escrever é dar o próximo passo – em falso, ou não.

No final do primeiro volume dos diários de Emilio Renzi (*Anos de formação*, 2015), Ricardo Piglia, assim como Kafka – ou justamente por causa de Kafka –, recorre à imagem do sujeito em suspenso como metáfora para sua técnica narrativa. Renzi-Piglia, em terceira pessoa, durante um diálogo com outra pessoa/persona de si mesmo, introduz constantes digressões que se traduzem em orações intercaladas, uma das quais se estende por duas páginas para finalmente retornar à estrutura interrompida:

“No México”, retomou a oração que tinha deixado em suspenso, suspensa, como um trapezista que espera, alucinado, o sinal de seu parceiro para então se arremessar no ar e sem rede num duplo salto mortal que culmina quando apanha as mãos de seu ajudante que o espera, suspenso no alto, e se segura nele, como se diz, no ar. Isso que é narrar, disse em seguida, arremessar-se no vazio e acreditar que algum leitor vai segurá-lo no ar. “No México, como eu ia dizendo, as mulheres são mais inteligentes do que os homens. *Muitíssimo*”, frisou, “mais inteligentes e mais rápidas e mais espertas do que os indivíduos mexicanos do sexo oposto” (PIGLIA, 2017, p. 363).

Narrar é arremessar a palavra ao vazio e esperar que o leitor seja capaz de pegá-la antes da queda. Escrever um diário é atirar o próprio corpo no espaço-tempo mal equilibrado da palavra, refugiar-se em segurança na entrada seguinte, dar voz à vertigem que assombra as horas. É tornar-se um sujeito do vazio, consciente e protagonista da possibilidade de queda. Em alguns casos, o *spoiler* já está dado antes da apresentação: 11 de fevereiro de 1963, data da morte de Sylvia Plath, 25 de setembro de 1972, data da morte de Alejandra Pizarnik – cabe ao espectador assistir até o final, sem surpresas, surpreendendo-se ainda assim.

O pequeno caderno, ou folhas soltas cronologicamente organizadas, é feito de vazios entrelaçados pela corda bamba. Em *On diary*, uma série de ensaios sobre o gênero, Philippe Lejeune recorre à metáfora do tecido de renda, ou uma rede de pesca: “Because a diary is like a lacework, a net of tighter or looser links that contain more empty space than solid parts. Everything depends on what sea you throw it into. By the time it reaches us, it is nothing but a

mass of strings lying on the beach at a low tide” (LEJEUNE, 2009, p. 153-154). Enquanto o leitor acredita ver equilibrista já caída através dos vazios, a artista tem apenas a linha para se salvar: “For the person keeping a diary, it implicitly structures his days, providing an organization principle for his behavior. What is put down on paper in the evening is only one link in the chain” (LEJEUNE, 2009, p. 154). Cada dia contabiliza mais uma linha na rede, uma estrutura a mais – ou a menos.

Um diário faz-se texto quando o show finda: “it only becomes a text once the author dies. During the diarist’s lifetime, it is a *to-and-fro* movement, an *occupation*” (LEJEUNE, 2009, p. 154). Enquanto se (des)equilibra em sua rede, em um “ir e voltar” incessante, o diarista torna-se o sujeito que escreve. O diário é marcado pela sua ocupação, um movimento em repetição. O espectador vê, entre os vazios, a possibilidade de conexão entre as linhas. Contudo, existirá “a gap between the reader’s perception and the reality of what happened” (LEJEUNE, 2009, p. 154).

O autor-artista traça a renda, o formato original da teia. Eu, enquanto espectadora, com a ajuda de outros que já percorreram o mesmo trajeto, preencho certos vazios e vejo neles a forma que, seja ou não verdade, deforma e reforma uma nova rede. Eu, na plateia, sei que em 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath cometeu suicídio. Sei, também, que nove anos depois, em 25 de setembro, Alejandra Pizarnik faz o mesmo. Quando as vejo equilibrando-se na corda bamba, não posso apagar, esquecer ou ignorar, que a queda me é dada de antemão como um fato-final. O diário é, nesse sentido, o oposto da autobiografia, que tem como foco o local exato do início, no passado, e guarda o presente do autor como fim imediato. Um diário não finda, ele é a promessa do dia seguinte guardada na entrada cronologicamente datada. É a equilibrista na corda bamba que, apesar de saber da iminência da queda, dá continuidade aos movimentos.

A escrita diária, por outro lado, é garantia de que o dia aconteceu, ainda que não se escreva nada além da anotação insignificante: “Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (BLANCHOT, 2018, p. 273). Todo dia escrito é uma penúltima palavra, um adiamento. Até o momento em que, não querendo mais escrever, assim como registrou Cesare Pavese (“Not words. An Act. I won’t write anymore” PAVESE, 2009, p. 350), escolhe-se o dia para o fim. Ao passo que os textos sobre autobiografia estão cheios de considerações sobre a conclusão desse gênero discursivo, as reflexões acerca do diário não. Para Lejeune, os textos sobre diários não conseguem explicar seu fim: “They are full of good advice on how to wrap up an autobiography. But it wouldn’t occur to anyone to explain how to end a diary. It would be like writing a treatise on suicide” (LEJEUNE, 2009, p. 188). A decisão

de dar fim à escrita resvala diretamente nas escolhas de vida, mas principalmente de morte, daquele que escreve.

No diário, a equilibrista atira-se em direção à página, que abriga seu corpo-ferida (d)escrito. Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik, mulheres, poetisas, suicidas e diaristas, são as equilibristas assistidas, mas que seguiram sem assistência no fim. Sei que, na última página, previamente alterada por alguém, não haverá resposta ou possibilidade de resgate. Se, conforme Lejeune propunha, explicar o final do diário é escrever um tratado sobre o suicídio, penso em inverter os fatos: ver, no diário dessas suicidas, a possibilidade de re-existência. Retornar para o sujeito primeiro que diz “eu” e desvendar aquele que morre e o outro que renasce na palavra escrita. Em um gênero regido pelo calendário, ser capaz de acompanhar, ano a ano, a construção, e conseqüentemente autodestruição, dos sujeitos ali inscritos.

A escrita íntima do autoaniquilamento

A partir da apresentação anterior, também recorro à metáfora do equilíbrio precário em busca de uma nomenclatura: o diário, escrita íntima por excelência, passa a carregar, e arcar com, o peso do autoaniquilamento – seja como dado biográfico daquele que escreve, seja como tema a assombrar as anotações de cada dia. A equação, ainda não muito articulada, precisa de afunilamentos e recortes. O primeiro passo é a seleção das obras: para além do gênero diário, concentro-me em diários escritos por escritores e, sendo mais seletiva, por mulheres. O recorte no tempo e espaço também é relevante: são mulheres nascidas na década de 30 e que viveram até o início dos anos 60 e 70 (Sylvia Plath, nos Estados Unidos e Inglaterra; Alejandra Pizarnik, em Buenos Aires e Paris). Por fim, trata-se de mulheres que compartilham a marca suicida em vida e obra: para além da ação, unem escrita e suicídio em um processo criativo autodestrutivo, dentro e fora dos diários.

Com os diários em mãos, me (des)equilibro entre literatura e documento. Faz-se necessário discorrer sobre o que caracteriza, ou não, o gênero no âmbito literário sem cair no dilema insolúvel de *ser ou não ser* literatura. Fechados em si mesmos diário e diarista, a definição e justificativa do gênero nasceria como um resultado da repetição em meio ao movimento. Ou seja, seria possível retirar, da própria entrada, aquilo que a determina. Elencar, a partir dos registros ao longo dos anos, sua própria definição. Novamente uma mescla de tempos, pois é preciso ter o conhecimento do objeto inteiro para dali retirar partes que o justificam. Ver o gênero cada vez mais fechado em si mesmo, ao mesmo tempo em que leva

como fundamento sua “fórmula aberta” que lhe possibilita ser rascunho, registro, desabafo e laboratório. Retomando o movimento circular, o gênero se assemelha também a uma reação em cadeia, uma resposta: ao ler o diário de um terceiro (também escritor), escreve-se um caderno cada vez mais próximo daquilo lido. E apesar da longa lista de leituras, dos mais variados estilos e épocas, o registro volta a traçar um ciclo fechado dentro de um mesmo tipo de escrita.

A “intimidade” passou a acompanhar reconhecidamente o gênero após a publicação dos diários de Henri-Frédéric Amiel, no final do século XIX. Quando proponho uma “escrita íntima”, para além da sua aproximação com gêneros mais subjetivos, tais como o diário (mas também cartas, por exemplo), busco enfatizar a relação existente entre a subjetividade e a palavra. O diário, neste caso, torna-se uma morada das angústias do eu, confessionário dos “fracassos” e das provisões de um futuro incerto. O caderno passa a ser um laboratório da palavra e do sujeito, que registra ali o germe da nova obra, mas também a célula originária daquele outro que virá a partir de um novo texto-obra: mais um personagem, o protagonista com a mesma inicial, os inúmeros eus-líricos recortados em versos. O que torna possível analisar cada entrada em seu cerne linguístico, ver grafadas as marcas da angústia: a divisão do sujeito em sujeitos (uso da terceira ou segunda pessoa), o tempo futuro como uma esperança de melhora e os conselhos a fim de evitar novas recaídas, a recorrência de temas e a inescapável proximidade com a morte.

O paradoxo da equação, que a fundamenta e ao mesmo tempo a desestrutura, é o diário enquanto obra publicada após a morte das autoras. As ramificações aqui são várias: havia ou não o desejo de publicação por parte de Plath e Pizarnik, e até que ponto este desejo é ou não válido para as pesquisas atuais? Quanto de cada caderno, folha ou rabisco no canto das páginas foi mantido? Quantas entradas foram apagadas, recortadas, alteradas ou destruídas? Apesar de soar cada vez mais próxima da crítica genética, resalto as dificuldades do gênero como objeto para tal área: um caderno, ou folha, é sempre um texto final.

Neste ponto, vejo-me muitas vezes em meio a um combate entre o editor e o crítico literário. Karen Kukil (editora da segunda edição dos diários de Sylvia Plath, publicada em 2000) e Ana Becció (editora das duas versões dos diários de Alejandra Pizarnik, 2003 e 2013) serão os dois grandes alvos. No caso de Plath, Ted Hughes, seu ex-marido, também terá influência sobre o que poderia ou não ser publicado. Assim como a irmã de Alejandra, Myriam, que pedirá algumas alterações para Becció. Pautando-me nos prólogos das edições disponíveis, comparo-as com trabalhos críticos sobre o gênero e, mais uma vez, me detenho em um ponto: o suicídio como mote para a alteração da publicação.

Há uma dupla causa e efeito: faz-se necessário apagar os registros finais, por exemplo (tanto o último ano de Pizarnik, quanto o último caderno de Plath, não constam em nenhuma das publicações até o momento), a fim de evitar qualquer “espetacularização” de suas mortes; e, ao mesmo tempo, sabe-se que o suicídio, assim como as traições de Hughes ou a sexualidade censurada de Pizarnik, alimentam o *marketing* da obra e das autoras. Fator este que influencia diretamente esta pesquisa, que julga necessário analisar o autoaniquilamento, mas sem transformá-lo em surpresa escondida na última página, ou menos ainda apresentar uma lista de motivos que o justifique.

Ainda que “incompleto” ou “alterado”, o diário atua como um registro inicial do processo criativo de cada escritora, **laboratório do eu** e da palavra. Dessa forma, independentemente de suas “lacunas”, quando colocado ao lado das demais publicações (e principalmente dos demais gêneros), o tecido torna-se menos opaco. Se faz necessário ir além do caderno íntimo a fim de encontrar a angústia na/da palavra, buscar o eu-lírico do poema e propor um diálogo com o personagem do romance, da peça, do conto – para enfim reencontrar-se com o primeiro eu desfeito em reflexos de si mesmo. Quanto mais escrevem, mais difícil se torna recompor a imagem primeira daquilo que eram. O eu volta-se para si e questiona a sua própria identidade: eu sou – sou eu?

Sendo **plateia de si mesma**, a artista tenta estender a mão para amparar a queda refletida em todos os textos, mas é impossível alcançar o outro lado da palavra depois de atingir o fundo. A primeira regra para adentrar os campos do suicídio é clara: a resposta é inalcançável. Diagnosticar ou resolver a equação vida/morte vai além do que o texto me permite. O mundo do suicida é um mundo fechado, cercado ora pela redoma, ora por um muro, mas sempre pela metáfora. Talvez aqui resida a justificativa mais simples, mas também mais sincera, para tal estudo: o suicídio é algo que “foi” parte da vida de Sylvia e Alejandra, e segue sendo algo que “é”: um presente da leitura marcado pela morte planejada. Enquanto fato, o suicídio é uma sombra que, vez ou outra, aparece com mais nitidez. Depende de como a expomos, da luz, do ambiente, do movimento em foco. É sempre uma escolha daquele atrás do palco.

Em resumo, a escrita íntima do autoaniquilamento seria como a sombrinha que as equilibristas levam durante o trajeto. Não se sabe ao certo o motivo, se realmente ajuda ou apenas dificulta o movimento. Ninguém se salva em queda livre com um guarda-chuva em miniatura, mas a ilusão de salvamento é sempre um alívio passageiro. As duas diaristas-equilibristas caminham sobre a linha fina dos dias, e eu assisto cada passo como um adiamento,

assim como elas. Afinal, ninguém compra um ingresso só pelo fim, mas todo mundo sabe qual será o último movimento antes do fechar das cortinas.

*“A esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar.”*
“O bêbado e a equilibrista”, de Aldir Blanc.

I. A ARTE DE SI MESMO

As horas após o chá

Domingo de páscoa, 1919, Londres. A janela aberta mostra os pássaros que cantam e as folhas tingidas de amarelo pelo sol da tarde. Nas horas após o chá, ela escreve em seu diário:

In the idleness which succeeds any long article, & Defoe is the 2nd leader this month, I got out this diary, & read as one always does read one's own writing, with a kind of guilty intensity. I confess that the rough & random style of it, often so ungrammatical, & crying for a word altered, afflicted me somewhat. I am trying to tell whichever self it is that reads this hereafter that I can write very much better; & take no time over this; & forbid her to let the eye of man behold it. And now I may add my little compliment to the effect that it has a slapdash & vigour, & sometimes hits an unexpected bulls eye. But what is more to the point is my belief that the habit of writing thus for my own eye only is good practice. It loosens the ligaments. Never mind the misses & the stumbles. Going at such a pace as I do I must make the most direct & instant shots at my object, & thus have to lay hands on words, choose them, & shoot them with no more pause than is needed to put my pen in the ink. I believe that during the past year I can trace some increase of ease in my professional writing which I attribute to my casual half hours after tea. Moreover there looms ahead of me the shadow of some kind of form which a diary might attain to. I might in the course of time learn what it is that one can make of this loose, drifting material of life; finding another use for it than the use I put it to, so much more consciously & scrupulously, in fiction. What sort of diary should I like mine to be? Something loose knit, & yet not slovenly, so elastic that it will embrace any thing, solemn, slight or beautiful that comes into my mind. I should like it to resemble some deep old desk, or capacious hold-all, in which one flings a mass of odds & ends without looking them through. I should like to come back, after a year or two, & find that the collection had sorted itself & refined itself & coalesced, as such deposits so mysteriously do, into a mould, transparent enough to reflect the light of our life, & yet steady, tranquil composed with the aloofness of a work of art. The main requisite, I think on re-reading my old volumes, is not to play the part of censor, but to write as the mood comes or of anything whatever; since I was curious to find how I went for things put in haphazard, & found the significance to lie where I never saw it at the time. But looseness quickly becomes slovenly. A little effort is needed to face a character or an incident which needs to be recorded. Nor can one let the pen write without guidance; for fear of becoming slack & untidy like Vernon Lee. Her ligaments are too loose for my taste. But to return to life, albeit with something of an effort (WOOLF, 1977, p. 266).

Virginia Woolf manteve um diário desde os quinze anos de idade até três dias antes de morrer. Seus diários, normalmente confeccionados por ela mesma com o papel que também era usado na editora Hogarth Press¹, resultam em mais de 20 cadernos escritos à mão. Nas horas após o chá, Virginia registrava, com certa assiduidade, seus dias.

Aos 37 anos, tendo passado pouco mais da metade destes repetindo o mesmo exercício, Virginia volta, não somente para si, mas para o ato do registro. Escrever um diário é

¹ A editora foi fundada por Leonard e Virginia Woolf em 1917.

contestar também sua própria atividade. A definição advém da ação contínua, um verbo no gerúndio que nunca alcança o pretérito perfeito. Ela retorna para a página em busca da resposta ainda não escrita. No equilíbrio imperfeito dos tempos, a diarista aguarda a segurança da próxima entrada.

Um texto é *tecido*, palavra-verbo e substantivo: “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”, conforme propõe Roland Barthes (2012, p. 62) em *O Rumor da Língua* (1984). Toda a entrada de Woolf se desenrola sobre os “fios soltos da vida” (“this loose, drifting material of life”) e a arte de estruturar a si mesma e a essa forma de “escrita da vida” a partir da palavra. Ao escrever um diário, liberta-se das amarras da escrita (“it loosens the ligaments”), é a “malha frouxa”, mas não desleixada, que guarda, em todas as suas ausências, uma vida (“something loose knit, & yet no slovenly, so elastic that it will embrace any thing, solemn, slight or beautiful that comes into my mind”).

Ingênuo seria tentar decifrar cada ponto dado, e principalmente ausente, desta malha cuidadosamente frouxa. No texto-tecido, diz Barthes (2012, p. 63): “tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios”. No entanto, o autor alerta: “mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado” (BARTHES, 2012, p. 63).

Fórmula aberta

Béatrice Didier (1976) questiona se o diário pode ser considerado uma “forma aberta”, pois, ao mesmo tempo em que limita o diarista a entradas, cerceando sua escrita e correndo o risco de tornar-se “monótono” ou “asfixiante”, “ese tipo de escritura no conoce reglas ni verdaderos límites, el diario puede abrirse a cualquier cosa. Todo puede convertirse en diario” (DIDIER, 1996, p. 39). Em um diário é possível encontrar desde recibos de contas até rascunhos literários de textos “em gestação”: “Desde el momento en que el diario deja de encerrarse en el discurso introspectivo únicamente, se vuelve el receptáculo de todos los tipos de escritura, prácticamente sin límite” (DIDIER, 1996, p. 39)².

² Como exemplo desta prática sem limite e abrangente do gênero, destaco algumas inserções feitas por Plath e Pizarnik em seus diários. Em alguns momentos, infelizmente descartados da mais recente edição publicada, Alejandra Pizarnik acrescenta desenhos em seus cadernos, como, por exemplo, é indicado na nota ao final da

A partir da ideia de “forma aberta” do gênero, proponho ver o diário como uma *fórmula* aberta. Apesar de caracterizada por determinadas “regras”, a escrita do diário segue livre, a “fórmula” para sua composição está sempre aberta a novas alterações – o que ecoa, por exemplo, nas primeiras publicações do gênero e sua influência para os diaristas da geração seguinte. Permanece a mesma dicotomia levantada por Didier: há uma regra a ser seguida, uma estrutura “pronta” que emoldura a escrita, mas cada diarista tem a liberdade de acrescentar aquilo que desejar em suas páginas. O que faz com que o gênero transite entre as três esferas: o íntimo, o privado e o público.

“El auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para uso del que lo escribe”, afirma Hans Rudolf Picard em “El diario como género entre lo íntimo y lo público” (1981, p. 116). Falta, de acordo com o teórico, o “âmbito público da comunicação” para considerá-lo “Literatura”. Fechado em si mesmo, sem a pretensão de leitores para além de seu autor, o gênero permaneceria “fora” do meio literário. É com a publicação dos diários de viagem, na metade o século XIX, que seu *status* se modifica: “Cuando, de este modo, el público se hubo acostumbrado a leer diarios, y a leerlos a gusto, tuvo lugar la segunda etapa, que consistió en la aparición de diarios escritos con la intención de que fueran publicados” (PICARD, 1981, p. 117).

Para Picard, a intenção de publicação altera “su carácter de auténtico documento”. Visto como texto literário, “está determinado por estrategias de la comunicación y de la influencia sobre el lector” (PICARD, 1981, p. 118). É a publicação que altera a condição primeira do diário: de escrita privada do sujeito adentra no “âmbito público da comunicação”. Partindo dos pressupostos de Picard, Álvaro Luque Amo, em “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”, busca contra-argumentar tal proposta, evidenciando a preexistência de uma “intenção comunicativa” do diário antes mesmo de sua publicação (ou intenção de publicação): “la escritura del diario, por muy personal que esta sea, no está dirigida exclusivamente al autor que la escribe, sino que en el horizonte textual siempre hay un tercero, un otro” (AMO, 2016, p. 275).

Nesse sentido, o diário seria capaz de transpor o âmbito íntimo desde a sua origem, ou seja, no momento em que está sendo escrito: “debe ser contemplado como un tipo particular de discurso que tiene un origen privado, que se dirige paradójicamente a la misma persona que

entrada de 29 de junho de 1955 (cf. PIZARNIK, 2017a, p. 47), ou mesmo na entrada de 22 de fevereiro de 1961 (cf. PIZARNIK, 2017a, p. 395), composta por um poema longo e demais anotações soltas, onde há a informação, em uma nota de fim, de que as páginas seguintes são preenchidas por desenhos e legendas. Assim como a poeta argentina, Sylvia Plath mantinha o hábito de desenhar. Sua coletânea de desenhos foi publicada sob o título *Sylvia Plath: drawings*, em 2013. Em seu diário há, principalmente nos apêndices, diversos esboços feitos pela autora.

lo escribe y que, sin embargo, es susceptible de ser leído por un tercero” (AMO, 2016, p. 278). Público e publicado, o diário ganha o *status* literário³, contudo, não deixa de ser privado e, ao mesmo tempo, íntimo. Com base em Carlos Castilla del Pino (1996), Amo distingue as três esferas que coexistem no gênero: enquanto o público é marcado pela publicação, o privado “es aquello que se hace a solas y que, a pesar de eso, es observable, porque no se reproduce en actuaciones exteriorizadas”; o íntimo, por sua vez, “sería aquello que no puede mostrarse y por lo tanto no es observable” (cf. AMO, 2016, p. 298). Em “La construcción del espacio íntimo en el diario literario”, Amo define a intimidade, ainda com base em Castilla, como passível de se transformar em privada ou pública “a través de su codificación verbal y/o extraverbal, y es por ello que se habla así de un *diario íntimo*” (AMO, 2018, p. 748).

A partir do século XIX instaura-se o “âmbito privado” na Europa e, conseqüentemente, a “democratização do íntimo”, ressalta Álvaro Luque: “en este contexto puede entenderse la popularización del cultivo de una práctica como el diario personal” (cf. AMO, 2018, p. 751). O diário passa a ser uma tentativa de “verbalização da intimidade”: “las actuaciones íntimas que el diarista codifica verbalmente se transforman, como mínimo, en privadas: el *diario íntimo*, en este sentido, es un posible apelativo retórico para el diario personal cuya denominación más adecuada sería, posiblemente, la de *diario privado*” (AMO, 2018, p. 756-757). Esta “intimidade narrada” é uma construção: “se construye en el texto mediante palabras, y en esse paso de verbalización la intimidad presentada en el diario ya es otro tipo de intimidad” (AMO, 2018, p. 757).

Construído a partir do texto e por meio dele, o íntimo, em um “diário literário”: “no es solo lo autobiográfico pasado, sino también, en tanto que parte esencial de la construcción de un personaje modelado a partir de materiales narrativos, lo literario posible” (AMO, 2018, p. 764). Literário após a publicação, o sujeito do diário é, também, conseqüentemente “publicizado” e “construído” a partir da publicação e da escrita íntima/privada⁴.

A primeira edição dos diários de Virginia Woolf, organizada por Leonard Woolf, teve um objetivo específico: mostrar Virginia enquanto escritora. Intitulado *A writer's diary*

³ Para além disso, Amo afirma a literariedade do gênero a partir da sua capacidade de utilizar elementos próprios da ficção em sua composição textual (cf. AMO, 2016, p. 296).

⁴ No século XVIII, sem a publicação de um diário que pudesse atuar como “modelo”, a escrita direcionada ao papel é atividade secreta e não divulgada. Somente em 1825 é publicado *The Diary of Samuel Pepys*, dando início a demais publicações e a um aumento de adeptos ao gênero. Eugénie de Guérin manteve um diário endereçado ao seu irmão, Maurice Guérin, durante os períodos em que estiveram distantes. Seu diário, provavelmente o segundo mais antigo registrado, foi publicado em 1842. Já quase no século XIX, a artista Marie Bashkirtseff foi a segunda mulher francesa a ter um diário publicado, em 1887. Pouco antes, em 1884, Henri-Frédéric Amiel tem seus cadernos publicados sob o título *Journal intime*, inaugurando o adjetivo que o gênero passará a carregar.

(1953), o diário é composto por recortes específicos dos mais de vinte cadernos escritos pela autora, selecionados por seu marido após sua morte. No prefácio da edição, Leonard explica o processo de seleção: “I have been carefully through the 26 volumes of diary and have extracted and now publish in this volume practically everything which referred to her own writing”; além disso, ele acrescenta mais três temas: a) “the diary as a method of practising or trying out the art of writing”; b) “the direct impact upon of scenes and persons, i.e. of the raw material of her art”; c) “a certain numbers of passages in which she comments upon the books she was reading” (WOOLF, 1953, p. viii-ix). Tais critérios reverberarão em publicações de diários posteriores.

Vale ressaltar, ainda no prefácio de Leonard, como ele observa a consequência destes recortes em relação à ligação de intimidade existente entre o diário e a diarista:

The diary is too personal to be published as a whole during the lifetime of many people referred to in it. It is, I think, nearly always a mistake to publish extracts from diaries or letters, particularly if the omissions have to be made in order to protect the feelings or reputations of the living. The omissions almost always distort or conceal the true character of the diarist or letter-writer and produce spiritually what an Academy picture does materially, smoothing out the wrinkles, warts, frowns, and asperities. At the best and even unexpurgated, diaries give a distorted or one-sided portrait of the writer, because as Virginia Woolf herself remarks somewhere in these diaries, one gets into the habit of recording one particular kind of mood – irritation or misery, say – and of not writing one’s diary when one is feeling the opposite. The portrait is therefore from the start unbalanced, and, if someone then deliberately removes another characteristics, it may well become a mere caricature (WOOLF, 1953, p. vii-viii).

Dois pontos são cruciais para o entendimento do gênero diário e sua relação, normalmente conturbada com a publicação: o primeiro é o fato de que, por ser sempre um registro muito íntimo, exigindo, por “respeito” aos outros envolvidos, omissões, tais cortes podem influenciar a imagem do diarista; o que leva ao segundo ponto: um diário é sempre uma representação “unilateral” da pessoa que escreve. Seja guiado pela alegria, ou pela tristeza, o registro é demarcado, majoritariamente, por um sentimento central que guia as entradas. Ao omitir certas passagens, ou personagens, o autorretrato é desconfigurado mais uma vez. Talvez por isso Leonard reforce, com certa frequência, sua intenção: “The book throws light upon Virginia Woolf’s intentions, objects, and methods as a writer. (...) Its value and interest naturally depend to a great extent upon the value and interest of the product of Virginia Woolf’s art” (WOOLF, 1953, p. ix). A partir desta perspectiva unilateral do diário, Philippe Lejeune diz que não é possível obter um autorretrato daquele que escreve, e sim sua caricatura, mesmo termo utilizado por Leonard:

O diário está longe de ser o espelho da feiticeira, ele é, na verdade, um filtro. Seu valor se deve justamente à seletividade e às descontinuidades. Das inúmeras facetas possíveis de um dia, ele só retém uma ou duas, correspondentes ao que é problemático. Deixará implícito o que transcorreu bem e o supérfluo. É por isso que o diário raramente é um autorretrato e quando é tomado por um, parece às vezes uma caricatura.

Digamos antes que o real de um dia é uma massa contínua e mal acabada, e o diário, um escultor que lhe dá forma esvaziando-o de nove décimos de sua matéria, ou um desenhista que com três traços esboça uma silhueta num caderno de croquis. Esse trabalho de triagem, que dissocia e digere o real, rejeita a maior porção dele para criar um sentido a partir do resto, é o próprio trabalho da vida (LEJEUNE, 2014, p. 342).

No momento em que Leonard recorta os cadernos de acordo com seu objetivo enquanto editor, há um acréscimo na “fórmula” do gênero: a publicação. Marcado, normalmente, pela morte de seu autor, o gênero depende muito mais dos outros do que daquele que escreve. Quando Leonard Woolf opta por publicar os diários de sua esposa, ele pretende elaborar um retrato dela para o público, moldando ou “reformulando” sua imagem: uma “caricatura” de escritora. Uma tentativa, quem sabe, também de minimizar os comentários acerca de seu suicídio, dando ênfase a sua potência literária.

Antes de sair em direção ao rio Ouse, Virginia escreve duas cartas para Leonard. A primeira, mais divulgada, revela o retorno da “loucura” e das “vozes”. A segunda e última, de mesmo tom, vem acompanhada de uma espécie de *post scriptum* após a assinatura “V.”: “Will you destroy all my papers?” (WOOLF *apud* JAMISON, 2000, p. 85). Quais eram esses papéis: o manuscrito de *Between the acts*, recém finalizado, ou, quem sabe, seus diários (escritos, conforme apontado no início, no mesmo tipo de papel utilizado para seus romances)? E, o mais importante: o que é alterado quando se joga contra a intencionalidade do diarista? Para Didier, a intenção de publicação altera o gênero:

Desde el momento en que el diario no sólo puede ser eventualmente publicado, sino, lo que es más, es considerado por el escritor, en el mismo momento de su redacción, como un texto destinado a la imprenta, se vuelve susceptible de registros completamente diferentes y que en un principio parecían resultarle ajenos. Ciertamente la autojustificación ha sido siempre uno de los estribillos de los escritos autobiográficos; pero el diarista se justificaba ante una posteridad hipotética. Si el diario se publica, puede convertirse en arma, y aportar una respuesta a un ataque, respuesta en caliente, casi tan rápida como el tradicional «panfleto» (DIDIER, 1996, p. 41).

Brincando entre gêneros autobiográficos, *A teus pés* (1982), de Ana Cristina Cesar, contém uma seleção de entradas intitulada “Jornal íntimo”, com datas repetidas e não

ordenadas. Em 27 de junho, Ana escreve: “Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnubilada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. *Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam*. Tomo banho de lua” (CESAR, 2016, p. 84, grifos meus). Desde o título, “Jornal íntimo”, a jogar com as palavras “journal”, tanto em inglês quanto em francês, Ana C. se questiona sobre o gênero em uma escrita metanarrativa: escrever pensando em uma publicação, ou leitura, posterior, seria uma forma de desconstruir os princípios do diário? Seguindo os pressupostos de Lejeune, sim. Mas, tratando-se de “fórmula”, e não “forma”⁵, o jogo é bem-vindo.

Fórmula autoendereçada, o diário possibilita a construção, e entendimento, do “ego”. Assim ressalta Sally Bayley, a partir de uma entrada do diário de Susan Sontag: “How you speak to yourself inside your journals sets the tone for the way in which you understand yourself in the world”. E acrescenta ainda: “But the building ego of the journal-writer is quite another self, a distinct alter-ego” (BAYLEY, 2019, p. 248). É por isso que o jogo biográfico-ficcional de Ana C. não se distancia das demais escritoras e seus diários, pois em um “diário de escritor”, aquele a quem se endereça, ou aquele que se constrói, nem sempre é “somente” um reflexo do diarista.

Os diários de Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik

É na leitura de diários de escritores que, muitas vezes, o leitor acompanha a transformação do sujeito em escritor. Tornar-se escritor é um processo, e o diário registra o seu desenvolvimento, desde as “filiações” até “as questões pragmáticas da publicação e sofrer os azares da recepção e da crítica”, explica Myriam Ávila em *Diários de escritores* (2016, p. 24). Virginia Woolf constantemente registra as angústias após a publicação de um novo romance e o medo das críticas; Sylvia Plath contabiliza as rejeições de publicações em revistas e jornais; Alejandra Pizarnik lê vorazmente em busca de um “modelo” para sua própria linguagem; Franz Kafka diminui-se em relação ao seu amigo Max Brod quando vê suas publicações... E a lista

⁵ O jogo entre os dois termos se justifica pela ideia de ver na palavra “forma” algo limitante, que modela, ou cerceia, algo. Já a “fórmula”, palavra emprestada das ciências exatas, é definida como uma seleção de elementos que, a partir de operações matemáticas, alcança determinado resultado. Ambos os termos, quando acompanhados do adjetivo “aberto”, tendem a representar uma ideia semelhante: a da possibilidade de inserção, de ultrapassar o limite/modelo. Nesse sentido, o diário como “fórmula aberta” está sendo, por meio das análises realizadas, “(re)formulado”, ou seja, acrescido de novos elementos na/para sua “definição”.

poderia seguir entre (quase) todos aqueles que, consagrados hoje, um dia confessaram para uma página em branco o medo diante da palavra recém escrita.

Ao ter como atividade profissional a publicação de suas palavras, não seria errôneo sugerir que os diários mantidos por escritores também carregassem a possibilidade de outros leitores:

Uma das pressuposições mais comuns a respeito do diário é que se trata de uma escrita para um único leitor – seu próprio autor. Sua motivação seria, supostamente, a necessidade de desabafar, de repassar os acontecimentos do dia de modo a organizá-los na própria memória, fazendo de si um confidente. O “querido diário” é esse amigo que tudo ouve e aceita, que não rebate as opiniões e avaliações de quem ali descarrega emoções, segredos, ressentimentos, sentimentos íntimos. O diário de escritor difere de duas maneiras desse desenho: muitas vezes ele é pensado como obra para publicação (ou é rondado pela possibilidade de vir a ser publicado), além de servir como depósito de ideias que poderão ser mais tarde usadas em textos ficcionais e poéticos. (ÁVILA, 2016, p. 22)

Ávila ressalta que o diário, quando pensado para a publicação, será escrito com mais cuidado: “Um índice de quanto o autor espera ver suas anotações publicadas é o maior ou menor número de abreviações, elipses, referências obscuras” (ÁVILA, 2016, p. 23). A escrita taquigráfica, por outro lado, seria um sinal da ausência de intenção de publicação. Por fim, conclui: “todo diário de escritor de certa forma já prevê um leitor (que comparece na vestimenta austera da ‘posteridade’) e ao mesmo tempo o teme e desafia” (ÁVILA, 2016, p. 28). O que vai ao encontro do proposto por Amo, no início deste tópico, ao sugerir uma “intenção comunicativa” do diário desde o momento em que está sendo escrito.

O conteúdo do diário dado a ler está atrelado à perspectiva da publicação e é resultado de diversos fatores coexistentes: a influência dos familiares, dos amigos, ou do próprio âmbito literário e/ou editorial, da época. Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik tiveram seus diários publicados em dois momentos diferentes. A cada nova edição, seu conteúdo foi alterado e nunca foi dado a conhecer por “completo”.

Apresento a seguir essas edições, dando ênfase nessas alterações e em como elas estão, ou não, relacionadas ao suicídio e demais temas tabus da sociedade⁶. A descrição atenta das características do gênero aqui realizada se justifica pela abordagem, no capítulo seguinte, do diário como laboratório do sujeito, e ter consciência de que o sujeito ali construído também

⁶ Ressalto ainda que, nesta tese, utilizarei as traduções para o português disponíveis dos diários e das demais obras de Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik. Dessa forma, sempre que possível, os textos serão citados em sua versão traduzida, seguida ou não (a depender do caso) do original em notas de rodapés.

é resultado de fatores externos, auxilia no desenvolvimento daquilo que entendo como “escrita íntima”.

“Sylvia Plath fala por si nesta edição integral de seus diários”, assim inicia o prefácio da edição organizada por Karen Kukil (2017, p. 9), publicada em 2000. Nele (isto é, no prefácio), Kukil explica a composição do material, o que justifica tanto o título (*The Unabridged Journals of Sylvia Plath*) como a afirmação da abertura: “O texto é a transcrição exata e completa dos vinte e três originais manuscritos da Coleção Sylvia Plath do Smith College, em Northampton, Massachusetts” (KUKIL, 2017, p. 9). Mas não são apenas 23 cadernos que compõem os diários “completos” de Sylvia Plath.

Assim como ocorreu com Virginia Woolf, os diários da infância e juventude de Plath não são inclusos em nenhuma das edições: “Ela começou a escrever diários e memórias aos onze anos e manteve essa prática até morrer, aos trinta. Esta edição abrange os registros da vida adulta, de 1950 a 1962” (KUKIL, 2017, p. 9). No prefácio de *Letters Home* (1975), a primeira edição publicada da correspondência de Plath⁷, Aurelia, sua mãe e também organizadora do livro, menciona diários de anos anteriores: “Sylvia’s 1944 and 1945 diaries – I always slipped a diary into her Christmas stocking – are full of accounts of school events, shared activities with her friends, especially with Betsy Powley, whose family always had the latchstring out for Sylvia” (PLATH, 1999, p. 58-59). Em 1945, aos 13 anos, Sylvia pede um caderno sem datas impressas: “Sylvia now asked me to give her each Christmas an undated journal because ‘When the big moments come, one page is not enough’” (PLATH, 1999, p. 60). Essa afirmação, “uma página não é suficiente”, ecoa em seus diários posteriores, normalmente compostos por entradas longas.

Em 1949, quando Sylvia estava com 17 anos, Aurelia Plath menciona um conjunto de folhas intitulado “Diary Supplement”, datados a 13 de novembro. Uma possível transcrição de tais folhas são copiadas no prefácio:

⁷ Provavelmente tão tumultuosa quanto a publicação dos diários foi a publicação das cartas de Sylvia Plath, que também passaram por duas edições, e só recentemente, em 2017-2018, foram publicadas “na íntegra”. A primeira edição, de 1975, organizada por Aurelia Plath, contava apenas com cartas trocadas entre as duas. A justificativa mais provável para esse recorte é ele ter sido uma tentativa de desconstruir a imagem da mãe que ficou após a publicação (e descoberta da autoria) de *The Bell Jar* (1963). É somente em 2017 e 2018 que a correspondência completa de Plath é publicada, organizada também por Karen V. Kukil e Peter K. Steinberg. “Completa”, ou “na íntegra”, seriam adjetivos falsos para qualquer uma das edições. Nestes últimos dois volumes, algumas cartas, principalmente do final da vida de Sylvia, apresentam notas de rodapé que informam a alteração ou mesmo exclusão de determinados trechos, censuras estas feitas por Aurelia, que mantinha domínio da maior parte dos originais de Plath. Também foram retiradas das cartas as partes escritas por Ted Hughes, quando ambos eram casados e, muitas vezes, dividiam a mesma correspondência com amigos em comum.

As of today I have decided to keep a diary again – just a place where I can write my thoughts and opinions when I have a moment. Somehow I have to keep and hold the rapture of being seventeen. Every day is so precious I feel infinitely sad at the thought of all this time melting farther and farther away from me as I grow older. Now, now is the perfect time of my life.

(...) I am afraid of getting older. I am afraid of getting married. Spare me from cooking three meals a day – spare me from the relentless cage of routine and rote. I want to be free – free to know people and their backgrounds – free to move to different parts of the world so I may learn that there are other morals and standards besides my own. I want, I think, to be omniscient .. I think I would like to call myself “The girl who wanted to be God”. Yet if I were not in this body, where would I be – perhaps I am destined to be classified and qualified. But, oh, I cry out against it. I am I – I am powerful – but what extent? I am I. (PLATH, 1999, 77-78).

As angústias de uma adolescente aos 17 anos retornam na mulher adulta uma década mais tarde: para Plath o tempo é sempre curto demais, mas o momento é precioso e deve ser muito bem aproveitado; o futuro é um pensamento constante, sobretudo as decisões relacionadas à carreira e ao casamento; ela teme o envelhecimento que o acompanha. O desejo de ser onisciente, de poder habitar várias vidas, aparecerá com frequência nas entradas dos anos seguintes. Não menos importante é a repetição enfática do “Eu” [I], como as batidas do coração de Esther Greenwood em *The Bell Jar*. Desse modo, os diários de juventude, uma vez descartados, descartam consigo a possibilidade de explicar ou identificar, temas, estilos e marcas próprias da autora.

É a partir dos 18 anos que a vida de Sylvia Plath passa a ser lida pelo público em geral. *The Journals of Sylvia Plath*, publicado em 1983, organizado por Frances McCullough e Ted Hughes, é a primeira edição dos diários da autora. O prefácio, escrito por Hughes, parece uma tentativa de aproximação do prefácio de Leonard Woolf para os cadernos de Virginia Woolf. Intitulado “Sylvia Plath and her journals”, o prefácio de Ted explica quais materiais compõem a edição e, mais importante, discorre acerca daqueles que foram *propositamente* excluídos:

Sylvia Plath’s journals exist as an assortment of notebooks and bunches of loose sheets, and the selection just published here contains about a third of the whole bulk. Two other notebooks survived for a while after her death. They continued from where the surviving record breaks off in late 1959 and covered the last three years of her life. The second of these two books *her husband* destroyed, because *he* did not want her children to have to read it (in those days *he* regarded forgetfulness as an essential part of survival). The earlier one disappeared more recently (and may, presumably, still turn up). (HUGHES, 1982, p. 86, grifos meus)

O leitor está diante de um terço daquilo que compõe o arquivo de Sylvia. Para além da exclusão dos diários iniciais, descobre-se a obstrução de Hughes ao “perder” e “destruir” dois dos cadernos. O mais incômodo, e provavelmente também o que mais destoe do prefácio escrito por Leonard, é o uso da terceira pessoa do singular ao se referir a si mesmo. Apesar de discordar da tentativa de encontrar “culpados” para o suicídio de Sylvia Plath, isentando-me de me posicionar contra ou a favor de Ted Hughes, acredito que o distanciamento, aqui, é falho (e fraco). Provavelmente com receio das críticas, cada vez mais frequentes, sobre seu relacionamento, Hughes distancia-se do/no texto – mas é impossível ignorar a proximidade com que conhece os processos de escrita, e vida, de Plath. Além disso, a inserção, entre parênteses, da possibilidade de aparição de um dos cadernos, soa como uma jogada de *marketing* por vir⁸.

O suicídio, tema que alimentou uma quantidade exorbitante de biografias sobre Sylvia Plath, torna-se uma das justificativas para a publicação dos diários. Enquanto Leonard Woolf enfatiza a imagem de escritora de sua esposa, ignorando as circunstâncias de sua morte, Hughes, logo na primeira página, justifica a publicação como uma tentativa de dar um “testemunho em primeira mão”, uma “imagem mais íntima” daquilo que Sylvia realmente era: “But the circumstances of her death, it seems, multiplied every one of her statements by a wild, unknown quantity” (HUGHES, 1982, p. 86). Hughes se mostra ciente de que, ao excluir da edição os últimos registros de Plath, está desfavorecendo o entendimento do período em que se encontrava a autora durante o momento em que escreveu seus melhores poemas: “we cannot help wondering whether the lost entries for her last three years were not the more important section of it. Those years, after all, produced the work that made her name” (HUGHES, 1982, p. 86-87). A forma de sua morte passa a ser parte constituinte da escrita, pois é sob a “sombra suicida” que Plath escreveu textos que a consagraram enquanto poeta (questão a ser discutida no item Ato III da tese). Por isso, ao excluir seus últimos registros, Ted, conscientemente, interfere, também, no entendimento da construção poética da autora⁹.

Em “Reviving the Journals of Sylvia Plath” (2010), Karen Kukil explica a diferença existente entre a edição que ela organizou e a primeira, de Frances McCullough e Hughes: “she

⁸ Sobre os diários desaparecidos e/ou destruídos de Plath, ou mesmo a suposta aparição por vir, ver “Hidden in Plain Sight: On Sylvia Plath’s Missing Journals” (2010), de David Trinidad.

⁹ Para além de fator decisivo na seleção de cadernos e folhas a compor o diário de Sylvia Plath, seu suicídio possibilitou a interpretação de toda sua obra a partir de uma nova perspectiva. Ted Hughes vai frisar, assim como o faz com *Ariel* (1965), a ideia de morte e renascimento na obra de sua (ex)esposa. O manuscrito finalizado de *Ariel* foi deixado sobre a mesa de estudos de Sylvia antes de a poeta cometer suicídio. Dois anos depois de sua morte, Hughes reorganiza os poemas, exclui alguns, e publica *Ariel* pela primeira vez (1965). Quase quarenta anos mais tarde, Frieda Hughes, filha do casal, republica a edição conforme o manuscrito deixado por Plath: *Ariel: The restored edition* (2004). Sobre as alterações entre as versões, ver a leitura do prefácio da última edição, escrita por Frieda, em que ela explica tais divergências.

worked from the typescript supplied by the Plath estate and not with the original manuscripts. This fact alone probably best illustrates the difference between the two editions” (KUKIL, 2010, p. 23). Kukil baseia-se completamente nos manuscritos originais de Plath: “They were my ultimate authority in the absence of the author”, complementa a editora (2010, p. 23). Há um intervalo de 18 anos entre as duas edições dos diários. Peter K. Steinberg, responsável pela organização da correspondência (e outros textos biográficos) de Sylvia Plath, ressalta a relevância da segunda edição para os críticos, e público geral:

Published critical acclaim in England in April 2000 as *The Journals of Sylvia Plath* and in the United States in October 2000 as *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, the book built upon the momentum of interest in Plath that began two years earlier with the publication of Ted Hughes’ *Birthday Letters*. Since the publication of *Ariel* (1965/1966), Sylvia Plath has consistently been a popular cultural figure, with all the positive and negative associations that come along with it. Between *Ariel* and *The Journals of Sylvia Plath* (1982), the market saw a saturation of books by Plath. For the eighteen years between the publication of the abridged edition of the *Journals* (1982) and the *Unabridged Journals*, there was only one trade publication by Plath: *The It-Doesn’t-Matter-Suit* (1996). Those years between *Journals* Editions, instead, saw a monsoon of biographical and critical works on Plath as scholars worked through the available books and opened archives. These served to increase Plath’s story, her writing, and her reputation, but they all suffered from obvious gaps in primary source material (STEINBERG, 2010, p. 5)

É irônico notar a ausência de publicação de textos autorais da própria Plath durante o intervalo de quase vinte anos que separa as duas edições dos diários, enquanto, ao mesmo tempo, havia (e julgo até hoje haver) uma “saturação” de obras *sobre* a autora (refiro-me às biografias). Por isso, retorno às palavras de Kukil a abrirem seu prefácio: “Sylvia fala por si nesta edição integral”, ou seja, faz-se necessário “dar voz” à autora, ao menos uma vez a cada década – como já pregava seu eu lírico/alter ego. Além disso, o contraste entre a ausência de uma obra “própria” e a abundância de obras feitas “por terceiros”, coloca o diário, quando publicado, como parte de sua “obra literária”, ou seja, reforçando seu “*status* literário”.

A principal diferença entre as duas edições dos diários é a publicação de dois cadernos de Sylvia (referentes ao período de agosto de 1957 a novembro de 1959), antes lacrados por Ted Hughes. Eles retratam a carreira profissional de Plath enquanto professora de inglês no Smith College, um ano em Boston sendo escritora, e as sessões de terapia com Ruth Beuscher (cf. KUKIL, 2017, p. 9). Aqueles outros dois diários, que se referem aos últimos três anos de vida da escritora, seguem “desaparecidos”, ou foram “destruídos”, e não estão inclusos.

Além disso, Kukil acrescenta notas de fim, informando sobre os lugares e colegas de Plath – trabalho semelhante ao de Anne Bell, editora dos diários de Virginia Woolf.

Diferente do caso de Sylvia Plath, cujos manuscritos foram organizados sucessivamente por diversos responsáveis, Alejandra Pizarnik é editada, duas vezes, por Ana Becció. Alvo de muitas críticas de estudiosos da poeta, a edição de 2003 segue esgotada e hoje é possível apenas ter acesso a sua nova edição, publicada em 2013. A grande diferença de número de páginas entre ambas fez com que muitos acreditassem se tratar, de fato, dos *diários completos* de Alejandra Pizarnik (a primeira edição, 504 páginas; a segunda, 1102) (cf. PIÑA, 2017, p. 27). O conjunto original de diários da poeta argentina é composto por 30 documentos correspondentes aos anos de 1954 a 1972¹⁰. Até o momento, o ano de 1972 segue não publicado, e o de 1971 parcialmente “censurado”.

Doze anos após a primeira publicação dos diários, Becció escreve, no prefácio da mais recente edição, aquilo que a guiou ao trabalhar com os cadernos de Alejandra: “había seleccionado el material guiándome por lo que sabía del deseo de Pizarnik de publicarlo un día como un «diario de escritora», así como por determinadas pautas editoriales y el respeto a la intimidad de terceras personas y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (BECCIÓ, 2017, p. 9). Como uma tentativa de justificar as exclusões e alterações da edição anterior, nesta mais recente, Becció ressalta três nortes principais enquanto “guias” de seu trabalho: a) fazer um “diário de escritora”, ou seja, privilegiar entradas sobre o processo de escrita de Pizarnik; b) respeitar a intimidade das pessoas envolvidas ocultando diversas entradas e nomes; e c) respeitar a intimidade da própria Pizarnik excluindo entradas sobre a família e, provavelmente resultado da completa alteração dos últimos dois anos de vida da autora, os cadernos relativos ao último ano, ausentes das duas edições¹¹.

A primeira justificativa de Becció é a que se apresenta, à primeira vista, como a mais plausível. Ela repete o que fez Leonard Woolf, em uma tentativa de dar ênfase ao trabalho enquanto poeta e, assim, abafar qualquer menção à morte de Pizarnik e seus períodos conturbados. No entanto, as demais estudiosas dos diários de Pizarnik retornarão ao prefácio

¹⁰ Anna Becció faz uma descrição detalhada de tais documentos: “catorce cuadernos, y seis textos mecanografiados: el «Journal de Châtenay-Malabry», de cuarenta y ocho hojas; cuatro hojas sueltas de 1961; doce hojas encarpadas con correcciones a mano; diez hojas grapadas con la mención «antes de 1960»; treinta y dos hojas grapadas con la 1961-1962, y ochenta y cuatro hojitas tamaño libreta, que probablemente estuvieron dentro de una carpeta de anillas, dividida por la autora en dos partes con la mención «París 1962» y «1963»” (BECCIÓ, 2017, p. 10).

¹¹ Cristina Piña refere-se aos últimos cadernos de Pizarnik como se apresentassem uma “singular crudeza”: “Los califico así porque la autora se refiere tanto a sí misma como a personas de su familia, de su círculo más íntimo de amigos y de sus amantes con singular brutalidad y relata experiencias sexuales y cercanas a la locura sin ahorrar detalles” (PIÑA, 2017, p. 28).

de Leonard Woolf e o utilizarão como base argumentativa contra as exclusões e censuras de Ana Becció. Em “Manipulación, censura e imagen de autor”, Cristina Piña questiona as entradas sobre literatura (ou processo de escrita) retiradas da edição de 2003:

Si efectivamente hubiera querido hacer un diario de escritora, ¿cómo se explica, por un lado, que la editora recogiera tantas referencias personales, sexuales y familiares y, por otro, que excluyera las consideraciones de Pizarnik sobre un gran cantidad de autores? Entre ellos cito a García Lorca – a quien afirma “adorar” en agosto de 1955 – (Pizarnik, 2013: 141), al igual que a Unamuno o Leopardí (169); William Faulkner y Albert Camus (266); Henry Miller (330) y, para no convertir esto en una guía de la literatura del siglo XX, a dos autores cuya exclusión resulta especialmente enigmática: Gabriel García Márquez y Djuna Barnes (PIÑA, 2017, p. 33).

Sem encontrar respostas para tais exclusões, Cristina Piña conclui que os critérios de Ana Becció são, para ela, “indecifráveis” (cf. PIÑA, 2017, p. 35). Outro ponto importante levantado por Piña é a exclusão das notas informativas da segunda edição em relação à primeira. Pizarnik, assim como Virginia Woolf, constantemente referia-se a pessoas, em seus diários, pelas suas iniciais. Na primeira edição, as notas, mesmo que poucas, serviam para auxiliar o leitor a identificar este ou aquele sujeito. Atualmente é somente a edição traduzida para o francês, de 2010, que apresenta notas mais completas (cf. PIÑA, 2017, p. 35-36). Patricia Venti menciona também a ausência de índices de nomes e obras citadas nos diários, ou seja, de uma “cronología bio-bibliográfica” (VENTI, 2008a, p. 32) – presente, por exemplo, ao final dos diários de Sylvia Plath e de Virginia Woolf.

A seleção de entradas publicadas seguiu, de acordo com Patricia Venti, os critérios impostos por Myriam Pizarnik, irmã de Alejandra e atual proprietária de seu legado, quem: “exigió que se hiciera una selección de fragmentos de contenido literario evitando las referencias a la sexualidad de la escritora y de las personas mencionadas” (VENTI, 2008a, p. 30). Alejandra Pizarnik manteve relações com homens e mulheres, sendo a “homossexualidade” (ela não usa o termo “bissexual”, mas questiona-se quanto a sua “homoafetividade”) um tema recorrente em suas entradas. Essas supressões relacionadas à sexualidade da escritora constituem, para além de uma omissão e alteração (de um texto e um sujeito), uma censura¹². À sombra das autoedições e autocensuras da poeta, Becció isenta-se da responsabilidade ao mutilar os textos originais de Alejandra Pizarnik¹³.

¹² As questões relativas à sexualidade e censura serão discutidas no item “Ato II”.

¹³ Patricia Venti ressalta que não há, na verdade, nenhuma “obra completa” publicada de Alejandra Pizarnik. A correspondência, por exemplo, reunida uma vez por Ivonne Bordelois (1998), e nos anos seguintes por Antonio Beneyto (2003), continua com a lacuna das cartas “amorosas” para Cristina Campos, para quem ela escreveu

A edição de 2013 é composta por 20 “cadernos centrais”, como os define Piña (sendo excluído da contagem o caderno referente a alguns meses de 1970 e 1972), além de seis apêndices (cf. PIÑA, 2017, p. 28). A estrutura é contestada por Piña, que se refere ao apêndice 1 do “Verano de 1950” como “una de las reflexiones más tremendas que haya escrito la poeta sobre la conciencia de la división del sujeto y de la inutilidad de la vida” (PIÑA, 2017, p. 37), e sustenta “que en estos escritos de sus catorce años aparece la primera mención al suicidio recogida en sus papeles” (PIÑA, 2017, p. 39). Esse material só se encontra na página 991 do livro.

Nora Catelli descreve como se organizavam as anotações finais de Alejandra Pizarnik. O “último caderno” é uma agenda de 1969 que foi reutilizada pela autora, contendo entradas de 1970 e também 1972 (cf. CATELLI, 2012, p. 3). O título “último cuaderno” aparece na capa da agenda: “El cuaderno predicaba de sí mismo que era el último. Eso era imposible. No era el cuaderno quien lo habría escrito”; tampouco a própria Pizarnik, mas outra pessoa: “la anotación está en el encabezado, y no como una última advertencia ‘a la Pavese’” (CATELLI, 2012, p. 3-4). Seja ou não uma despedida, o caderno de Pizarnik carrega o título “último” escrito por outrem: “alguien, siempre, ya ha estado allí. (...) Había coronado el trayecto de la escritura material imponiéndole un pulso finalista, que la escandalosa ausencia de las entradas de 1972, en la edición publicada, vela” (CATELLI, 2012, p. 4).

Com um método semelhante ao de Pizarnik, Pavese comete suicídio com uma dose letal de soníferos. Catelli faz referência ao escritor italiano pois a última entrada de Alejandra, datada de um dia antes de sua morte, é uma citação que traz os mesmos ares de fim: “las entradas acaban con esta cita entrecomillada por ella misma el domingo 24 de septiembre de 1972: ‘[...] Si abandono las perspectivas de la acción, mi perfecta desnudez se me revela. Estoy en el mundo sin recursos, sin apoyo, me hundo’” (CATELLI, 2012, p. 3-4), o que ecoa os famosos versos escritos na lousa de seu quarto às vésperas de cometer suicídio: “no quiero ir / nada más / que hasta el fondo” (PIZARNIK, 2016, p. 453). O trecho mencionado por Catelli foi retirado do livro *Sobre Nietzsche: vontade de chance* (1945), de Georges Bataille. As possibilidades de leitura são muitas, e todas elas, na fórmula, mesmo que aberta, resultam em um único resultado trágico de fim.

Ao propor que a autora “fala por si mesma” em seus diários, como sugere Kukil no prefácio à edição dos diários de Sylvia Plath, esquece-se que alguém já percorreu esse caminho

durante dez anos. Na “poesia completa” (2000), organizada também por Becció, faltam sete poemas, publicados separadamente em *Zona prohibida* (1982). Da mesma forma, “Prosa completa” falha ao não incluir alguns artigos e resenhas da época em que Alejandra esteve em Paris (cf. VENTI, 2008a, p. 26-27).

antes do leitor e depois do autor. No entrelugar da escrita *diária* e a posterior publicação, a imagem, seja de escritora-suicida, seja de esposa-traída, é formatada, distorcida, molda-se nas mãos-guia de alguém que se equilibra, precariamente, nas entradas de outro. A anotação “último caderno” nos originais de Alejandra enfatiza a impossibilidade de “falar por si mesma”. A morte passa a não ser mais a última palavra.

*

O diário, tecido de ausências (e ausentes), vai sendo preenchido por terceiros em busca de uma completude impossível. A cada dez anos o espetáculo recomeça: mais uma folha, um apêndice, uma nota. Uma tentativa, para sempre falha, de acréscimo – mas dias já foram contados uma vez e a somatória é sempre negativa, apesar do número de páginas.

Entre a entrada e a queda há sempre um intervalo, um dia, uma nova *série* a ser ensaiada.

A série D

Em 3 de março de 1968, Alejandra Pizarnik finaliza sua entrada com: “Convendría hacer un índice (por temas) de este cuaderno” (PIZARNIK, 2017a, p. 781), mas não o faz. De certa forma, a ideia é concretizada por Ricardo Piglia em *Os anos felizes*, segundo volume dos diários de Emilio Renzi.

“A vida não se divide em capítulos” (PIGLIA, 2019, p. 7), diz Emilio Renzi ao barman em “No bar”, uma espécie de prólogo dos diários de 1968-75 que compõem o volume. Antes do bar, quando estava “Na soleira”, em *Anos de formação*, Renzi-Piglia levanta a possibilidade de organizar sua vida em séries temáticas a partir de temas repetidos:

Poderia por exemplo contar minha vida a partir da repetição das conversas com meus amigos num bar. A confeitaria Tokio, o café Ambos Mundos, o bar El Rayo, La Modelo, Las Violetas, o Ramos, o café La Ópera, La Giralda, Los 36 billares..., a mesma cena, os mesmos assuntos. Todas as vezes que me encontrei com meus amigos, uma série. Se fazemos uma coisa – abrir uma porta, por exemplo – e depois pensamos naquilo que fizemos, é ridículo; mas se observarmos sua reprodução do alto de um mirante, não é preciso nada para obter uma sucessão, uma forma comum, até mesmo um sentido (PIGLIA, 2017, p. 16).

Ao olhar “de cima”, em um jogo de tempos entre o registro dos anos 70 e a reescrita nos anos 2000, Ricardo Piglia reconfigura a estrutura do diário a partir da criação de “séries temáticas” para sua vida. Em um ato de pós-escrita, desaprovado por Lejeune, que preza pela suposta “autenticidade” do gênero, o autor argentino desenvolve seis diferentes séries: A, B, C, E (e aqui acrescenta-se, com poucas ocorrências, E1, E2 e E3), X e Z.

No bar, Renzi apresenta sua organização para o volume como segue: “Portanto, para escapar da armadilha cronológica do tempo astronômico e permanecer no meu tempo pessoal, analiso meus diários seguindo séries descontínuas e sobre essa base organizo, por assim dizer, os capítulos da minha vida” (PIGLIA, 2019, p. 11-12). É a própria estrutura do gênero que lhe permite ver, e o incentiva a rever, em suas repetições, uma possibilidade de divisão temática: “Muitas vezes havia pensado em seus cadernos como uma intrincada rede de pequenas decisões que formavam diversas sequências, séries temáticas que podiam ser lidas como um mapa para além da estrutura temporal e datada que à primeira vista ordenava sua vida” (PIGLIA, 2019, p. 12). Para além do tempo, um tema.

“Uma série, então, é a dos acontecimentos políticos que atuam diretamente na esfera íntima do meu existir. Podemos chamar essa série, ou cadeia, ou encadeamento dos fatos, de série A” (PIGLIA, 2019, p. 12), explica Renzi ao barman. E dá sequência às letras que formam sua vida (d)escrita: “a série dos amigos, dos encontros com os amigos no bar, do que eles conversavam, sobre o que construía suas esperanças, como os temas e as preocupações mudavam ao longo de todos esses anos. Digamos a série B” (PIGLIA, 2019, p. 12). A partir do encontro com os amigos, ele se lembra dos relacionamentos com amigas, e questiona-se se deveriam pertencer à série B ou se criaria, então, a série C: “Mas os amores, as aventuras, os encontros com as moças queridas eram a série B ou a série C?” (PIGLIA, 2019, p. 12).

O desejo de divisão temática em séries retorna ao final do terceiro volume, em uma segunda-feira da seção intitulada “O bar de Scott Fitzgerald”:

Minha vida se ordena em séries descontínuas. Há uma persistência dos bares, das leituras, da política, do dinheiro, do amor, da música. Certas imagens – uma luz na janela no meio da noite, a cidade ao amanhecer – se repetem ao longo dos anos.

Gostaria de editar este diário em sequências que seguissem as séries: todas as vezes que me encontrei com amigos num bar, todas as vezes que visitei minha mãe. Desse modo, poderia alterar a causalidade cronológica. Não uma situação depois da outra, mas uma situação *igual* à outra. Efeito irônico da repetição (PIGLIA, 2021, p. 288).

Separado por entradas datadas, o diário é uma segunda vez dividido parcialmente, contendo por vezes momentos seriados. As letras do alfabeto propõem séries vinculadas aos seguintes motivos: série A: relação com o pai, questões financeiras e políticas; série B: idas a bares e encontro com amigos; série C: relacionamentos com mulheres; série E: reflexões acerca do processo de escrita; série X: uma mescla da série A com a série B, descrevendo encontros com amigos e seus envolvimento na política; por fim, a série Z: dois breves momentos de “alucinação” de Renzi.

Voltando particularmente para a “série E” e as reflexões de Renzi-Piglia acerca da escrita, é possível identificar diferentes conceitos e temas para seu ofício. Há sempre uma impossibilidade diante do narrar a própria vida: “A vida é um impulso rumo ao que ainda não é; portanto, deter-se para narrá-la é interromper o fluxo e sair da verdade da experiência” (PIGLIA, 2019, p. 28). A série se torna um espelho de sua atividade-presente enquanto diarista: “Nestes cadernos há também uma subordinação ao espaço: muitas vezes tudo melhora quando há uma folha em branco e piora quando se trata de preencher o final de uma página” (PIGLIA, 2019, p. 92-93). O jogo com a letra “E” alude ao ofício de escritor e com as reflexões do *eu*, Emilio – assim como faz o autor com o próprio gênero: “Toda vez que, como agora, vou terminando um destes cadernos, me pego a filosofar sobre minha vida” (PIGLIA, 2019, p. 157).

Como um acréscimo à fórmula do gênero, a partir das elocubrações de Renzi endereçadas ao barman, proponho ver, nos diários de Plath e Pizarnik, os desdobramentos daquilo que intitulo “série D”, referência óbvia à palavra diário e que abrange as discussões acerca do diário dentro do diário. Ela não existe como D, mas como E nas organizações de Renzi. Ela não existe enquanto tal nos diários de Sylvia Plath ou Alejandra Pizarnik. Nem mesmo em Virginia Woolf. Ou em Franz Kafka. Mas em todos eles faz parte da trama da escrita.

Elenco as entradas em que a atividade de registro, ou mesmo o próprio caderno (ou folhas), são mencionados. Tais recortes permitem ver o gênero como criador de si mesmo. Se um diário é um texto regido por entradas datadas, a cada vez que o diarista volta para o próprio eu-escrevendo-um-diário, ele estaria, ao mesmo tempo, alimentando o caderno e criando a sua definição. Um processo que se torna, também, origem.

Aos 19 anos, Sylvia Plath inicia sua entrada: “... hoje é sexta-feira, dia 16 de março de 1951. Já está na hora de escrever aqui novamente, firmemente decidida (como sempre fico a cada nova tentativa) a ser o mais honesta e clara possível a respeito dos processos mentais nebulosos pelos quais passo ao registrar as coisas no papel” (PLATH, 2017a, p. 64). Uma década mais velha que Sylvia, Alejandra Pizarnik também recorre ao advérbio: “Sin saber cómo ni cuándo, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las

palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con palabras. ¿Es esto imposible? Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir” (PIZARNIK, 2017a, p. 720). O diário passa a ser a referência de um lugar não especificado. Ainda que a página seja o correspondente mais óbvio para o termo, “aqui” desencontra-se daquele que escreve, de onde ele escreve. “Aqui” é, para além de uma referência de lugar, uma definição *aberta* e inconclusa dessa escrita – que não é o poema, o romance, conto ou carta, mas abarca todos eles vez ou outra: “Quem não tem um diário posiciona-se equivocadamente quanto ao que seja um diário”, já disse certa vez Kafka (2021, p. 64).

“Aqui” é também o contrário do local onde se deveria estar: “Esta manhã soube que seria assim: como antes do remoto exame de botânica senti uma súbita obsessão de escrever aqui: qualquer coisa para afastá-lo, o estudo” (PLATH, 2017a, p. 196). É a constante lembrança daquilo que não deve ser repetido ou continuado: “Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo escribir mi diario” (PIZARNIK, 2017a, p. 981), registra Pizarnik em seu penúltimo ano de vida. Entre lugares proibidos e proibições, estar aqui é o contrário do morrer, a opção que sobra: “Acá, entre el cansacio y el humo, entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo: he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir” (PIZARNIK, 2017a, p. 25). É, pois, uma prova de vida: “Suponho que o simples fato de eu ser capaz de escrever aqui, segurando a caneta, prove minha capacidade de seguir vivendo” (PLATH, 2017a, p. 386).

Em certas temporadas, é também morada frequente da angústia: “Só escrevo aqui quando estou no fundo do poço, num beco sem saída. Nunca quando me sinto feliz. Como hoje. Em parte, por causa do tempo. Manhã calma, sol claro, céu azul diáfano” (PLATH, 2017a, p. 606). O que leva, muitas vezes, ao questionamento de sua continuidade: “Me pregunto para qué escribo estas páginas llorosas. Tal vez, muy en el fondo de mí misma, esté pensando en mi futuro o futura psicoanalista y estas hojas sean el obsequio-documento de mí que le preparo” (PIZARNIK, 2017a, p. 346). Anos mais tarde, talvez motivada pela relação entre a escrita do diário e suas sessões de psicanálise, Pizarnik questiona a própria entrada: “Este diario, ¿lo escribo para mí? Ahora, ¿estoy escribiendo para mí? La verdad: tengo miedo” (PIZARNIK, 2017a, p. 713). O medo é um impedimento, ele atrapalha o movimento continuado de preencher os dias: “No escribo más este diario de una manera continuada. Tengo miedo. Todo en mí se desmorona” (PIZARNIK, 2017a, p. 717).

Em uma gradação inventada, encontro referências mais específicas do local de registro: o “caderno” para Pizarnik, ou o “livro”, em Plath. Sempre objetos próximos ao diarista, seguidos, normalmente, por indicações tais como “este”, “esse”, tornam-se partes constituintes

daquele que escreve: “¿Cómo podría vivir sin este cuadernillo? ¡Imposible imaginarlo!” (PIZARNIK, 2017a, p. 88). Da somatória eu + gênero o resultado é um sujeito em terceira pessoa, objeto distante daquele que diz, mas, ao mesmo tempo, local onde se inscreve/escreve: “Alejandra seguía rumiando las desconectadas frases. Suspiraba violenta apretando dura su cuadernillo marrón” (PIZARNIK, 2017a, p. 129). O objeto transfigura-se em um eu-testemunha das promessas: “Um pouco mais tarde: exatamente daqui a três semanas, contando de hoje – e este livro verá isso, encerrarei as aulas” (PLATH, 2017a, p. 436), promete Sylvia a si mesma nas páginas de seu diário. E algo semelhante faz Alejandra: “Pongo por testigo a este cuadernillo para que verifique si tengo fuerzas para leer a Descartes” (PIZARNIK, 2017a, p. 105).

A identificação “caderno” e “livro” para cada uma das escritoras não é regra. Vez ou outra o substantivo se inverte e, Pizarnik, por exemplo, refere-se ao “livro”: “Feliz tú, libro, que sientes la calidez de su piel. Tú que no lo deseas. Libro, señor libro, hermano libro, feliz tú, feliz usted, que recibe la inmarcesible tersura de sus dedos” (PIZARNIK, 2017a, p. 24-25), escreve em uma das primeiras entradas de seu diário. Seguindo a personificação do objeto em sujeito para quem direciona a escrita, Sylvia questiona seu caderno (e não mais livro): “Ele virá & vamos conseguir? Responda-me, caderno” (PLATH, 2017a, p. 374). A companhia da página, para além de testemunha, é também responsável por dar forças àquela que, fora da página, vive: “Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado rostro dicen que quizás no esté todo perdido. ¡Quizás haya aún algo por salvar! ¿Qué?, preguntas. ¡Tu alma, Alejandra, tu alma!” (PIZARNIK, 2017a, p. 75). Ele passa a adquirir a função de apoio, torna-se símbolo de força a ser continuado em outras formas literárias: “Este diário me levou através de um ano de luta & esforço. Talvez o livro que estou a ponto de começar faça algo similar” (PLATH, 2017a, p. 489).

Para Alejandra Pizarnik, manter um diário era estar constantemente dividida entre a necessidade do registro e sua rejeição. Por exemplo, em um intervalo de quatro dias, ela escreve em um primeiro momento: “Es tarde pero temo separarme del cuadernillo. Temo acostarme, temo llorar” (PIZARNIK, 2017a, p. 128), apontando para uma urgência em ter o caderno como companhia, consolo de si. Já na entrada do dia 9 de agosto de 1955, dias depois, ela coloca-se contra o exercício diário: “¡Dios mío! ¡El dolor que me causan estas anotaciones domésticas!” (PIZARNIK, 2017a, p. 145). No ano seguinte, parece chegar a uma conclusão, mas não uma solução, para sua espécie de “dependência” dessa prática: “Me resisto a escribir. Estoy cansada de los Diarios Íntimos, vacuos y frustrados, no consuelan, no ayudan, pero sí evaden, pero sí resuelven falsamente las cotidianas angustias” (PIZARNIK, 2017a, p. 193).

Cansada da escrita “doméstica” e do “falso consolo”, a próxima decisão é o abandono do caderno ao final de junho desse ano: “Ahora me consuelo en este odioso cuaderno, este Diario me sugiere onanismo literario. No lo continuaré” (PIZARNIK, 2017a, p. 193). E assim o faz, retornando somente no ano seguinte (sem mencionar, nenhuma vez, seus próprios cadernos em suas entradas).

Paralelamente à rejeição da atividade diarística, há um sentimento de culpa que toma conta da diarista quando se afasta de seus cadernos:

O dia todo, ou dois dias, você fica largado debaixo da mesa de bordo e ouve lágrimas, telefones tocam, servem chá com o bule estranho. Por que não ficar ali caído até apodrecer ou ser jogado fora com o lixo, livro? Um naufrago na praia, tempo e lágrimas inconstantes ao seu redor, surgindo e sumindo frios, azuis distantes. Fique lá, pegando pó, fiapos cor de lavanda e rosa-claros do tapete, com suas páginas em branco e minha voz muda, sufocada. Ou passar para o ar, soprada junto com outros gritos e queixas, para algum limbo numa nebulosa distante. De todo modo: à força de desperdiçar alguma tinta aqui, após contar suas páginas, você me verá sobreviver até a primavera, até minha assim chamada liberdade – (PLATH, 2017a, p. 354).

Sylvia Plath compara o diário sem registro a um naufrago que, mesmo abandonado pela tripulação, consegue assistir a sua diarista a distância – sobrevivendo a uma vida não (d)escrita. O livro torna-se um observador que tenta apanhar qualquer resquício da “voz sufocada”, “soprada junto com outros gritos e queixas”, em alguma “nebulosa distante”. A diarista projeta sobre o diário uma necessidade, como se ele-objeto fosse quem buscasse, no sujeito-escritora que o preenche, uma forma de vida. É mais fácil atribuir ao gênero a exigência da escrita, do que aceitar o vínculo vicioso entre o eu e as “anotações domésticas”, o “onanismo literário”, como disse Pizarnik.

Um diário não deixa de ser, também, depósito de mágoas e angústias. Ao iniciar o quarto caderno do ano de 1968, Alejandra Pizarnik questiona-se sobre o que fazer com seus diários antigos:

Empiezo con éste, el cuarto cuaderno del año o, más precisamente, del 20 de febrero – fecha en que me mudé y vivo sola – hasta hoy. Acaso convenga pasar a máquina los párrafos que me resulten válidos y tirar así los cuadernos, a fin de quedarme con unos pocos cuadernos que valgan la pena de conservarse. Pero si a mí misma me aburren ¿para qué los guardo? Por el sufrimiento de comprobar mi fidelidad a los mismos sufrimientos (PIZARNIK, 2017a, p. 783).

Em uma leitura entre tempos, retornar a momentos passados é também estar disposto a reviver os mesmos sofrimentos. Guardar um diário é comprovar a existência do sofrimento, a fidelidade, conforme Pizarnik, da diarista e sua confissão.

Ao escrever “aqui”, a diarista não somente refere-se ao objeto em que escreve. Seja caderno ou livro, a localização inexata, e ubíqua, do advérbio, permite que se depreenda outras relações para definir o gênero: ora testemunha, ora mera companhia; acalento ou sentimento de rejeição. Mais do que morada, é também espaço de discussão da palavra em andamento, daquilo que as diaristas escritoras escrevem.

No dia 9 de novembro de 1976, Emilio Renzi registra em seu diário: “Escrever um diário é escrever para ninguém, numa linguagem cifrada que só entende quem a escreveu, não tenho por que contar a mim mesmo o que já sei, nunca explicar: isso não é narrar, e sim escrever. Ao mesmo tempo, escrever como se o verbo fosse intransitivo” (PIGLIA, 2021, p. 32). Ricardo Piglia discute a forma do gênero na entrada daquele que é e não é ele mesmo. Um exercício duplamente “auto”: *autobiográfico*, no jogo clássico Renzi-Piglia; e *auto-textual*, já que o texto volta-se para dentro da sua estrutura originária. Um reflexo da palavra visto por ela mesma.

Na inconstância entre querer abandonar seus cadernos, e temer distanciar-se deles, Alejandra Pizarnik constantemente insere digressões acerca do seu próprio método de escrita: “Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo. El método que utilizo para escribirlo es éste: escribo sin pensar, todo lo que venga de «allá». Lo guardo. Al día siguiente, releo lo escrito y pienso” (PIZARNIK, 2017a, p. 147-148). Para quem ela explica tais procedimentos? Sendo o diário um gênero tipicamente solitário, e sem a pretensão de outros leitores futuros, a discussão sobre sua fórmula/forma diverge daquilo que se espera em sua definição mais clássica. Mas em muitos casos inquirir o método de escrita de um diário passa a ser parte constituinte do gênero para o/a diarista.

Neste ponto, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath se distanciam. Enquanto nas páginas de diário de Pizarnik seu método é um tema importante e recorrente, Plath raramente o discute. Em menções breves, Sylvia volta-se para seu conteúdo como, por exemplo, a entrada do dia 24 de janeiro de 1953: “Sábado de manhã, e me dedico ao velho exercício de apanhar o tempo entre os dedos, conforme ele passa, sempre passa e foge” (PLATH, 2017a, p. 194). Em contrapartida, no dia seguinte, o livro passa a ser um mero registro de futilidades: “creio que este livro ricocheteia entre a tagarelice feminina que odeio e o cinismo pretensioso que descarto. Pelo menos tento ser sincera. E o que é revelado com frequência chega a ser desoladamente desabonador” (PLATH, 2017a, p. 195). Como se chegasse a uma conclusão a partir das duas entradas anteriores, ela escreve em 1957: “É impossível ‘capturar a vida’ se a gente não mantém

diários.” (PLATH, 2017a, p. 316). O diário, para Plath, é um método de articulação do tempo e, conseqüentemente, de moldar sua vida. Ainda que recheado de “tagarelices femininas”, ou mais próximo de um “muro das lamentações” (PLATH, 2017a, p. 384), é em seu livro-caderno que se estreita a relação, sempre muito evidente em suas palavras, entre vida e obra.

Em uma tentativa de guiar sua própria vida a partir da palavra escrita, o diário torna-se uma lista de imperativos: “Meus diários todos estão pontilhados de imperativos pendentes, diretrizes: Este verão: ler francês, reaprender & ler alemão. Vida” (PLATH, 2017a, p. 369). Muitas vezes a própria estrutura da entrada revela o tom mandatório: “Disciplina. Orden. Aprendizaje. Estudio gramática” (PIZARNIK, 2017a, p. 44). Uma promessa para um eu futuro, um conselho em frente ao espelho, o verbo no imperativo predomina: “este caderno também está se tornando uma ladainha de sonhos, instruções & imperativos” (PLATH, 2017a, p. 378). Para além da necessidade de instruir a si mesma, o uso do modo verbal indica, ou pelo menos pressupõe, sua releitura. Escreve-se para lembrar de algo, de uma atividade a ser cumprida, um lembrete para o futuro – mas é necessário retornar ao dia passado para lembrá-lo.

Com intenções de publicação de partes de seus diários submetida por vezes a discussão, Alejandra Pizarnik volta-se para a entrada como local de crítica de sua própria escrita: “Este diario tiene que devenir más concreto. Hay que poblarlo de nombres, de paisajes, de existencias. Salir de esta angustia. Es falsa. No. No es falsa pero salir, salir de lo psicológico e integrarlo en mi totalidad. Basta de quejas y de sentimientos de culpa” (PIZARNIK, 2017a, p. 249). Evitar as queixas, em um gênero tipicamente confessional, seria divergir de uma das convenções que o constitui enquanto gênero íntimo. Talvez por isso, ao ir na contramão, ressalta a relação verdade/mentira desta aproximação do eu e da palavra escrita: “Tratar de ser simple y objetiva. Este diario no expresa la verdad. Debo decirla. Ser exacta y lúcida y no temer la verdad porque ya no tengo nada que perder” (PIZARNIK, 2017a, p. 385). Entretanto se torna cada vez mais difícil distanciar-se do gênero enquanto parte constituinte de si: “Estoy leyendo 4 horas. Tiempo en que no me sentí. (*He venido al cuadernillo para saludarme*)” (PIZARNIK, 2017a, p. 151, grifos meus). Enquanto Pizarnik retorna à página para “saudar-se” em um intervalo entre as leituras, Plath vê a página como fonte de vida: “Volto a estas páginas como quem busca beber um gole de água fresca – estão mais perto de minha vida – as palavras devem conter som, música, sentido: ouço uma caneca de metal tilintar na pedra da fonte quando digo ‘beber’” (PLATH, 2017a, p. 403). A busca por uma técnica, um método de escrita, passa a ser, também, uma eterna busca, e representação, de si.

Em 1968, após já ter escrito e reescrito trechos de seu diário de viagem relativo à época em que viveu em Paris, Alejandra discute, com mais frequência, o processo de

preenchimento dos dias em seu caderno. No dia 27 de junho, escreve: “Sin embargo, entiendo que el lenguaje de mis diarios no es tan desagradable y no obstante no lo respeto, acaso porque no me cuesta ningún esfuerzo” (PIZARNIK, 2017a, p. 791). Atividade de pouco esforço, ela pretendia ver no gênero uma reunião de notas de leitura, como registra no mês seguinte: “Unificar y reunir. La improbable tarea. Este cuaderno, por ejemplo, debería reunir notas personales con notas de lectura con poemas, etc” (PIZARNIK, 2017a, p. 799). Ou seja, dar uma *função literária* ao diário. Neste ponto, o gênero dialoga, e duela, com a escrita literária. Em campos cada vez mais próximos, mas sempre destoantes, o diário torna-se ponto de comparação: “Esta prosa de mi diario se parece a lo que llaman una prosa normal. ¿Por qué, cuando escribo, no trato de apelar a ella?” (PIZARNIK, 2017a, p. 841). A “falta de importância”, o “menosprezo” das anotações cotidianas, é justamente aquilo que permite ver nesta escrita uma forma de prazer:

Mi falta de entusiasmo hacia lo que escribo debe de comunicarse al lector. Escribo de mala gana, como si se tratara de un deber escolar. Lo único que escribo con agrado es este diario, en donde inclusive mi caligrafía es más vivaz y muestra una necesidad, la misma que me falta para corregir mi libro. *¿A quí bon?* No logro ver la probable importancia de esos textos delirantes, escritos por la necesidad del momento pero no destinados a permanecer. Mi designio consiste en querer que duren, en querer transformarlos en textos llamados a durar (PIZARNIK, 2017a, p. 854).

De tons semelhantes, a entrada de Pizarnik parece ecoar na de Plath: “Escrevo aqui, pois estou imobilizada no restante. Compulsiva” (PLATH, 2017a, p. 460). Tal distinção de escrita(s) não é novidade em diários de escritores, que na falta da palavra literária, tornam o diário refúgio do silêncio: “No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este – digamos – «diario»?” (PIZARNIK, 2017a, p. 678). O que a(s) leva para o questionamento clássico da escrita do gênero: “Temor de empezar un nuevo cuaderno. ¿Para qué escribir diarios y no obras literarias?” (PIZARNIK, 2017a, p. 888). No caso de Alejandra e Sylvia, sempre houve um novo caderno, mais uma folha – até o momento em que não foi mais possível encontrar-se na palavra escrita e o suicídio pontuou o fim.

Através do registro contínuo torna-se possível, ao mesmo tempo, dar continuidade à própria existência: “Si pudiera tomar nota de mí misma todos los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo, no me escucho, me odio y si pudiera divorciarme de mí no lo dudaría y me iría” (PIZARNIK, 2017a, p. 400). Ocorre, pois, um paradoxo: a diarista busca o diário para fugir do mundo (e de si), mas é nas palavras escritas onde se encontra, – ou se afoga: “Pensé que, teniendo la máquina de escribir, ya no necesitaría

más estos morbosos cuadernillos. Mas creo que no es así: escribo como siempre, por lo de siempre: me estoy ahogando” (PIZARNIK, 2017a, p. 184). Continuar pode ser, neste sentido, um ir cada vez mais fundo: “El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad. Claro que la hay pero negativamente. En el plano del sufrimiento hay una progresión lenta y extremadamente fiel. Cuanto a la expresión de ese sufrimiento, últimamente es menos trágico” (PIZARNIK, 2017a, p. 426-427). Viver sem o diário se torna um sonho inalcançável, e perigoso: “Acaricié el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. El fin consistía en transmutar mis conflictos en obras, no en anotarlos directamente. Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito del vivir sin el límite de un «diario»” (PIZARNIK, 2017a, p. 889). Como se as entradas emoldurassem os dias, a ausência do registro seria prenúncio da queda no/do tempo.

A conclusão, ainda que um ato em continuidade não tenha fim, seria encontrar na atividade diária uma relação com a morte: “Escribir un diario es disecarse como si ya se estuviese muerta” (PIZARNIK, 2017a, p. 635). É o ensaio prevendo a queda. A série falha do espetáculo que, enquanto plateia, assisto ignorando o fim.

*

Pouco após explicar a série B e C no prólogo do segundo volume, Renzi finaliza o parágrafo explanatório com a valorização das “séries temáticas” por contraposição ao calendário: “essa organização serial definiria uma temporalidade pessoal e possibilitaria uma escansão ou uma série de escansões e periodizações mais íntimas e verdadeiras que a mera ordem de um calendário”, isso porque seria possível recordar “blocos de memória, uma paisagem de chapadas e vales que percorria mentalmente cada vez que pensava no passado” (PIGLIA, 2019, p. 12-13). Nota-se o uso verbal no futuro do pretérito a indicar um encadeamento de ações que não existiram, uma possibilidade não realizada – um jogo entre tempos, mais uma vez. Mas a possibilidade não se concretiza:

Trabalhei nessa linha durante meses, decidido a publicar meus diários ordenados em séries temáticas, mas – sempre há um “mas” quando se pensa – assim se perderia a sensação de caos e confusão que um diário registra, como nenhum outro meio escrito, porque ao ser ordenado apenas cronologicamente, por data, mostra que uma vida, qualquer vida, é uma desordenada sucessão de pequenos acontecimentos que, enquanto são vividos, parecem estar em primeiro plano, mas depois, ao lê-los anos mais tarde, adquirem sua verdadeira dimensão de ações mínimas, quase invisíveis, cujo sentido justamente depende da variedade e da desordem da experiência (PIGLIA, 2019, p. 13).

O segundo volume dos diários de Emilio Renzi apresenta núcleos temáticos divididos em séries: “pequenos resumos narrativos que funcionam, se não me engano, como moldura ou enquadramento da múltipla sucessão dos dias da minha vida” (PIGLIA, 2019, p. 13). O tempo mostra-se, mais uma vez, regente dos dias e de seu registro. Todavia, Renzi afirma que: “É insensato acreditar que a vida se divide em capítulos, ou em décadas, ou em segmentos definidos, tudo é mais confuso, há cortes, interrupções, passagens, fatos decisivos que eu chamaria de *contratempos*, porque produzem marchas e contramarchas na temporalidade pessoal” (PIGLIA, 2019, p. 14). O exercício de Ricardo Piglia é colocar-se contra-o-tempo, seja da doença que avança, seja do passado que retorna ao presente a partir de suas edições: “Contratempo, essa é a palavra que eu usaria para definir os momentos de corte no meu viver, disse Renzi ao barman, num tom áspero mas educado e sincero” (PIGLIA, 2019, p. 14).

II. LABORATÓRIO DO EU

ATO I

“No treinamento, teu salto mortal às vezes te escapa. Não tenhas receio em considerar teus saltos como tantas bestas indóceis que tens a responsabilidade de domar. Esse salto está em ti, indomado, disperso – infeliz portanto. Faça o que for preciso para dar-lhe forma humana.”
O funâmbulo, Jean Genet

Letra “i” maiúscula; representação romana do número um; categoria ordinal que indica o início, primeiro, começo. Primeira pessoa do singular na língua inglesa. Eu-primeiro, ato I, primeira parte.

No primeiro tempo, a performance é rotineira, lenta, cativa o público com a simplicidade dos inícios, a jovialidade das artistas encanta a plateia. As duas jovens caminham a passos lentos na corda recém estendida, o desejo de sucesso brilha em seus olhos a ponto do quase desequilíbrio. O passo é dado com tremor. Temem a reação do público, mas não saem do palco.

Recorto a vida de Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath durante a primeira metade da década de 50. Aos 18 anos, tudo lhes parece infinito: quem sou, o que posso ser, as experiências que me formam, a minha palavra insuficiente que não se cala. Neste primeiro período, enfatizo o processo de formação das autoras a partir de um diálogo entre as entradas no diário, cartas e as primeiras publicações “literárias”. Por isso, elenco da vida de Sylvia seu período pré-primeira tentativa de suicídio, ou seja, até a metade do ano de 1953; no caso de Alejandra, é preciso reconhecer seu processo pré-“personaje alejandrino”, enquanto ainda assinava cartas e seu primeiro livro como “Flora Alejandra Pizarnik” durante o ano de 1955.

Muitos dos temas mencionados aqui, como, por exemplo, ser mulher e a relação com a maternidade, retornam nos atos seguintes, seja com uma mudança de perspectiva, seja como tema literário. O objetivo é delinear os primeiros traços que moldarão as poetisas, ao final deste percurso cronológico, naquilo que denomino “escrita íntima” – ou seja, ver, como estas primeiras experiências e registros se alinham à escrita poética-literária nos atos posteriores.

As seis letras de Esther

“Então decidi que passaria o verão escrevendo um romance”, diz Esther Greenwood após ser recusada na oficina de escrita: “Minha heroína seria eu, só que disfarçada. Ela se chamaria Elaine. Elaine. Conteí as letras com meus dedos. Esther também tinha seis letras. Parecia um bom sinal” (PLATH, 2014, p. 135). Esther, Elaine e Sylvia compartilham as seis letras, o que surpreende a protagonista do romance autobiográfico de Plath. Aos dezoito anos, em 1950, a brincadeira com o número aparece em uma entrada de diário¹⁴: “Eu [I]: que letra firme, quanta tranquilidade nos três traços: um vertical, orgulhoso e afirmativo, depois duas linhas horizontais, curtas, em rápida e presunçosa sucessão. A caneta rabisca no papel...I...I...I...I...I...I” (PLATH, 2017a, p. 49).

Fora da ficção, nas páginas de seu diário, diluir-se em várias, com seis ou menos letras, é frequente nas entradas da jovem Plath. Recém aceita na *Smith College*, tendo os primeiros artigos publicados em revistas, Sylvia indaga-se constantemente sobre o que é, aquilo que pretende se tornar e a limitação de querer ser. Em agosto de 1950, escreve para Edward Cohen, seu colega: “My biggest trouble is that fellows look at me and think that no serious

¹⁴ No ano anterior, em 1949, Heather Clark revela que Sylvia escreveu dois poemas, “In Passing” e “Lonely Song” sob o pseudônimo “Sandra Peters”, mais uma espécie de anagrama com a quantidade de letras e as iniciais de seu nome (“S” e “P”) (cf. CLARK, 2020, p. 112).

thought has ever troubled my head. They seldom realize the chaos that seethes behind my exterior. As for the who am I? angle.. that will preoccupy me till the day I die” (PLATH, 2017b, p. 166). Angústias que, duas décadas depois, o pseudônimo Victoria Lucas, com 2 letras a mais, descreverá no romance *The Bell Jar* através de Esther. Faz-se necessário, portanto, entender quais são os eus que compõem Elaine-Esther-Sylvia durante a fase inicial de sua juventude, que compreende os anos de 1950 até o fatídico agosto de 1963.

Aos dezoito anos, com uma vida social ativa durante sua fase de amadurecimento sexual, Plath discute em seu diário como é ser, e estar descobrindo-se, mulher nos anos 50. Enquanto trabalhava de babá nas férias, se imagina aceitando a vida tradicionalmente imposta às mulheres da época. A imagem a entendia. Ao mesmo tempo, a sexualidade feminina reprimida a enoja:

Depois penso, ao me lembrar do grupo de lindas crianças que dorme no andar de cima, “Não é melhor ceder aos aprazíveis ciclos de reprodução, à presença fácil, reconfortante de um homem dentro de casa?”. Lembro-me de Liz, de seu rosto branco, delicado como uma cinza esvoaçante; dos lábios vermelhos a manchar o cigarro; dos seios fartos sob a malha preta justa. Ela disse a mim: “Pense no quanto você pode fazer um homem feliz, um dia”. Sei, estou pensando, até agora tudo bem. Mas aí dou uma cambalhota e busco em minha mente por E., vendo o jogo de beisebol, quem sabe, ou assistindo à televisão, gargalhando desbragadamente de uma piada suja com os rapazes da turma, latas de cerveja espalhadas, verdes e douradas reluzentes, cinzeiros. Retorno a mim na espiral, ali sentada, nadando, afogando, morrendo de saudades. Tenho consciência demais arraigada em mim para romper com os costumes sem efeitos desastrosos; consigo apenas debruçar-me invejosa na beirada e odiar, odiar, odiar os rapazes que podem esbanjar livremente o apetite sexual, sem receio, permanecendo íntegros, enquanto eu me arrasto de encontro em encontro ensopada de desejo, sempre insatisfeita. A coisa toda me enoja – (PLATH, 2017a, p. 33)

Em meio a relatos de encontros com diferentes rapazes, Sylvia escreve sobre seus impulsos sexuais negados pelo fato de ser mulher e do dever da virgindade socialmente imposto. O casamento passa a ser tema constante ao lado dos desejos sexuais: “ansiar por um organismo do sexo oposto que compreenda e eleve seus pensamentos e instintos, e se dar conta de que a maioria dos machos americanos endeusam a mulher como máquina sexual de peitos fartos e conveniente abertura na vagina”, tornar-se “uma boneca pintada que não deve ter na cabecinha linda outro pensamento além de preparar um filé para o jantar e agradá-lo na cama após a rotina diária de trabalho duro, das nove às cinco” (PLATH, 2017a, p. 51). Aos 19 anos, ter consciência da limitação de suas experiências por ser uma mulher a angustia, conforme escreve em uma carta para sua mãe: “Yet I suddenly envied him very much – for the life he

leads. Boys live so much harder than girls, and they know so much more about life. Learning the limitations of a woman's sphere is no fun at all" (PLATH, 2017b, p. 361).

O casamento, para além da realização do desejo sexual, deveria ser o seu objetivo mais urgente enquanto mulher nos anos 50¹⁵. Mas se casar é aceitar a submissão e a rotina tediosa de esposa. Durante o relacionamento com Richard Norton, que posteriormente seria retratado como "Buddy" no romance *The Bell Jar*, Sylvia envia uma carta para sua colega Ann Davidow-Goodman discutindo a possibilidade de casar-se com ele: "But I am afraid that if I eventually did settle down to be a Doctor's wife, I would be sinking deeper into the track I was born in, leaving the world untried, as it were", perder experiências é um dos maiores medos de Plath, que continua seu argumento: "I'm just not the type who wants a home and children of her own more than anything else in the world. I'm too selfish, maybe, to subordinate myself to one man's career" (PLATH, 2017b, p. 372). Anos mais tarde, a visão de Plath passa a caminhar ao lado de sua ambição profissional: deseja alguém que entenda, e compartilhe, seu desejo de ser escritora – o que a faz encantar-se facilmente por Ted Hughes.

Aos 19 anos, contudo, resta para a jovem Plath discutir as diferentes visões acerca da sexualidade feminina e masculina em uma sociedade que ainda caminhava para o desenvolvimento da primeira pílula anticoncepcional: "Mas as mulheres também desejam. Por que devem ser relegadas à posição de zeladoras de emoções, babás de crianças, alimentando sempre a alma, o corpo e o orgulho do homem? Ter nascido mulher é minha tragédia horrorosa", escreve em 1951, e continua: "Sim, meu desejo ardente de me misturar a turmas de operários, marinheiros e soldados, a frequentadores de bares – fazer parte de uma cena, anônima, ouvindo e registrando – tudo isso é prejudicado pelo fato de eu ser uma moça, uma fêmea que corre sempre o risco de ser atacada e maltratada" (PLATH, 2017a, p. 96-97). Trecho que ecoa na carta enviada no ano seguinte para Ann Davidow-Goodman:

To wit: I am envious of males. I resent their ability to have both sex (morally or immorally) and a career. I hate public opinion for encouraging boys to prove their virility & condemning women for doing so. In short, I was not angry at Dick for seducing several women, but jealous that I had been denied the same chance by society. In other words, I am not an idealistic moral

¹⁵ Heather Clark explica que, apesar das ambições de Sylvia, as "chances estavam contra ela" naquele período: "She lived in a shamelessly discriminatory age when it was almost impossible for a woman to get a mortgage, loan, or credit card; when newspapers divided their employment ads between men and women ("Attractive Please!"); the word "pregnant" was banned from network television; and popular magazines encouraged wives to remain quiet because, as one advice columnist put it, "his topics of conversation are more important than yours". Government, finance, law, media, academia, medicine, technology, science – nearly all the professions were controlled by men" (CLARK, 2020, p. xvii).

person, but have been using that cover to fool other people and myself. Really, I am non-moral. I would gladly go to bed with many of the boys I have dated – if I “loved” them for the time being. The only thing is, I’m a coward and afraid of having a baby, becoming too emotionally involved, or getting found out (I’m no good at fooling people---too transparent.) So there! I have got that off my chest. Here I am – not wanting to get trapped in a too-early marriage, wanting to get a graduate fellowship abroad, or something & not “settle down” as a country doctor’s wife---right away, anyhow, and what do I do with my burning emotions & lusts in the meantime? God knows, & even he seems to be a little puzzled. (PLATH, 2017b, p. 417)

A possível resposta para o que fazer com suas “emoções” chega mais ao fim da carta, quando escreve: “I have a theory that all my sex energy is now sublimated in studying, art and writing – which means that after I get married & sexually satisfied I will turn into a dumb, placid idiot! (PLATH, 2017b, p. 417). Nota-se que a jovem Plath une sexualidade e vocação artística, temendo que esta suma quando se casar. Poderia sugerir que, neste momento, ela já tem consciência da força da palavra em sua vida/corpo – e o seu oposto, a força dos desejos como influenciadores da arte. No diário de 1951, elenca possibilidades para satisfazer-se: “preciso ter um relacionamento físico passiona! com alguém – ou combater a ânsia por sexo que há em mim por meios drásticos” (PLATH, 2017a, p. 121). A escolha de uma das duas opções traz consequências:

Escolho a primeira opção. Admito também que tenho obrigações com minha família e com a sociedade, até certo ponto (a sociedade que se dane, por outro lado) devo aceitar certos costumes absurdos e tradicionais – para minha própria segurança, dizem. Devo, portanto, restringir a maior parte da minha vida a um ser humano do sexo oposto... trata-se de uma necessidade, porque: 1) Escolho o relacionamento físico do intercuro sexual como animal e vivo parte da vida 2) Não posso me satisfazer promiscuamente e obter o respeito e o apoio da sociedade (que é meu demônio favorito) – e porque sou mulher: logo: uma base para inveja da liberdade masculina. 3) Sendo mulher, devo ser esperta e obter o máximo de segurança antes dos anos vindouros, quando estarei velha e incapaz para a captura de um novo par – com quase toda a certeza. Portanto, decido: devo me dedicar a arranjar um companheiro usando os meios costumeiros: a saber, casamento (PLATH, 2017a, p. 121).

Tais digressões da jovem Plath são retratadas, anos mais tarde, em seu romance, a partir das experiências de Esther Greenwood e sua saga para perder a virgindade. Quando entra no quarto de um dos rapazes com quem está saindo, Esther, que “tinha convicção absoluta do

que estava prestes a fazer”, lembra-se de um artigo que sua mãe lhe enviara, intitulado “Em defesa da castidade”, enfatizando a ineficácia dos métodos anticoncepcionais¹⁶:

O artigo listava todos os motivos por que uma garota devia se guardar para seu marido e só ir para cama com ele depois do casamento.

O principal argumento do artigo era que o mundo dos homens e o das mulheres são diferentes, assim como suas emoções, e que só o casamento é capaz de unir apropriadamente os dois. Minha mãe dizia que aquilo era algo que as garotas só descobriam quando era tarde demais, e por isso precisavam seguir os conselhos de especialistas, como as mulheres casadas. (...)

A mulher terminava o artigo dizendo que é melhor ser prudente do que arrependida, e que além do mais não havia como garantir que você não ficaria grávida, e que nesse caso você estaria realmente ferrada.

A única coisa que o artigo não parecia levar em conta eram os sentimentos da garota (PLATH, 2014, p. 93).

Ao final do romance, Esther vai em busca de um contraceptivo, e enquanto espera o médico, repete para si mesma: “estou subindo rumo à liberdade. Vou me libertar do medo, de me casar com a pessoa errada – Buddy Willard, no caso – só por causa do sexo” (PLATH, 2014, p. 249). Com a caixinha embrulhada nas mãos, pensa: “Eu era dona de mim mesma. O próximo passo era achar um homem decente” (PLATH, 2014, p. 250). Sua escolha, talvez mais pela urgência do desejo do que pelo nível de “decência” do pretendente, é Irwin, um professor de matemática que conheceu na biblioteca.

A noite de Esther e Irwin é descrita de forma quase cômica, como muitos momentos do romance. Plath dá à inexperiência de Esther um tom irônico, ao mesmo tempo em que zomba da atitude clássica masculina diante de uma mulher virgem. Assim como Sylvia, Esther tem um sangramento intenso após a relação sexual, sendo preciso ir ao hospital e dar um ponto – fato que ocorre com algumas mulheres, ou, como diz o médico de plantão, “Você é uma em um milhão (...) Isso só acontece muito raramente” (PLATH, 2014, p. 261).

Sylvia Plath modula seus desejos sexuais da juventude em uma persona de si anos mais tarde. Enquanto os registros nos diários são quase sempre em tons sérios, de discussão consigo mesma e revolta diante de uma sociedade machista, Esther é irônica. O intervalo de tempo que separa o diário e cartas da ficção fornece para Sylvia a possibilidade de rir de seus

¹⁶ Heather Clark menciona que Aurelia Plath deu para sua filha o livro *Growing Up*, de Karl de Schweinitz, quando ela tinha apenas 11 anos. Aos 15, Plath já tinha consciência dos “riscos” de ter relações sexuais e como elas funcionavam: “Aurelia explained that, regretfully, a double standard existed when it came to men’s and women’s sexuality, and that Sylvia ‘should be not shocked on hearing boys of her acquaintance having had experience’. Like most mothers in the 1950s, Aurelia advised her teenage daughter to abstain from sex until marriage” (CLARK, 2020, p. 96).

desejos juvenis, reconstruindo suas experiências a partir do humor e da ironia, mas sem perder a essência “revoltada” de seu eu mais jovem refletido na jovem-Esther.

O próximo “eu”, que cerca todos os demais, é justamente aquele que infere as impossibilidades por ser um eu-limitado, insuficiente. A ambição da juventude é contraposta à limitação do tempo e das possibilidades de viver uma única vida:

Para que serve minha vida e o que vou fazer com ela? Não sei e sinto medo. Não posso ler todos os livros que quero; não posso ser todas as pessoas que quero e viver todas as vidas que quero. Não posso desenvolver em mim todas as aptidões que quero. E por que quero? Quero viver e sentir as nuances, os tons e as variações das experiências físicas e mentais possíveis de minha existência. *E sou terrivelmente limitada*. Contudo, não sou cretina: incapaz, cega e estúpida. Não sou um ex-combatente a passar os dias na cadeira de rodas, sem os braços e as pernas. Não sou o velho mongoloide arrastando os pés ao sair do hospital de doentes mentais. Tenho muita vida pela frente, mas inexplicavelmente sinto-me triste e fraca. No fundo, talvez se possa localizar tal sentimento em meu desagrado por ter de escolher entre alternativas. Talvez por isso queira ser todos – assim, ninguém pode me culpar por eu ser eu (PLATH, 2017a, p. 59-60, grifos meus).

Digressão esta que continua nas páginas seguintes, em que questiona e responde a si mesma: “Frustrada? Sim. Por quê? Porque me é impossível ser Deus – ou a mulher-e-homem universal – ou muita coisa” (PLATH, 2017a, p. 62). Há uma urgência em Plath para viver, ao mesmo tempo em que arca com a consciência de sua limitação. Limite que não advém de uma dificuldade física, ou mesmo somente financeira, mas muito mais existencial: a impossibilidade de viver mais de uma vida, de ter que arcar com o tempo cronometrado de uma única existência – ensurdecida pelo relógio do coelho, que repete constantemente estar atrasado: para que, para onde?

Em “Juvenilia”, parte da coletânea de poemas referente às produções datadas antes de 1956, o “tempo” é tema recorrente. Em “April 18”, por exemplo, poema inserido em uma entrada de 1951, Plath escreve na última estrofe: “Um futuro se perdeu ontem / Irrecuperável e facilmente / Como uma bola de tênis ao crepúsculo” (PLATH, 2017a, p. 75). Acompanhado da sua impossibilidade de apreensão, o tempo caminha ao lado da angústia, é uma perda em eterna repetição. Ao tempo dedica um soneto, provavelmente escrito entre 1950/51 (“Sonnet: To Time”): “Today we move in jade and cease with garnet / Amid the ticking jeweled clocks that mark / Our years. Death comes in a casual steel car, yet / We vaunt our days in neon and scorn the dark” (PLATH, 2008, p. 311). Objeto de angústia, é agora utilizado como uma joia (“jeweled clocks”), mas a morte não deixa de chegar, indiferente aos brilhos de uma jade ou granada, em seu carro de aço. “Time”, escreve na última estrofe: “is a great machine of iron

bars / That drains eternally the milk of stars” (PLATH, 2008, p. 311). Assim como a morte, o tempo não brilha como os movimentos das pessoas (“we move in jade”), ele é de ferro, e drena qualquer possibilidade de luz.

“Gatos têm nove vidas”, escreve em 1951, “Você tem uma; e nalgum ponto da fina linha tênue de sua existência há um nó cego, um coágulo, a batida suspensa que marca o final deste indivíduo em particular que se chama ‘Eu’, ‘Você’ e ‘Sylvia’” (PLATH, 2017a, p. 81), todas personas limitantes de si:

Você pensa em seus dezoito anos, a ricochetear entre uma teimosa noção de que tirou o máximo de sua capacidade e oportunidades... de que está competindo agora com moças de todos os cantos dos Estados Unidos e não somente de sua cidade natal: e um medo de que não fez o bastante – obstáculos para você mesma, e para continuar saltando, completando o percurso de pé torcido ou não. Volta o refrão, o que você tem aos dezoito anos? E você sabe as coisas palpáveis que tem, sejam quais forem, não podem ser mantidas, elas também apodrecerão e escorrerão por entre seus dedos de pele áspera e rigidez cadavérica. Quer dizer, você vai apodrecer debaixo da terra, e então diz, e daí? Quem se importa? Bem, você se importa, não quer viver uma vida apenas, que possa ser estereotipada, que possa ser resumida numa descrição trivial = “Ela era uma moça do tipo...” E acabar em 25 palavras ou menos. Você quer viver quantas vidas puder... é uma capitalista à antiga... e, por ter dezoito anos, por ser ainda vulnerável, por ainda lhe faltar fé em si mesma, você fala de um jeito meio petulante, exagera na própria arrogância só para disfarçar e não ser acusada de sentimentalismo, pieguice ou ardis femininos. Você disfarça, assim pode rir de si mesma enquanto ainda é tempo (PLATH, 2017a, p. 81-82).

A finitude de experiências cabíveis em uma existência reflete na limitada quantidade de vocábulos a serem usados para descrevê-la, e Plath quer ser mais do que as 25 palavras que compõem um perfil. Tais angústias, enfatiza a diarista com o sublinhado, não vêm de imposições familiares ou de outros, mas sim de si para si (“Bem, você se importa”). O que, provavelmente, justifique o constante uso de imperativos nas entradas de seu diário, como se pretendesse ordenar a si mesma por meio da palavra escrita. “Se não tiver esse período para ser eu mesma, para ficar aqui sozinha, escrevendo, de certo modo perderia minha integridade, inexplicavelmente”, escreve dias mais tarde:

No entanto, o que tenho escrito até agora é bem fraco, bem insatisfatório. É o produto de uma moça sem imaginação, preocupada consigo mesma, continuamente a banhar-se nas águas rasas de sua própria mente estreita. Como desculpa, ela alega que são apenas exercícios de redação, um jeito de praticar a expressão escrita, notas tomadas para uma futura história. Mas no carrossel do tempo é muito curto o período disponível para desperdiçá-lo em reflexões e recordações de detalhes. Na verdade, se a pessoa não possui

imaginação para criar personagens e elaborar enredos, não adianta juntar fragmentos de vida e diálogos, pois sozinhos eles são desconjuntados e vazios de significado. Apenas quando esses trechos se combinam num conjunto artístico, dentro de um quadro de referências, eles adquirem significado e merecem mais do que um olhar de relance. Portanto, pense e trabalhe, pense e trabalhe (PLATH, 2017a, p. 103)¹⁷.

A limitação ecoa na persona escritora que deseja ser. Não há tempo suficiente para aprimorar aquilo que escreve, por isso, assim como o faz em outras entradas, deixa para si um imperativo ao final: “pense e trabalhe”.

Este eu-limitado ecoa na metáfora criada por Victoria Lucas décadas mais tarde, ao descrever a figueira em *The Bell Jar*. Esther Greenwood, durante um encontro com Constantin na ONU, encadeia as limitações de si mesma através da imagem de uma árvore e seus frutos, representando as possibilidades:

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.

Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outra era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar.

Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés (PLATH, 2014, p. 88-89).

Ao invés de selecionar entradas de diário correspondentes e transcrevê-las, ainda que deixe claro ser o diário uma das “fontes” de seu romance, Plath as reconstrói por meio da linguagem metafórica e imagética de uma árvore e seus frutos. A angústia é a fome frente aos frutos inalcançáveis. Ao mesmo tempo, quando escreve *The Bell Jar*, muitas das possibilidades daquela Sylvia-Esther já foram escolhidas ou rejeitadas: aos 30, Sylvia Plath já é mãe, se casou, publicou um livro de poemas (*The Colossus*), mudou-se para o exterior. O encontro de eus ressoa na palavra passada-presente de quem é/deseja(va) ser.

¹⁷ A imagem do “carrossel do tempo” ecoa, ainda que indiretamente, em um poema escrito na mesma época. “To Eva Descending the Stair: A Villanelle”, publicado em 1953 na *Harper's*, Plath escreve: “Clocks cry: stillness is a lie, my dear; / The wheels revolve, the universe keeps running. / (Proud you halt upon the spiral stair.)” (PLATH, 2008, p. 303). Mais uma vez, o tempo é descrito conforme o seu movimento incessante, neste caso, os relógios choram ao confirmar que a “quietude” (ou estar “parado”) é uma mentira, pois é impossível parar o tempo.

Assim como no romance, a angústia diante da indecisão resulta na primeira tentativa de suicídio de Plath-Esther. Resignada, ciente da sua incapacidade de escolher e, principalmente, da sua limitação diante das possibilidades, seu diário de 1952 registra os últimos passos antes desta primeira queda: “Uma vida inteira não é longa o bastante. Nem a juventude nem a velhice são longas o bastante (...) Só quero dizer o seguinte: Fiz o máximo de um serviço medíocre. Foi uma luta boa, enquanto durou. E assim a vida segue. (Sra. McNab: ‘Havia uma força em ação’.)¹⁸” (PLATH, 2017a, p. 177). Na mesma entrada, o suicídio desponta como uma possibilidade: “Meu Deus, se em algum momento cheguei perto de querer cometer suicídio foi agora”, ainda que o considere um ato egoísta, conforme escreve logo em seguida: “Aniquilar o mundo pela aniquilação de si mesmo é o auge do egoísmo desesperado. A saída mais simples de todos os becos de saída contra os quais raspamos as unhas” (PLATH, 2017a, p. 177).

Neste momento, em uma espécie de ficcionalização de causa-consequência, o eu-limitado encontra-se com o eu-suicida, como se ao alcançar o limite de si, restasse apenas a morte:

Você é crucificada pelas próprias limitações. Suas escolhas cegas não podem ser mudadas; tornam-se irrevogáveis. Você teve suas chances; não soube aproveitá-las. Chafurda no pecado original; suas limitações. Não pode nem resolver dar um passeio a pé pelo campo: não sabe com certeza se é uma fuga ou um saudável refresco, pois ficou enjaulada no quarto o dia todo. Perdeu toda a alegria de viver. Pela frente há uma série imensa de becos sem saída. Está meio resolvida, meio desesperada, perdendo o poder sobre a vida criativa. Está se tornando uma máquina neutra. Não consegue amar, mesmo que saiba como começar a amar. Cada pensamento é um demônio, um inferno – se pudesse fazer tantas coisas novamente, ah, como faria tudo de modo diferente! Quer ir para casa, retornar ao útero. Vê o mundo bater uma porta atrás da outra na sua cara, anestesiada, amargurada. Esqueceu o segredo que um dia soube, ah, um dia, o segredo da felicidade, do riso, do abrir as portas (PLATH, 2017a, p. 183)

No caso de Esther, este eu-limitado é representado também pela imagem da redoma. A metáfora, ao contrário da figueira e sua angústia diante das múltiplas possibilidades, aprisiona o sujeito, limita-o entre paredes de vidro: “porque onde quer que eu estivesse – fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado” (PLATH, 2014, p. 208). Uma vez sob

¹⁸ Sobre a relação entre a personagem do romance de Virginia Woolf (Sra. MacNab) e a entrada do diário, Sally Bayley, em “Plath’s Journals” propõe uma ligação entre a personagem e a criação literária. Para Bayley, Sylvia relaciona a “força de trabalho” da empregada com a sua atividade criadora, mais especificamente o próprio diário: “Just as Mrs McNab enters into the Ramsay home to ‘tear[ing] the veil of silence’, so Plath’s journal will pull her away from the undignified business of ‘limitations’. Limitations are those cultural restrictions – marriage, children – she associates with the death of the creative life” (BAYLEY, 2019, p. p. 247).

redoma, a sua reparação é sempre uma ameaça possível: “Como eu poderia saber se um dia – na faculdade, na Europa, em algum lugar, em qualquer lugar – a redoma de vidro não desceria novamente sobre mim, com suas distorções sufocantes?” (PLATH, 2014, p. 270).

Crucificada pelas próprias limitações, finda o ano de 1952 nos diários de Sylvia Plath em uma terça-feira de novembro. Esther-Sylvia, e todas as demais personas de si, iniciam aqui a contagem das pílulas.

Ser Flora antes de Alejandra

Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha¹⁹. Alejandra foi muitas, mas antes de se tornar Alejandra Pizarnik, a poeta argentina assinou o seu primeiro livro como “Flora Alejandra Pizarnik”, a “F. A. P.”, que frequentemente habita suas entradas e cartas durante os anos 50²⁰.

Aos dezenove anos, Flora Alejandra Pizarnik publica *La tierra más ajena*, um livro de poemas que posteriormente seria excluído, pela autora, daquilo que considerava sua “obra completa”. Ao contrário de sua vontade, atualmente o livro consta na *Poesía completa*, publicada originalmente em 2001. De acordo com Cesar Aira, a publicação deste primeiro livro foi responsável por introduzi-la no mundo literário:

Funcionó desde entonces como un puro título, un libro vacío, cuyo único cometido fue darle a la joven poeta la entidad necesaria con la que introducirse en el mundo literario. Un libro previo al personaje en el que se sostendrían los libros posteriores, fuera de la historia de “Alejandra Pizarnik”; convenientemente, está firmado “Flora Alejandra Pizarnik”. Esta historia, tal como la contó la interesada, ha sido aceptada a ciegas y en bloque, lo que no tiene nada de censurable porque, dada las premisas, es cierta. Es así que nunca se reeditó y no fue incluido en su *Poesía completa*, “respetando la voluntad de la autora”. La voluntad de la autora se respetó siempre, al pie de la letra: lo hizo el psicoanalista que prefería poetizarse a tratarla, el público al ler su poesía como una emanación del personaje poético, sus amigos al entrar en el

¹⁹ Brevemente explico cada um dos nomes a partir da biografia de Cristina Piña e Patricia Venti: Buma: um apelido de infância, usado principalmente pelos pais; Flora: ainda na infância, mas mais comum na Escuela Normal Mixta de Avellaneda; Blímele: nome utilizado pelos professores da escola Zalman Reizien Schule; Alejandra: marca da adolescência e da sua escolha na carreira literária; Sasha: com ressonâncias do seu passado russo, foi o apelido que adotou nos seus últimos anos de vida (cf. PIÑA, VENTI, 2022, p. 29-30).

²⁰ Na coletânea *Nueva correspondencia (1955-1972)* (2014), organizada por Ivonne Bordelois e Cristina Piña, é possível encontrar algumas cartas onde Alejandra assina como “Flora Alejandra Pizarnik”. A seleção de cartas para Raúl Gustavo Aguirre, por exemplo, evidencia a transformação das assinaturas. Nas primeiras correspondências, possivelmente de 1956, Alejandra assinou como “Flora Alejandra Pizarnik”, ou mesmo “Floralejandra” (cf. PIZARNIK, 2017, p. 25-27). A partir de 1960, já em Paris, a assinatura passa a ser “Alejandra”. Em 1955, nas cartas para Juan Jacobo Bajarlia, chegou a assinar como “Buma” (cf. PIZARNIK, 2017b, p. 21-22). Nos anos 70 em diante, é possível encontrar algumas cartas finalizadas com “Sacha”, o último “apelido” que adotou a poeta antes de cometer suicídio (cf. PIZARNIK, 2017b, p. 328; 334).

juego del shamanismo transcendental de “la palabra”, y sus biógrafos haciendo la cronología de “la pequeña naufraga” autodestructiva. Es como si la historia que ella contó hubiera sido demasiado buena para mejorarla. (AIRA, 2001, p. 34)

Alejandra ainda não era uma personagem de si mesma. A primeira publicação é uma inserção, breve e mais tarde negada, do que viria a ser. Para Aira, este “respeitar a vontade da autora”, na não edição do primeiro livro, é mais um ponto para a construção dos diversos personagens que regem a biografia de Pizarnik: poeta maldita, poeta suicida, poeta surrealista. É preferível selecionar aquilo que corrobora seus outros eus, enquanto o processo de formação passa despercebido em um passado adolescente.

De acordo com Aira, o grande problema desta primeira publicação é o fato de o livro ter sido publicado antes de Alejandra estar inserida em algum “grupo”, “círculo social”, que delimitasse aquilo que poderia ou não ser dito: “Pizarnik no tuvo camaradas juveniles con los que presentar batalla al *establishment* literario: sus camaradas fueron viejos, pero viejos que levantaban la bandera de la juventud; y por ser ella la única joven la hicieron abanderada y garantía de sus valores y procedimientos” (AIRA, 2001, p. 38-39). Na introdução que antecede a seleção de cartas, Ivonne Bordelois e Cristina Piña apresentam o modo como Alejandra conheceu o destinatário de cada correspondência. Raúl Gustavo Aguirre, por exemplo, escrevem as autoras, foi o responsável por levar Pizarnik a uma reunião do grupo “Poesía de Buenos Aires” no “Palacio del Café” após a publicação de *La tierra más ajena*: “donde ella conoció a diversos poetas, según lo testimonia Jorge Carroll, uno de los miembros fundadores de la agrupación” (BORDELOIS; PIÑA in PIZARNIK, 2017b, p. 23-24)²¹.

Resultado desta introdução de Raúl Aguirre, Alejandra conhece Rubén Vela. No mesmo ano da publicação, ela lhe entrega um exemplar de seu livro:

Cinco días después, *La Época*, de Buenos Aires, publicó la crítica de Vela: «Una voz original se levanta de esa tierra ajena, de esa tierra extraña que es Flora Alejandra Pizarnik. No conocemos de ella sino este desconcertarnos ante su lenguaje de nuevo mundo. [...] Es mucho lo que conmueve en esta poesía que pareciera estallar de pronto en campanas de metal distinto. Pareciera que nuestro problema poético fuese un problema de hombres nuevos, de voces nuevas» (BORDELOIS; PIÑA in PIZARNIK, 2020, p. 31-32)

²¹ A integração de Pizarnik ao grupo vai ser firmada com a publicação do seu segundo livro, *La última inocencia*, sob o selo do editorial “Poesía Buenos Aires”. Dessa forma, concluem as editoras, “como se puede comprobar al leer la poesía de Aguirre, el poeta tuvo una importante influencia – no señalada aún por la crítica – en el primer período de la producción de Alejandra Pizarnik” (BORDELOIS; PIÑA in PIZARNIK, 2017b, p. 24).

As editoras ainda ressaltam que, *Las aventuras perdidas*, o terceiro livro de Pizarnik, é dedicado ao poeta. Evidencia-se, portanto, o processo de introdução de Alejandra no meio literário a partir desta primeira publicação.

La tierra más ajena marca o período pré-personagem alejandrino, figura adotada por Pizarnik para a escrita dos seus próximos livros: “Estos poemas primerizos son previos a las restricciones léxicas y temáticas que regirían después, y son previos también a la adopción del personaje autobiográfico: lo que sugiere que ambas cosas aparecieron juntas” (AIRA, 2001, p. 35). O livro torna-se, em um jogo de tempos, uma revelação do “carácter de construcción deliberada de la obra-vida de Pizarnik” (AIRA, 2001, p. 38). Cristina Piña o considera “un paso fundamental para la constitución de su identidad *otra* como escritora”:

por ser su primeira publicación lleva la misma señal de duda y de hesitación que marca a este período iniciático en su inscripción institucional: ya es Alejandra, pero todavía es Flora, todavía hay un vínculo, que luego se encargará de cercenar de una manera casi absoluta, con esa Buma/Blímele/Flora de la infancia y la primera adolescencia. Además está el carácter de “don paterno” del libro, en tanto Eliás costeó económicamente la edición. Es decir que, en el fondo, no era *ser otra*, o apenas serlo a medias y a partir de la sanción paterna, sin verdaderamente des-fundar-se, des-nombrarse, crearse *otra* en la escritura (PIÑA, 2005, p. 44-45).

Aos dezenove anos, morando com a família, Alejandra ainda sente a infância muito próxima. Ser Flora é ser ainda uma poeta em formação, uma mulher em descobrimento, uma filha que precisa financeiramente dos pais para alcançar seus objetivos. Parece estar mergulhada em tais questionamentos quando escreve, e insere neste primeiro livro, o poema “Yo soy...”:

mis alas?
dos pétalos podridos

mi razón?
copitas de vino agrio

mi vida?
vacío bien pensado

mi cuerpo?
um tajo en la silla

mi vaivén?
um gong infantil

mi rostro?
um cero disimulado

mis ojos?
ah! trozos de infinito (PIZARNIK, 2016, p. 30).

As reticências no título, e a sua continuidade, como possíveis “respostas”, através dos versos curtos, indicam uma urgência em definir-se, buscar um significado para aquilo que constitui este “eu”. Mas todas as alternativas são descartadas pelo eu-lírico que segue “infinito”, e ser infinito é ser também para sempre, algo sem fim ou forma que o delimite²².

Os anos 50 são um período marcado pela cisão de si nos diários. Nas primeiras entradas, que ironicamente constam apenas nos apêndices da edição mais recente, Pizarnik escreve frequentemente sobre si na terceira pessoa do singular. Em uma espécie de rascunho literário introdutório, intitulado “Primera presentación de A. M.”, Alejandra registra os primeiros rascunhos do laboratório de si: “Ella se envidia a sí misma. Todos sus esfuerzos se dirigen a ser lo que ya es pero que de alguna manera no es aún. A veces, mirándose en el espejo, se dice: Daría mi vida por tener ojos tan belos como los míos” (PIZARNIK, 2017a, p. 988). O jogo pronominal intercala aquela que escreve e este outro-textual, ambos sombras de Alejandra. Olhar-se no espelho não é um encontrar-se com o outro que lhe pertence, pois é a morte que garantiria este encontro: “Ella no teme la muerte. Sabe que la otra no morirá. Es más aún: morir significaría tal vez – y ésta es su única esperanza – abrazarse sin miedo, abrir los ojos y mirarse” (PIZARNIK, 2017a, p. 988). Nesta junção de eus, há sempre um que morre e outro que sobrevive – como uma escrita suicida que mata o autor e deixa os personagens para a posteridade, ou aniquila seus personagens enquanto o autor ainda vive.

É nestes rascunhos laboratoriais da ficção e do eu que o tema do suicídio aparece pela primeira vez nos diários de Alejandra. Em “Verano de 1950”, a diarista escreve sobre aquela que escolheu a linguagem e arca com o sofrimento de sua escolha. Seria possível delimitar aqui um “eu-diarista”, que redige a entrada, um “eu-escritora/personagem”, sendo mencionado em terceira pessoa, e o fantasma-futuro de um eu-suicida, todos coexistindo em um eu-adolescente nos anos 50:

Ella eligió el sufrimiento. No recuerda qué motivos impulsaron su elección pero sí recuerda que un día, mirándose en el espejo, se dijo: Soy yo. Por eso

²² A última estrofe do poema, em que interroga seus olhos e os considera “pedaços do infinito”, pode ecoar em outro poema do mesmo livro: “Vagar en lo opaco”. Aqui não seus olhos, mas suas pupilas, são descritas como partes deste infinito que a constitui: “mis pupilas negras sin ineluctables chispitas / mis pupilas grandes polen lleno de abejas / mis pupilas redondas disco rayado / mis pupilas graves sin quiebro absoluto / mis pupilas rectas sin gesto innato / mis pupilas llenas pozo bien oriente / mis pupilas coloreadas agua definida / mis pupilas sensibles rigidez de lo desconocido / mis pupilas salientes callejón preciso / mis pupilas terrestres remedos cielinos / mis pupilas oscuras piedras caídas” (PIZARNIK, 2016, p. 18). As caracterizações de uma parte de seu corpo são construídas a partir de elementos do exterior em uma tentativa de definir o “eu” por meio do “fora”.

sufre. O tal vez sufre porque se lo dijo. Tal vez si no se lo hubiera dicho no sufriría. Pero ya está consumado. Ella cree que lo irremediable no es el tiempo, sino la palabra. Toda sensación encarnada en el lenguaje adquiere, al poco tiempo, con el que la golpea la noche y el día. Romper significa, para ella, suicidarse. (...) Faena horrible, dolorosa, que tiene por fin hacerse saber que está viva. Ella piensa siempre en suicidarse. No porque ame la muerte sino porque considera que el sufrimiento deviene demasiado grande y sabe que llegará un día en el que ella, pequeña como es, ya no podrá contener tanto dolor entonces. Ella teme ese día, tanto más que sabe lo cercano que está (PIZARNIK, 2017, p. 988-989).

Em um consenso, todas as que formam Alejandra alinham a palavra ao sofrimento, e o suicídio surge como consequência possível desta escolha.

A partir de uma seleção de entradas do ano de 1955, o tema de diluir-se em outra(s) é uma constante. É o período anterior ao da formação do “personaje alejandrino”. Ainda é preciso, em primeiro lugar, aceitar tornar-se outra: “¿No habría tomado ella, inconscientemente, la acción de Nerón para fundirse en su mito, para despersonalizarse e introducirse en otro, perdiendo de esta manera su fin primordial, crear? Su rostro esbozó un infantil gesto de malhumor” (PIZARNIK, 2017a, p. 21). Um eu-diarista registra a ação mal humorada daquela que deve aceitar o fato, e fardo, de dar sua vida à palavra. Neste momento, Alejandra Pizarnik, este conjunto de personas, está moldando aquela que será seu eu-escritora: lê muito, rascunha textos literários em seu diário, escreve e corrige seu primeiro livro. São apenas dezenove anos, mas divididos entre muitas.

Para Cristina Piña, *La tierra más ajena* marca, desde o seu título, o estrangeirismo da poeta, uma característica fundamental na poética de Pizarnik:

Ante todo, interesa destacar la multiplicidad significativa del título: *La tierra más ajena*, que puede leerse en relación con la extranjería que siempre será una marca en ella y que, en el nivel del origen, nos remite a su carácter de hija de inmigrantes, despojada así de patria ancestral y de raíces. Pero también como alusión a esa “tierra ajena” que es la poesía, en tanto que patria buscada para fundar ese lugar que su origen inmigrante le niega. En cualquier caso, la marca de un extrañamiento y un exilio – sea de la tierra, la poesía o la infancia misma –, que se inscribe como marca o huella fundacional en su escritura (PIÑA, 2005, p. 53).

A partir daqui é possível delimitar um novo “eu” recorrente na vida e obra de Alejandra Pizarnik: eu-argentina – que poderia, ao mesmo tempo, denominar-se como “eu-estrangeira”, já que a sua nacionalidade é sempre mencionada como um não-lugar.

“¡Soy Argentina!”, abre a entrada de 1955. A afirmação, em contrapartida, não indica uma aceitação da nacionalidade:

Mis ojos se aburren ante la evidencia. Pampa y caballito criollo. Literatura soporífera. Una se acerca a un libro argentino. ¿Qué ocurre? Viles imitaciones francesas, modismos en bastardilla, fotografías pesadas del campo. De pronto aparece un escrito rrrrealista [*sic*]. ¡Magnífico! Encuentro entonces palabras como «puta» escrita cincuenta veces o diez variaciones más *made in Dock Sud*: descripción de la viejita, del mate y de doña XX. O si no una bibliografía de los mejores libros clásicos o unos cuentos del tiempo de los valsecitos y las crinolinas, o un *affaire in love* en las montañas cordobesas llenas de cabritos y ¡de nuevo! mates amargos.

¡Siento que mi lugar no es acá! (ni en ninguna parte quisiera decir). Me encanta elucubrar por escrito. Quizá mi queja contra mi patria sea agresión nacida en base a alguna impotencia literaria. (PIZARNIK, 2017a, p. 42-43)

Em uma interligação de eus, o eu-argentina renega a nacionalidade com base nas premissas do eu-escritora, desdenhando da literatura de seu país. Esta “terra estrangeira”, que dá título ao livro, torna-se uma representação da sua própria situação enquanto escritora em uma terra que não lhe serve. Não se encaixa na nacionalidade, mas escreve em um país e, principalmente, *através* de uma língua, que lhe impõe mais um “outro” de si. Por isso, eu-argentina é também parte do eu-estrangeira, fadada a buscar suas origens pelo mundo – real e da palavra:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo, así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. Con las manos tendidas y el pájaro herido balbuciante y sangriento. Con los labios expresamente dibujados para exhalar quejas. Con la frente estrujada por todas las dudas. Con el rostro anhelante y el pelo rodante. Con mi acoplado sin freno. Con la malicia instintiva de la prohibición. Con el hálito negro a fuer de tanto llanto. Heredé el paso vacilante con el objeto de no estetizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo! (PIZARNIK, 2017, p. 58).

Alejandra nega também a sua nacionalidade nas escolhas literárias que faz: “Reconozco que atendí más a los relatos mitológicos y a las leyendas europeas que a los de nuestros indígenas. No sé por qué, pero desconfío de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino” (PIZARNIK, 2017a, p. 152). Provavelmente deve-se a isso que a sua poesia se volte muito mais para si, ou seja, para um sentido muito mais existencialista, do que para o fora, seja ele simplesmente o exterior, seja uma “identidade cultural argentina”. Cristina Piña resalta que em *La tierra más ajena* ainda havia rastros do exterior, logo excluídos do estilo de Pizarnik: “hay una atención al exterior, al mundo circundante, que progresivamente irá desapareciendo de sus textos, cada vez más ceñidos al

buceo – o la construcción – de una subjetividad al margen de toda referencia al contexto” (PIÑA, 2005, p. 55). Há uma dualidade entre o eu-íntimo e o exterior em seus poemas, como, por exemplo, em “... De mi diario”:

Miraba los coches en arreglo
sin sus vestiduras metálicas
las partes delanteras semejaban
calaveras recién entrenadas.
Un sol amarillo dejaba caer indiferente
pedazos luminosos de algo coloreado
más las sombras persistían
aún en los retazos del astro.
Se sentía cansada ante las nubosidades
que no se movían
un blue rumiaba aburrido en su interior
pasos extravagantes marcaban sus dedos
movilidad acompañada de alfombra y ballet. (PIZARNIK 2016, p. 23)

O carro, elemento que indicaria movimento, está aqui desmontado (“sin sus vestiduras metálicas”), sugerindo que o exterior, que continha a possibilidade de mover-se, está agora danificado, exposto como “calaveras recién entrenadas”. Assim como o eu-lírico, que tem sua mobilidade limitada (“movilidad acompañada de alfombra y ballet”) pelo “nevoeiro” (“nubosidades”).

Defrontar-se com o fora é estar sujeita ao sentimento de não-pertencimento ainda maior, atestar seu estrangeirismo:

En un kiosko, mirando libros. El vendedor me habla. Dado mi acento, supone que soy europea. Me habla de «nuestra alta cultura». «Sí. Usted que es extranjera debe notarlo.» ¿Cómo explicarle que soy argentina? ¿Cómo explicarle mi extraño acento? ¿Por qué explicárselo? Me habla de la libertad sexual. (Todos se agarran de lo mismo.) Es bastante culto. Le digo mi edad; manifiesta la diferencia enorme entre una muchacha europea de diecinueve años y una argentina. ¡Qué inadaptada me siento! (PIZARNIK, 2017a, p. 157-158).

Evidencia-se então, dois tipos de distanciamentos de Alejandra: presa em si mesma, o fora é sempre uma aversão. Tanto a sua identidade enquanto argentina, quanto o simples meio externo, apresentam marcas do seu não-pertencimento. O “sotaque diferente” a que se refere Pizarnik remete, segundo Piña, a uma maneira particular de pronunciar as palavras que tinha Alejandra durante a infância: “No era algo demasiado notorio, sino una especie de dificultad al empezar a hablar, como un freno que la hacía titubear en el comienzo de las palabras” (PIÑA, 2005, p. 27). Conforme os anos foram passando, esta “gagueira” tornou-se uma característica

da fala da poeta: “lo que de pequeña fue tartamudez, comenzó a transformarse en una personalísima forma de hablar – *como una extranjera*, como alguien que no maneja con fluidez el español, lo cual le confería un singular toque exótico” (PIÑA, 2005, p. 47, grifos meus). Como um complemento de sua persona-argentina-estrangeira, Alejandra manejava as palavras de forma diferente, construindo para si uma nova imagem²³.

O estrangeirismo e não-pertencimento de Alejandra Pizarnik possui, no entanto, um papel secundário, dado que sua principal preocupação – aquilo com o qual ela se identifica e reconhece como lugar próprio – é a palavra. Dedicar uma vida à linguagem, ainda em seus 19 anos, soa-lhe uma predestinação para a solidão: “Ha de ser una vida corta en la que no me casaré ni tendré hijos (hasta diría que no tendré relaciones sexuales). Moriré acá en este cuarto, de alguna cosa aparentemente violenta como es algún choque automovilístico o un cáncer de pulmón” (PIZARNIK, 2017a, p. 126). Mas a juventude por vezes grita mais alto e, assim como a jovem Plath-Esther, Flora-Pizarnik luta com/contra seus desejos sexuais: “Por mis frases deduzco que tiendo a elegir el estudio y la creación. Pero también hay algo que se rebela ¡y con causa! Es mi sexo. (...) ¡Y mi cuerpo que ningún abrazo oprime! ¡Y mis labios besando el vacío! ¿Cómo otorgar lo que anhela, a mi cuerpo febril?” (PIZARNIK, 2017a, p. 83). Por que não, portanto, aceitar o destino clássico de mulheres dos anos 50, questiona-se:

¿Por qué no me ubico en un lugarcito tranquilo y me caso y tengo hijos y voy al cine, a una confitería, al teatro? ¿Por qué no acepto esta realidad? ¿Por qué sufro y me martirizo con los espectros de mi fantasía? ¿Por qué insisto en el llamado? ¿Por qué me analizo? ¿Por qué no me olvido de mi alma y no estrujo el pañuelito húmedo leyendo *Cuerpos y almas*²⁴? ¿Por qué no me visto con elegancia y paseo por Santa Fe del brazo de mi novio? ¡Ah! Sé que la vida es muy breve. Sé que no soy eterna. Pero, en realidad, no veo la muerte. La veo lejana. Digo cuarenta años pero no los veo. Veo un espacio inmenso. Veo millares de días. Sé que hay tiempo. Sé que tengo tiempo. Sé que amo mi alma. Me amo a mí. Amo mi cuerpo y lo besaría todo porque es mío. Amo mi rostro tan desconocido y extraño. Amo mis ojos sorprendentes. Amo mis manos infantiles. Amo mi letra tan clara. (¡Qué extraño que mi letra sea legible!) (PIZARNIK, 2017a, p. 159).

A entrada se divide em dois diferentes tons: em um primeiro momento, ressentido não escolher o caminho tradicional do casamento e uma vida social “comum”; ao final, contudo, tem consciência da finitude da vida, ao mesmo tempo em que não vê para si um fim tão próximo (“sé que tengo tiempo”). Declara para si mesma seu amor em busca de acalento para suas

²³ O estrangeirismo de Alejandra Pizarnik, além de remeter a uma suposta identidade argentina questionada, também se manifesta em relação a sua descendência judia, ponto a ser melhor explorado posteriormente.

²⁴ Referência ao romance *Corps et âmes*, publicado em 1943, do escritor Maxence Van Der Meersch.

escolhas que, apesar de não possibilitarem um “passeio por Santa Fé de braços dados com seu noivo”, alimentam a esperança de que sua “letra tão clara e legível” seja lida. Autoafirmação que caminha ao lado de uma espécie de “autoerotismo”, ao dizer que “ama seu corpo” e o “beijaria porque é seu”, ou mesmo seu rosto “desconhecido” e de “olhos surpreendentes”.

Mas ser mulher é mais um impedimento nesta escolha, como discorria Plath. A comparação com os homens soa semelhante à da poeta estadunidense:

Quisiera ser hombre para tener muchos bolsillos. Hasta podría tener siempre un libro en un bolsillo. La ropa femenina es muy molesta. ¡Tan ceñida e incómoda! No hay libertad para moverse, para correr, para nada. El hombre más humilde camina y parece el rey del universo. La mujer más ataviada camina y semeja un objeto que se utiliza los domingos. Además hay leyes para la velocidad del paso. Si yo camino lentamente, mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí siento que atento contra algo. Me siguen, me hablan o me miran con asombro y reproche. Sí. La mujer tiene que caminar apurada indicando que su caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta (hay también un «fin» [*sic*]) o una loca o una extravagante. Si ocurre algo, alguna aglomeración o un choque, y me acerco, compruebo que no hay una sola mujer. Hombres. Nada más que hombres. Me sube la angustia. Siento un espeso vacío y una gran oleada de euforia sexual. Esto me humilla. No quiero sentir deseos. Cada vez son más fuertes. Superan al cansacio. (PIZARNIK, 2017a, p. 161).

Até mesmo a diferença na vestimenta entre homens e mulheres influencia sua escolha literária: não é possível levar um livro nos pequenos bolsos femininos. Uma mulher não pode parar em uma multidão, ela precisa ter um caminho pré-determinado, é perigoso, como já alertava Sylvia ao reclamar das experiências limitadas que restam para uma mulher²⁵.

²⁵ O trecho ecoa uma discussão já presente no famoso *Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. No segundo volume, mais especificamente no momento em que apresenta a “vida social” da mulher, Beauvoir escreve: “A toailete tem um duplo carácter: destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, o meio a que pertence), mas ao mesmo tempo concretiza o narcisismo feminino; é um uniforme e um adorno” (BEAUVOIR, 2016, p. 331-332). Em seguida, assim como Alejandra, compara as vestimentas dos homens e das mulheres: “As roupas do homem, como seu corpo, devem indicar sua transcendência e não deter o olhar; para ele, nem a elegância nem a beleza consistem em se constituir em objeto; por isso não considera, normalmente, sua aparência como reflexo de seu ser. Ao contrário, a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico. O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário, privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos; não se procura servir seus projetos mas, ao contrário, entravá-los” (BEAUVOIR, 2016, p. 332). Durante o ano de 1955, Simone de Beauvoir é mencionada três vezes nos diários de Alejandra. Em julho, um mês antes da citação anterior, Pizarnik comenta que pretende dar “ojeadas frecuentes al *Segundo sexo*” (PIZARNIK, 2017, p. 98). Dias mais tarde, transcreve um trecho da obra de Beauvoir em meio a uma entrada: “Hay mujeres locas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura que se llama genio. – Simone de Beauvoir” (PIZARNIK, 2017, p. 127). A citação está presente na última parte do segundo volume (cf. BEAUVOIR, 2016, p. 533), o que confirma a leitura, ainda que por meio de “vislumbres” e “folheadas”, do livro de Beauvoir por parte da jovem Alejandra.

Mais um ponto atrelado ao fato de ser mulher é a referência à maternidade, destino imposto às mulheres de hoje, porém muito mais enfatizado durante os anos 50. A possibilidade de ser mãe aparece em seus anseios ao lado do escrever, quando compara os dois significados distintos para o verbo “criar”:

Pienso que cada hombre que pasa tiene un falo y en él vários seres en potencia. Pienso que cada mujer que pasa tiene su propio útero apto a portar seres. ¡Y siguen pasando! ¡Y siguen! Rostros. Todos iguales. ¡Hiergo [*sic*] mi cuerpo! Miro el cielo y me siento trascender. Me siento llamada, supremamente llamada. ¡He de crear! Es lo único importante en el mundo. Agregar algo. Dejar algo. En el kiosko veo un librito: *Fausto* de Goethe. ¿Qué importa que Goethe haya muerto? Allí está el testimonio de la realidad de su existencia. La muerte no puede contra él. Nada puede. Ni la guerra ni el avance atómico. Ni los burgueses en sus Cadillacs ni el portero que barre la vereda. ¡Oh, crear! ¡He de crear! Es lo único importante. Es lo único que queda. ¡Crear y nada más! ¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra! ¡Crear! (PIZARNIK, 2017a, p. 156-157).

“Verano”, poema que escreve em fevereiro de 1956, retrata os primeiros rascunhos dessa relação eu-palavra a partir da criação literária. Nos primeiros versos, ao inserir seu segundo nome, parece dirigir o poema para (um) si: “tanto miedo Alejandra / tanto miedo / la nada te espera / la nada / ¿por qué temer? / ¿por qué?” (PIZARNIK, 2017a, p. 186). Na estrofe seguinte, mescla os tempos entre os eus: há um eu-presente que escreve, e um eu-futuro que sobrevive. Aquela para quem escreve não deixa de ser, também, o eu-lírico que escreve: “por más imaginación que tenga / no puedo esbozar la muerte / no puedo pensarme muerta / ¿he de tener esperanzas? / ¿he de ser eterna? / ¿qué es entonces / este vacío que me recorre? / ¿qué es entonces la nada que camina por mi ser? / Sólo sé que no puedo más” (PIZARNIK, 2017a, p. 186). A última estrofe carrega a esperança de futuro para o eu-finito do presente, ao mesmo tempo que consolida a escrita como o local onde sobrevive: “siento envidia del lector aún no nacido / que leerá mis poemas / yo ya no estaré” (PIZARNIK, 2017a, p. 186). Uma versão de si se foi, outra morrerá daqui a mais ou menos trinta anos depois desta entrada, mas ainda vive um eu na eternidade da palavra.

Da figueira os primeiros figos: eu-escritora

Diante da imensidão de possibilidades, há um figo que nunca escapa das mãos de Alejandra e Sylvia. Tornar-se escritora é o desejo que rege todos os passos. Ainda aos 18 anos,

durante a década de 1950, as jovens já ambicionavam as páginas escritas, o mundo das letras, as publicações. Dentre os vários eus que formam a identidade de Plath e Pizarnik, o eu-escritora talvez seja o que mais alimentaram ambas – e, ao mesmo tempo, aquele que mais alimentou-se delas, até o momento em que não existiam mais palavras possíveis.

Acerca da escrita enquanto trabalho, ou seja, de um tornar-se objeto de reconhecimento, Ávila escreve: “O processo de se formar escritor, convencer-se a si mesmo de sê-lo e obter reconhecimento de outros não é nunca puramente espontâneo ou natural” (ÁVILA, 2016, p. 24). Não existe um caminho previamente traçado, um guia, um manual de instrução. Ao mesmo tempo, a atividade da escrita também não segue regras: “O impulso irrefreável de escrever, que, para mim, define em grande parte o produtor literário, seria uma pulsão independente de pressões externas” (ÁVILA, 2016, p. 25). E cada palavra alcançada é uma vitória provisória: “Quando, depois de um tempo mais longo, começo a escrever, ponho-me a apanhar as palavras como se do ar. Se consigo uma, então ela é tudo que tenho, e o trabalho todo então recomeça” (KAFKA, 2021, p. 159). Neste trabalho de Sísifo, apresento a primeira subida – e conseqüentemente suas quedas.

De acordo com Heather Clark, Sylvia escreveu seu primeiro poema em 1937²⁶, aos cinco anos de idade. Intitulado “Thoughts”, era composto por dois versos: ““When Christmas comes, smiles creep into my heart./ I’m always happiest when I’m singing a song or skipping along”” (CLARK, 2020, p. 38). Três anos mais tarde dá início à saga de publicações, que muitos críticos e biógrafos consideram uma “obsessão” da poeta:

She began sending out her work for publication at age eight, an act that has struck some as an early sign of a “pathological” obsession with achievement. Yet the Brontë sisters and Virginia Woolf, among others, began “publishing” their work as children in homemade newspapers. Plath simply sent her work to the children’s page of an actual newspaper. Later, she would try to sell her writing and artwork in order to avoid the cleaning and babysitting jobs she realied on for spending money. When she wrote in her 1944 diary of her attempt to win an art contest sponsored by the *Boston Herald*, she noted that the \$2 prize was twenty times her weekly allowance of ten cents.

Sylvia did not have to wait long for publication. On August 10, 1941, nine months after her father’s death, she published her first poem (titled, simply, “Poem”) on the “Good Sport” page of the Sunday *Boston Herald* (CLARK, 2020, p. 55).

²⁶ Em 1944, aos 12 anos, Sylvia Plath publica o seu primeiro texto em prosa. Intitulado “Troop 5 Valentine Party”, a história foi publicada na *The Wellesley Townsman*. De acordo com Clark, “she wrote in her diary that she felt ‘very proud’.” (CLARK, 2020, p. 63)

Durante a adolescência e vida adulta, Plath organizou suas publicações em listas, anotando aquelas que foram aceitas e as que foram rejeitadas, alimentando o sonho de um dia publicar na revista *The New Yorker* (alcançado alguns anos mais tarde)²⁷.

Provavelmente influenciada pela irmã de sua mãe, que havia estudado Letras na Rússia, Alejandra Pizarnik desenvolveu um amor pela literatura desde muito pequena, “hasta convertirse en el incendio que arrasó con su vida”, escreve Cristina Piña na biografia da poeta (2005, p. 20-21). De acordo com uma recordação da família, “Buma” (já que aqui Alejandra possivelmente estava com 12 anos) recitou um dos seus primeiros poemas na aula de literatura argentina: “«En la calle Lambaré / feliz era en mi cabaña / vino la vieja y su saña / no ha dejado nada en pie / en la calle Lambaré»”, o qual Venti e Piña comentam: “Como podemos ver, ya desde los incios de su carrera como poeta, Alejandra sacaba a reducir un humor especialísimo que alcanzaría su forma definitiva en su texto póstumo *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (PIÑA; VENTI, 2022, p. 40).

“Desde chica a Buma le apasionaba escribir, como lo recuerda su hermana”, continuam as biógrafas: “Seguramente por eso, la composición sobre María Antonieta y Luis XVI que escribió a los diez u once años despertó la admiración de su maestra, quien la envió con todos los honores al Consejo Escolar (PIÑA; VENTI, 2022, p. 53-54). Durante a adolescência, quando cursava o ensino secundário, foi descobrindo escritores como Faulkner e Sartre: “Lía, recuerda, casi fotográficamente, los papelitos que sembraban su cuarto – pesadilla insoluble para su madre por la ropa tirada, los discos por el suelo, los papeles por todas partes, a veces un inocultable olor a cigarillo – y la constante redacción de su diario” (PIÑA, 2005, p. 32).

Foi neste período também que deu início a um de seus traços de escritora-leitora, o “plágio”: “siempre buscó en ellos [libros] lo que la representara y le sirviera de inspiración o, en un espíritu más directamente funcional, de punto de partida” (AIRA, 2001, p. 15). Ler, continua Aira, não era um entretenimento, muito menos uma obrigação, para Pizarnik: “no tenía paciencia con las novelas, y en general fue una lectora más de intensidad que de extensión” (AIRA, 2001, p. 15). Desse modo, seu processo de formação enquanto leitora se interliga aos

²⁷ Em 1952, escreve para sua mãe sobre a carta de rejeição que recebeu da revista, mas ao invés de ressentir a recusa, enfatiza o recado deixado “em tinta”: “and it said ‘PLEASE TRY US AGAIN’. (...) I had only sent them one poem before, and gotten an impersonal slip, so I know they don’t write encouraging notes all the time. Needless to say, I am thrilled to bits, and will work on poetry this spring”, em seguida, brinca: “Perhaps by the time you are 100 years old you can say, ‘Yes, my baby got a poem in the New Yorker’. Well, nothing like being ambitious, but I was amazed and pleased” (PLATH, 2017b, p. 530).

seus primeiros rascunhos. Por isso, delineio a seguir os primeiros passos de Alejandra e Sylvia, a partir dos seus diários, enquanto leitoras, com ambições de escritoras.

Em muitos registros nos diários das poetas, a condição feminina é confrontada com o desejo de tornar-se uma escritora. Ser escritora traz a declinação feminina do substantivo: ser uma mulher que escreve. Condição esta que implica os padrões pré-estabelecidos para uma mulher dos anos 50: um casamento heterossexual, uma vida submissa ao marido, a não realização profissional para além dos afazeres domésticos e familiares. Em 1955, período em que elabora sua persona escritora, Pizarnik busca em outras mulheres que escrevem um consolo:

Esta dualidad me rebela. ¿No han de ser compatibles en forma alguna? Buscar ejemplos. ¡Sí! La foto de Daphne du Maurier junto a su aristocrático marido; lord..., tomados amorosamente de la mano. Simone de Beauvoir sonriendo junto a Sartre (no hay que fiarse del periodismo). Katherine Mansfield junto al buen mozo de J. Middleton Murry (pero sus tareas eran análogas y la mayor parte del tiempo estaban separados). Carmen Laforet con sus niñas (su mejor novela la escribió en estado de angustia y soledad). ¡Pero también están las otras! («galeotes dramáticos, galeotes dramáticos»). ¡Qué me dices de las Hermanas Brontë, de Clara Silva, de G. Mistral (aridez sublimada), de Colette (en los primeros tiempos), de Mary Webb, de Edna Millay, de Alfonsina Storni, de Safo (¡de Safo!), de C. Espina, de R. Luxemburg y de muchas otras que no conozco! (PIZARNIK, 2017, p. 80-81).

As mulheres escritoras retornam para suas páginas quando tenta encontrar semelhanças físicas entre elas e si mesma, uma tentativa de confirmação da sua escolha: “Descubro que la mayoría de las mujeres literatas tienen el mismo tipo: morenas, delgadas (al envejecer, engordan), ojos negríssimos, nariz grande, pelo tieso y expresión mística. (...) Miro mi rostro. ¿De qué tengo cara? ¡No sé! (PIZARNIK, 2017a, p. 103). Comparação semelhante faz Plath ao encontrar-se com a escritora Val Gendron em 1952:

Ela é miúda, magra, pálida, com o cabelo preto preso em coque trançado sob uma boina cáqui. Rosto pontudo, óculos, jeito de falar seco, sarcástico. Tem gatos em seu chalé pintado de vermelho (ela diz), e sem telefone. Sinais de solidão? De viver há muito tempo com Val Gendron? Alguém com quem conversar? Quem? Vou descobrir. Não serei uma Val Gendron. Mas transformarei uma boa parte de Val Gendron em parte de mim – um dia. E a borra de café poderia ser deixada de lado. Para sempre. Ela disse que eu poderia visitá-la: uma peregrinação: a meu Primeiro Autor (PLATH, 2017a, p. 150).

Enquanto Alejandra buscava semelhanças físicas com as demais escritoras, Plath recusa assemelhar-se completamente com Val Gendron, quer alimentar-se de parte desta imagem, mas conseguir ir além.

Por não encontrar o seu rosto no rosto das demais escritoras, Alejandra acha mais fácil encontrar-se na figura masculina que escreve. É ao lado de poetas homens que afirma estar: “Éste es tu lugar, Alejandra, y jamás saldrás de aquí. Éste es tu lugar, junto a Rimbaud y Nerval. ¡Junto a Vallejo!” (PIZARNIK, 2017a, p. 112). Apesar de sentir-se como uma heroína romântica, como a personagem Aurelia, prefere ser Gérard de Nerval: “(Como dice Connolly, «ser Gérard de Nerval, ¡pero sin sus sufrimientos, sin la miseria, sin la locura!»)” (PIZARNIK, 2017a, p. 133). Para Sylvia, “ser em parte homem” lhe permite ter um “olhar calculista”, contudo teme que as obrigações atribuídas às mulheres, como o casamento, por exemplo, intervenham no seu processo de tornar-se escritora: “o casamento poderia minar minha energia criativa e aniquilar meu desejo de expressão escrita e pictórica que aumenta com a profundidade dessa emoção insatisfeita... ou conquistaria a plena expressão na arte, bem como na criação dos filhos?”. O que a leva a pensar: “Sou forte o bastante para fazer as duas coisas direito?” (PLATH, 2017a, p. 73).

Como uma tentativa de solucionar estes “problemas do corpo” e a vocação artística, Alejandra Pizarnik escreve:

Cuando se manifiesta la vocación artística en un hombre, inmediatamente lo tendrían que llevar a una sala de operaciones y extirparle todos los órganos molestos de modo que no tenga que sufrir hambre ni sed ni deseos eróticos. Sería una forma de manifestar su diferencia de los demás hombres. Y así se evitaría el horrendo espectáculo de esos artistas que solo reciben a su Musa una hora determinada y luego pasean su animalidad más vulgar que cualquiera. (PIZARNIK, 2017a, p. 63-64)

Um artista seria aquele que se entrega à palavra. Criado para uma única função, seu corpo serviria apenas para receber a “Musa”. Definição esta que vai ao encontro daquilo que, posteriormente, muitos escreveram acerca da própria relação de Alejandra e seu projeto literário: viver *pela*, e *para*, a palavra.

Ainda na mesma página da citação anterior, Alejandra lembra-se que ser mulher lhe impede esta entrega: “¡Vivir como Jarry!”, escreve referindo-se ao escritor francês, “Aquí me hablaría Mme. de Beauvoir de mi situación de mujer. ¡Desear vivir como Jarry cuando no se puede estar una hora en un café sin que surjan dos gusanos por minuto para perturbar la existencia que esta pobre hembra desea desarrollar!” (PIZARNIK, 2017a, p. 64). Como viver pela palavra se, no simples movimento de estar sozinha em um café, homens perturbam sua existência? O que a faz pensar em Safo, “Una gran mujer que el mar tragó distraído mientras bostezaba” (PIZARNIK, 2017a, p. 64), e a partir dela, questionar-se: “¿Jamás hubo una legítima

ermitãa? ¿Ni aun alguna que al igual que Thoreau se instalara dos años en el bosque?”. Por fim, em um tom que beira o irônico, escreve: “Vénganme después con «hombres necios que...»”²⁸ (PIZARNIK, 2017a, p. 65).

O movimento de Pizarnik, apesar de soar contraditório, revela sua posição quanto ao fato de ser mulher e questionar alguns comportamentos impostos para si, sem conseguir, contudo, integrar um posicionamento tido como “feminista” ou “militante”²⁹. Dualidade semelhante pode ser notada em Sylvia Plath que, por mais frequentes que sejam os questionamentos em seu diário e suas cartas acerca das limitações de ser mulher, nos textos em prosa escritos antes de 1950 colocava suas personagens em posições contraditórias, algumas vezes evidenciando a vida de casada como algo superior a uma carreira, por exemplo. Heather Clark menciona o conto “The Visitor”, escrito em 1948, em que a narradora, Margot, compara a vida de duas mulheres: sua mãe, casada e com filhos, e Esther, uma amiga de sua mãe que se tornou uma designer de moda: “Yet by the story’s end, Esther reveals her ‘envy’ of Margot’s mother: ‘I never realized how empty my life has been without a family’”. É preferível ser uma mulher-casada, pois a vida dedicada a uma carreira é vista como solitária e vazia. Imagem esta que se repetiria no conto “Day of Success”, escrito em 1960 (cf. CLARK, 2020, p. 125).

Conforme ressalta Clark, é importante considerar que Sylvia possa ter escrito o conto com a intenção de publicá-lo em uma revista conservadora (*Ladies’ Home Journal*); “Her own feelings about a career versus marriage and motherhood were much more complicated”, justifica Heather:

Her mother’s experience as a college instructor, with both its intellectual rewards and familial sacrifices, provided a vivid example of this conflict in her own home. After the war, there was tremendous pressure on women to vacate the workforce for returning soldiers; to remain employed was considered an abdication of feminine duty. Aurelia’s experience assure Plath that it was possible to join a profession and raise a family, yet the stigma of a working mother was very real in white, middle-class, mid-century America. Plath’s constant negotiation between domesticity and a literary career would become one of the central dramas of her life (CLARK, 2020, p. 125).

Para além de influências literárias que mencionarei a seguir, sua mãe representaria um “modelo” de personagem a ser retratado em suas produções: uma mulher, “solteira” (no

²⁸ O verso faz referência ao poema de Sor Juana Inés de la Cruz, escrito no século XVII.

²⁹ Em uma entrevista publicada entre 1970-71 na revista *Sur*, Alejandra Pizarnik responde “8 preguntas a escritoras, actrices, mujeres de ciencia, de las artes, del trabajo social y del periodismo”. Voltada para questões femininas e sua luta, a última pergunta (“¿Está usted enterada de la lucha de la mujer por sus derechos en los siglos XIX y XX? ¿Sábe cuáles fueron los primeros países en reconocerlos y hasta qué límites?”), Alejandra responde: “Ignoro estos temas” (PIZARNIK, 2014, p. 309-310).

caso, Aurelia era uma viúva, mas a ausência de marido poderia vir retratada de outras formas em seus textos), com um emprego. Talvez pela proximidade, ciente das dificuldades financeiras e desafios pelos quais passava sua mãe, Sylvia retratassem essas personagens de forma que tendiam muito mais para o “melancólico” do que para uma representação de “mulher independente”, fato que ecoará em sua própria vida, anos mais tarde.

A partir de então, inicia-se uma busca pela experiência, como se esta fosse a resposta, ou mesmo uma solução, para seus desejos múltiplos – ser escritora, esposa, mãe:

Certas pessoas vivem mais do outras, admito. A curva de nível de excitação de uma telefonista de cabelos brancos, flácida como um pudim com pontos azulados nas veias artríticas fazendo as vezes de passas, sem dúvida é rasa = uma leve ondulação com padrão mecânico variável, alterada por uma ligeira subida nas idas ao cinema e jantares com as “colegas”. Mas a vida de uma Willa Cather, de uma Lilian Helman, de uma Virginia Woolf - - - não seria uma série de rápidas subidas e mergulhos inescrutáveis nas sombras e nos sentidos – em outras pessoas, ideias e concepções? Não seria colorida, em vez de preto e branco, ou acinzentada? Acho que sim. *Portanto, não sendo nenhuma delas, posso tentar ser mais como elas: ouvir, observar, sentir e tentar viver na máxima plenitude* (PLATH, 2017a, p. 60, grifos meus).

Tendo vivido apenas 18 anos, Plath assombra-se com o relógio que lhe anuncia ter pouco tempo. Quer “colorir” sua vida, assim como supõe que as demais escritoras fazem. Em contrapartida, Alejandra considera sua concepção de artista “retrograda”, acredita: “Que no hay lugar para el solitario neurótico y bohemio artista (romántico). Que ahora un artista es un ser sociable y reflexivo como cualquiera que no lo es” (PIZARNIK, 2017a, p. 123). Para a poeta argentina, experiência e imaginação não necessariamente estão justapostas:

Justamente, ayer Claudia me decía que para escribir un buen libro es «necesario» viajar y tener muchas experiencias (preferentemente, sexuales). No estoy de acuerdo. Sé que un viaje no alteraría mi impotencia de pensar coherentemente. Además que si yo escribo una novela, no necesito de la experiencia sexual para describir las escenas necesarias. ¡No! Mi imaginación es capaz de componer más posturas que Van de Velde (el matrimonio perfecto). ¡Imaginación! Veo el frasco de yodo y me imagino que alguien subió al cielo, arrancó el sol, lo trituró hasta llevarlo al estado líquido y obtuvo «extracto de sol». Veo un atado de cigarrillos vacío y es una ballena de los filmes de W. Disney (PIZARNIK, 2017a, p. 145-146).

De posições contrastantes, Plath e Pizarnik carregam na juventude os primeiros anseios da profissão ainda por começar. Nesta época também é comum ver refletidas estas divergências entre ser mulher e ser escritora nas leituras das duas poetisas. Sylvia lia Thomas Mann, Aldous Huxley, Lewis Carroll. Suas leituras já eram marcadas pela urgência da escrita,

e as obras dos outros tornavam-se, vez ou outra, objeto de comparação (e, conseqüentemente, diminuição de si mesma): “O que me impede de ser Thomas Mann é ter nascido nos Estados Unidos, e não em sua cidade natal, Lubeck; é ser mulher e ele homem; é o fato de ele ter herdado um conjunto específico de glândulas e uma porção de tecido cerebral calibrados de maneira diferentes dos meus” (PLATH, 2017a, p. 61). Na Argentina, em 1954, Alejandra Pizarnik iniciava a longa leitura de *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust. Neste ano ela também faz comentários frequentes sobre César Vallejo, um dos seus poetas preferidos: “Su ser se revestía de lágrimas mientras recitaba a su amado poeta triste. Lo adoraba. Ni ella misma sabía cuán grande era su pasión por este hombre terrible y sufrido” (PIZARNIK, 2017a, p. 21), escreve em setembro.

Em um levantamento quantitativo de obras e autores, é possível encontrar, entre os registros nos diários e cartas de Plath, por exemplo, um total de 14 nomes sendo mencionados durante o ano de 1950. Dentre eles, apenas quatro são mulheres (Edna St. Vincent Millay, Virginia Woolf, Willa Cather e Lillian Helman). No ano de publicação de *La tierra más ajena*, Alejandra menciona aproximadamente 62 autores em seu diário, e 12 são mulheres. Ainda que soe perto do irrelevante, tais informações reafirmam a presença predominantemente masculina na literatura, corroborando os sentimentos de frustração e dúvidas quanto à possibilidade de tornar-se escritora para uma jovem dos anos 50.

No caso de Alejandra, as leituras muitas vezes se misturam com as suas palavras, gerando um texto de múltiplos autores: eu é sempre um resultado da soma com outro(s) que lê. Uma entrada de agosto de 1955 ilustra isso:

Tomo una antología lírica española. Yo, una ignorante que no conoce nada. Veamos, aparece R. de Campoamor (a los diez años leí algunos poemas suyos):

*Con mis coplas, Blanca Rosa,
tal vez te cause cuidados,
por cantar
con la voz ya temblorosa,
y los ojos ya cansados
de llorar.*

Sonrí tristemente. Es un poema muy desagradable. Campoamor queda relegado a la categoría de poetaastro de tercer orden.

Viene Lope de Vega:
*A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.*

César Vallejo «también» se sentía solo:

*Corre de todo, andando
entre protestas incoloras; huye
subiendo, huye
a paso de sotana, huye
alzando al mal en brazos,
directamente a sollozar a solas.*
(PIZARNIK, 2017a, p. 165-166).

Pizarnik traz a leitura para dentro do diário. Ao transcrever as citações dos poetas, transforma a palavra do outro em sua. Fato que ecoará, principalmente, nos últimos textos em prosa da autora. Sylvia, de forma mais breve, apenas menciona suas leituras como um indicativo daquilo que pretende alcançar: “Na verdade, estou muito próxima de Amy Lowell, parece-me. Adoro a clareza lírica e a pureza de Elinor Wylie, o verso tipograficamente excêntrico, lírico e extravagante de e e cummings, e sinto atração por T. S. Eliot, Achibald Macleish, Conrad Aiken...” (PLATH, 2017a, p. 109), registra em agosto de 1951. Ou como objeto de comparação: “Admita, garota, você superou um bocado de barreiras. Não é nenhuma Elizabeth Taylor, claro. Nem o jovem Hemingway, mas está amadurecendo, puxa vida” (PLATH, 2017a, p. 156).

Ao lado da ambição e do desejo, entretanto, está a constante sensação de insuficiência e medo: “Quanta coisa preciso sacrificar para poder escrever, de todo modo, até descobrir se sou mesmo boa? Acima de tudo, PODE UMA MULHER SEM IMAGINAÇÃO, EGOÍSTA, EGOCÊNTRICA E INVEJOSA ESCREVER QUALQUER COISA QUE VALHA A PENA?” (PLATH, 2017a, p. 121). Mas há algo que precisa ser feito, é preciso livrar-se do livro atravessado na garganta: “¡Al diablo! ¡Siento un libro dentro de mí. Un libro que me atraganta. Un libro que me obstruye la respiración. Y yo no permito que salga. ¡No! Pero ¿por qué?” (PIZARNIK, 2017, p. 146).

A angústia é o resultado da ambição somada à insegurança: “O pior inimigo da criatividade é a insegurança, a dúvida interna”, escreve Plath em 1953 (2017a, p. 631). O diário, local de refúgio da palavra, recebe os anseios das poetas em formação. Nas entradas é permitido aliviar-se do peso daquilo entendido como “escrita literária”, ou seja, “publicável”, em momentos de bloqueio, usar a linguagem como um meio, abrir um espaço na garganta atravessada pela palavra não-escrita ou publicada:

Hablé de mis tentativas literarias. Siempre las haré, pero nunca llegarán al acto. No escribiré nunca nada bueno, pues no soy genial. No quiero ser talentosa, ni inteligente, ni estudiosa. ¡Quiero ser un genio! ¡Pero no lo soy! Entonces ¿qué? Nada. Alejandra, ¡nada! Sigue judiciosa y reprimida como hasta ahora. (...) Sigamos caminando, Alejandra, sigamos caminando! Caminaremos hasta la odiada y temida Muerte en la que cesará la odiada y temida Vida. Enciértrate en tu cuarto a escribir sandeces suspirando por los

ovarios de D. Sonríe a D. angustiada por el tiempo que corre y la necesidad de estudiar Pascal. ¿Comprendes, Alejandra? Estamos perdidas, lo que se dice ¡completamente perdidas! (PIZARNIK, 2017a, p. 127).

Abaixo da entrada transcrita, copia uma frase de Simone de Beauvoir já mencionada: “Hay mujeres locas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura del talento que se llama genio” (PIZARNIK, 2017a, p. 127). Na equação que soma sua ambição com a busca pelo gênio, o componente feminino interfere no resultado: é impossível ter a loucura do gênio sendo mulher, parece sugerir Alejandra ao inserir a citação da teórica francesa. Ainda assim, a poeta pede para que o outro-eu, aquele que posteriormente lerá tais entradas, siga caminhando.

Entre a vida e a morte há a palavra: “Por que vivo obcecada com a ideia de que posso me justificar se conseguir publicar meus escritos?”, questiona a jovem Sylvia (2017a, p. 114). Anos antes, no poema “Neither Moonlight Nor Starlight”, Plath “defends her vocation to herself and to a society skeptical of women writers”:

Why do I stay at my inkstained desk
From the dim gray drawn to the dusk of day?
Why do I linger in the loneliness of this bleak place
When I could be bathing in moonlight, stardust
Or the spilling gold of the sun?
(Neither moonlight nor starlight are for me.)

You ask me why I spend my life writing?
Do I find entertainment?
Is it worthwhile?
Above all, does it pay?
If not, then, is there a reason?
(Ah, I would like to give you an answer
To satisfy you completely, but that is impossible.)
Listen awhile, and believe in me,
There is a reason for my writing, yes.
*I write only because
There is a voice within me
That will not be still.*
(CLARK, 2020, p. 113-114, grifos meus)

Aceitar o destino da palavra vai além de qualquer título, é uma urgência superior que (as) impulsiona: “Digo que quiero ser escritora. ¡Bah! Son casos al margen, dicen. ¡Al margen! Ellos no saben lo que es llorar sobre una hoja vacía y llenarla pacientemente con signos creados por una misma. Parece cosa de magia” (PIZARNIK, 2017a, p. 160). E assim como em um feitiço, há sempre uma parte que teme e outra que se encanta. Há um orgulho pela palavra escrita, como demonstra no poema dedicado ao papel:

POEMA A MI PAPEL

leyendo propios poemas
 penas impresas trascendencias cotidianas
 sonrisa orgullosa equívoco perdonado
 es mío es mío es mío!!
 leyendo letra cursiva
 latir interior alegre
 sentir que la dicha se coagula
 o bien o mal o bien
 extrañeza de sentires innatos
 cáliz armonioso y autónomo
 límite en dedo gordo de pie cansado y
 pelo lavado en rizosa cabeza
 no importa:
 es mío es mío es mío!! (PIZARNIK, 2016, p. 22)

A repetição do pronome possessivo, seguida pela dupla exclamação, evidenciam o sentimento de alegria diante da sua própria criação, do ato mágico que é ver um poema recém escrito e admirar na letra os seus detalhes. Escrita na primeira pessoa do singular, a palavra toma posse de todos os eus que compõem a(s) poeta(s).

Nascem aqui os primeiros indícios da relação entre escrita e vida que regem as produções das duas escritoras. Antes que uma escrita autobiográfica ou autoficcional, o escrever é uma exigência da existência: “Quero escrever por ter um ímpeto de me destacar num meio de traduzir e expressar a vida. Não consigo me satisfazer com a tarefa colossal de simplesmente viver” (PLATH, 2017a, p. 217). Por mais que o resultado nem sempre lhes agrade, e apesar das rejeições: “Persisto pues es lo último que me queda. Persisto pues si no escribo, soy un ser reventado. *Escribo por exigencia vital*” (PIZARNIK, 2017a, p. 113, grifos meus).

Mas se a palavra é condição para a vida, ela também se liga à morte. Ser escritora por vezes acompanha os anseios suicidas das jovens poetisas:

Eis aí a falácia da existência: a ideia de que alguém possa ser feliz para todo o sempre numa dada situação, tendo conseguido realizar uma série de aspectos. Por que Virginia Woolf cometeu suicídio? Ou Sara Teasdale – ou outras mulheres brilhantes – neuróticas? Escrever era para elas uma sublimação (ah que palavra horrível) de desejos profundos, básicos? Se eu soubesse. Se soubesse em que nível posso colocar minhas metas, minhas exigências para a vida! Estou na situação de uma moça cega jogando com uma régua de cálculo de valores. Estou agora no ponto mais baixo de minha capacidade de calcular (PLATH, 2017a, p. 179).

Como um alerta, Plath quer saber o limite seguro ao colocar vida e palavra do mesmo lado. Alejandra, em contrapartida, coloca sua morte como o marco da finalização de

uma obra: “Se me ocurre señalar un plazo para mi suicidio: el 29 de abril de 1958, día en que cumpliré 22 años. Hasta ese día he de escribir; me apuraré a terminar mi... ¿será una novela? ¿Es que puedo yo escribir una novela? (...) Sin embargo, ese día me mataré. ¡Y debo dejar un gran libro!” (PIZARNIK, 2017a, p. 182). Mas ainda é 1955, Alejandra Pizarnik é uma jovem de 18 anos que acaba de publicar o seu primeiro livro de poemas. Sylvia Plath está prestes a encenar a primeira performance de Lady Lazarus.

É preciso ser flor(a) antes de colher os primeiros figos.

E morrer para renascer outra vez.

INTERLÚDIO

“Por sua vez o fio fará de ti o mais maravilhoso dançarino.

O solo te fará tropeçar.

Quem então antes de ti compreendera que nostalgia permanece trancada na alma de um arame de sete milímetros? E que ele próprio se sabia convocado a fazer saltar em

dois *tours en l'air*, com *fouettés*, um dançarino. Exceto tu, ninguém. Conhece então sua alegria e sua gratidão.
 Eu não ficaria surpreso se caísse e sofresse uma torção quando caminhas no chão.
 O fio te sustentará melhor, com mais segurança que uma estrada.”
 Jean Genet, *O funâmbulo*

Pequeno intervalo musical que separa duas partes; aquilo que delimita um início e um fim. Do latim *interludere*, a palavra indica a cena cômica entre dois atos de uma peça. Não é mais “I”, e ainda não alcançou a parte “II”.

O tempo do relógio avança de forma diferente para as duas mulheres que andam sobre a corda. Em um mesmo intervalo, um ano equivale a quatro em outro país. A comicidade da origem da palavra não ecoa mais no século XX de Sylvia ou de Alejandra. Enquanto os 365 dias do ano de 1953 para Sylvia Plath marcarão os primeiros passos dados em direção à morte, os três anos de Alejandra delineiam uma outra de si, dão forma e vida ao seu *personaje alejandrino*.

As equilibristas vestem as primeiras máscaras. Anélia Pietrani, em *Experiência do limite*, ao discutir os limites da literatura de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar, escreve que seu objetivo é investigar a literatura como um risco: “risco que separa o difícil limite entre o dentro e o fora desse fazer em uma região discursiva própria; risco onde se borda o eu que é outro; risco que se corre no entrelugar da literatura, esse *teatro de máscaras, máscaras de eus*” (PIETRANI, 2009, p. 63, grifos meus). Em um jogo não cômico, o intervalo é marcado pelo ensaio das primeiras quedas de si. Um atirar-se em direção ao outro-eu ainda incerto da capacidade de sustentar-se.

I am ou Am I?

Em um passeio com amigos, Esther Greenwood decide que vai nadar até sentir-se cansada demais para voltar: “Enquanto avançava, eu sentia o coração batendo como um motor surdo nos meus ouvidos. Eu sou eu sou eu sou” (PLATH, 2014, p. 177). A confirmação da existência vem pelo som do coração que ainda bate. O ano de 1953, que dá vida a Esther, é também o período em que Sylvia Plath se questionará se ainda deseja “ser” ou se ainda é.

Na primeira entrada do diário, em 10 de janeiro, Plath recorta seu rosto de uma foto e cria sua primeira máscara. “Olhe para a feia máscara morta aqui e não se esqueça dela”, escreve: “É uma máscara de giz que tem por trás o veneno seco mortífero, como o anjo da morte. É o que eu era no outono, e o que nunca mais quero ser. A boca amuada em desconsolo,

os olhos inexpressivos, enfatiados, insípidos, dormentes: sintomas da decadência interna corrupta” (PLATH, 2017a, p. 184). Em seguida, menciona uma carta para Eddie Cohen, onde o amigo lhe sugere procurar tratamento psiquiátrico: “todos nós gostaríamos de pensar que somos importantes o suficiente para precisar de psiquiatras. Mas só o que precisamos é dormir, uma atitude construtiva e um pouco de sorte” (PLATH, 2017a, p. 184).

Neste intervalo, Sylvia desequilibra. É a primeira vez que cai – mas a rede enlaça seu corpo antes da queda. Para além da tentativa de suicídio, Plath passará por eletrochoques, internamentos e acompanhamento psiquiátrico, ainda que, conforme comenta na carta para o colega, acredite não ser necessário. Enquanto no ato anterior sua juventude explodia em questionamentos acerca do fato de ser mulher e sua sexualidade, o ano de 1953 retoma tais problemáticas, mas as envolve em uma redoma confinante: a angústia se torna uma representação daquilo que não alcança, dos seus limites, e a coloca à beira do abismo.

Em 22 de abril de 1953, Sylvia envia para sua mãe três poemas, e pede em um “PS”: “If you ever have a while with nothing to do (ho ho!) you could type up these poems, centered, singlespaced, on good paper (without name or anything) & send ‘em to me!” (PLATH, 2017b, p. 593). Provavelmente sua única produção poética do período, enviada (e escrita) um mês antes da primeira tentativa de suicídio, Sylvia, imersa em questões de casamento e relacionamentos, escreve sobre o amor. Separadamente, quando enviados para Aurelia, os poemas são intitulados: “Parallax”, “Verbal Calisthenics” e “Admonition”, mais tarde, os três compoem o “Trio of Love Songs”. Os títulos, formados a partir de palavras pouco convencionais, confirmam o uso constante do “tesouro” que Sylvia tinha como “bíblia” nas fases iniciais de sua produção poética. Em conjunto, os três poemas representam o processo de se apaixonar. O primeiro, “Parallax” (paralaxe), que toma como título o movimento de deslocar um objeto a partir da mudança do ponto de vista de seu observador, evidencia como uma pessoa apaixonada troca o foco: “Drama of each season / plots doom from above, / yet all angelic reason / moves to our minor love” (PLATH, 2008, p. 314). Ainda que cada estação tenha seus problemas, a razão, a atenção, deste eu-lírico, volta-se para o amor.

Em “Verbal Calisthenics”, a palavra “calistenia”, que significa usar o peso do próprio corpo, alude à metáfora do acrobata utilizada no poema como representação deste “cair de amores” (“to fall in love”, em inglês, em uma tradução literal, seria “cair no amor”). Como o título sugere, Sylvia une o movimento do corpo e a linguagem: “My love for you is more / athletic than a verb, / agile as a star / the tents of sun absurd”. É nas acrobacias da linguagem que o amor se define:

Treading circus tightropes
of each syllable,
the brazen jackanapes
would fracture if he fell.

Acrobat of space,
the daring adjective
plunges for a phrase
describing arcs of love.

Nimble as a noun,
he catapults in air;
a planetary swoon
could climax his career

but adroit conjunction
eloquently shall
link to his lyric action
a periodic goal. (PLATH, 2008, p. 314)

A cada estrofe, Sylvia seleciona partes de uma frase (sílabas, adjetivos, substantivos, conjunções) para enfim encontrar o “período” (no caso, a frase ou oração) que defina o sentimento. São movimentos perigosos os que levam o eu-lírico a descrever seu amor (“would fracture if he fell”; “a planetary swoon could climax his career”), mas a conjunção (e provavelmente o seu uso, na última estrofe, também faz referência ao ato de “unir” duas pessoas) é capaz de interligar a “ação lírica” do amor a esta frase-definição pretendida.

Por fim, “Admonition” (admoestação), esta advertência leve, serve como um último aviso diante desta “queda”. Composto por quatro estrofes que se iniciam com “if you”, esse “se” indica a condição do sujeito diante de uma ação e suas consequências: “If you flay a beast / to marvel at the mane, / you’ll wreck the rest / from which the fur began”. A admiração, ou este “desejo”, que impulsiona a agir de forma impensada, destrói parte da “origem”, aquilo que era anteriormente o objeto adorado/desejado: “If you assault a fish / to analyse the fin, / your hands will crush / the generating bone”. Após estes dois “exemplos”, a última estrofe dá o alerta final: “If you pluck out my heart / to find what makes it move, / you’ll halt the clock / that syncopates our love” (PLATH, 2008, p. 315). Ao tentar “roubar o coração”, tomar posse desse sujeito-sentimento, o amor cessará. Plath parece querer alertar para os perigos da paixão: quer entregar-se, como o acrobata, mas sem perder posse daquilo que a constitui.

Nesse período, enquanto o eu-mulher duela entre casar-se ou não, seu eu-limitante impõe à jovem fazer uma escolha. Sylvia teme o tempo e o futuro é sempre uma ameaça daquilo que não viveu: “Sábado de manhã, e me dedico ao velho exercício de apanhar o tempo entre os dedos, conforme ele passa, sempre passa e foge” (PLATH, 2017a, p. 194). Considerar a

possibilidade de casamento é aceitar o figo provavelmente “mais fácil” que os demais, situados em galhos mais longínquos. Mas ainda que ceda aos convencionalismos da época, sua carreira mantém-se como foco. Em uma tentativa de organizar o tempo, escreve as ações para seu futuro:

Então, pelo jeito é o seguinte: Solicitação de bolsa (talvez) para Fullbright, e se não conseguir, pedido de bolsa para um curso de verão na Grã-Bretanha e viajar um pouco na sequência (talvez). Johns Hopkins ou eventualmente Columbia como alternativa – e (talvez) tenha de trabalhar no verão do ano em que me formar e marcar a viagem para o exterior no verão seguinte. Depois disso: o quê? Um emprego, obviamente. Casamento, espero, de preferência antes dos vinte e cinco. Trabalhar com psicologia, sociologia ou edição de livros (PLATH, 2017a, p. 197).

A vida, contudo, não cabe em planejamentos. Conforme os meses passam, Sylvia sente-se cada vez mais angustiada e insatisfeita consigo mesma: “((...) não sou profunda, não trabalho, devaneio e fico indulgenciando em confortos físicos. vou acabar louca com a necessidade de aceitar o número avassalador de coisas que não posso conhecer de jeito nenhum, de lugares aonde nunca vou, de gente que nunca poderei ser.)” (PLATH, 2017a, p. 199). Mais frequentemente aparecerão entradas em que Plath desabafa sobre sua insatisfação, consigo e com a vida: “Alguém é feliz em algum lugar? Não, a não ser que viva num sonho ou num artifício que a pessoa ou alguém montou”, escreve em maio (2017a, p. 216).

De tanto planejar futuros para si, tentando articular sua vida em diferentes caminhos, ela se perde. A afirmação de Esther se inverte em questionamento: “eu sou” passa a ser “sou eu?” em uma pergunta que tenta definir esse “eu-quem” em agonia: “Num momento de medo posso me atirar debaixo das rodas de um carro, pois os faróis me aterrorizam como se eu fosse um coelho, e na escuridão cega das rodas estarei segura. Sinto-me muito cansada, banal, muito confusa. *Não sei quem sou, esta noite*” (PLATH, 2017a, p. 216, grifos meus).

Em junho ela chega em Nova York. Vencedora do concurso de redação com o conto “Sunday at the Mintons”³⁰, Sylvia é escolhida para trabalhar como editora convidada na revista

³⁰ Em “O domingo dos Minton”, conforme a mais recente tradução (2020), Sylvia joga com os estereótipos da mulher e do homem dos anos 50. O conto descreve o cotidiano de Henry e Elizabeth, um casal de irmãos que vive próximo à praia. Elizabeth representa a mulher dos anos 50, responsável pelos afazeres domésticos e constantemente menosprezada, e diminuída, por Henry. Ela, que tem devaneios constantes sobre a natureza, a força das ondas e do vento, é o avesso de seu irmão, sempre a carregar um mapa, a representar o mundo objetivo e científico. Durante toda a narrativa, Plath parece apenas repetir um grande clichê da figura feminina distraída, frágil e inferior. É nas últimas páginas, contudo, que Elizabeth vê “a água verde-escura lhe lançando uma piscadela. As ondas efervescentes pareciam sussurrar uma mensagem misteriosa” (PLATH, 2020, p. 201). Ao descer nas pedras para buscar o broche quase perdido de Elizabeth, as águas engolem Henry. E, ao contrário do esperado, Elizabeth começa a sentir “uma paz cada vez maior” ao observar os braços agitados do irmão se afogando no mar (cf. PLATH, 2020, p. 203). É com ironia que, ao não ver o seu corpo subir, questiona a fragilidade masculina:

Mademoiselle. Aqui começa a narrativa de Esther Greenwood, com a clássica frase inicial do romance: “Era um verão estranho, sufocante, o verão em que eletrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York” (PLATH, 2014, p. 7). Em seu diário, Sylvia também escreve sobre o caso em um apêndice datado em 19 de junho³¹:

Certo, as manchetes anunciam que dois deles serão executados às onze horas de hoje. E eu sinto um embrulho no estômago. Recordo-me dos relatos dos jornalistas, revoltantemente factuais, da eletrocussão de um condenado, do indisfarçável fascínio na fisionomia dos observadores, dos detalhes, dos fatos objetivos chocantes relativos à morte, do grito, da fumaça, da reportagem direta, seca, desprovida de emoção que pegava visceralmente em função das coisas que não eram ditas.

A moça felina linda que usava um chapéu original para trabalhar diariamente se levantou e se apoiou sobre o cotovelo no divã em que cochilava, na sala de reuniões, bocejou e disse com fascinante maldade entediada: “Fico contente em saber que eles vão morrer”. Ela olhou vaga e presunçosamente em volta da sala, fechou os olhos verdes enormes e voltou a dormir.

Os telefones tocam como de costume, as pessoas pretendem viajar para o interior no fim de semana prolongado, todos estão entusiasmados e contentes, ninguém pensa muito no quanto uma vida humana é importante, com seus nervos e tendões e reações e respostas que levaram séculos e séculos para se aperfeiçoar.

Eles vão matar as pessoas que têm aqueles segredos atômicos. É bom para elas morrer. Assim podemos dar prioridade à matança de outras pessoas, usando os segredos atômicos guardados com tanto zelo, de tão especiais e desumanamente nossos.

Não há protestos, nem horror nem muita revolta. Essa é a parte apavorante. A execução será realizada esta noite; uma pena que não pode ser televisionada... muito mais realista e exemplar do que os programas comuns sobre crime. Duas pessoas de verdade sendo executadas. Não importa. A reação emocional mais forte nos Estados Unidos será um bocejo infinitamente amplo, democrático, entediado, doméstico e complacente (PLATH, 2017a, p. 626-627).

“Pobre Henry. Seu coração se encheu de pena. Quem cuidaria dele lá embaixo, em meio àquelas criaturas marinhas escorregadias e preguiçosas? Quem o escutaria quando falasse da forma como a lua controlava as marés ou da densidade da pressão atmosférica?” (PLATH, 2020, p. 204). Logo em seguida, Elizabeth imagina ser levada pelo vento, percorrendo o mar aberto e reencontrando Henry. Nas linhas finais do conto, o leitor descobre que tudo não passou de mais um devaneio de Elizabeth, que segue submissa ao irmão. Seus períodos de devaneio, que reforçam um estereótipo da “mulher sonhadora”, ao mesmo tempo, revelam momentos em que Plath também sonhava em livrar-se das amarras de ser uma mulher durante os anos 50.

³¹ Heather Clark afirma que, no dia da eletrocussão dos Rosenberg, Sylvia estava com a colega Neva Nelson. De acordo com o relato da amiga, Plath parece mais revoltada diante do fato deles serem judeus: “She mentioned the headlines – ‘Rosenbergs To Be Executed’ – [and] said off-hand to me something to the effect that there wasn’t enough evidence to convict them, and that they were really killing them because they were Jews. Then she turned directly to me and said, ‘You DO know what Jews are, don’t you?’ And I said, in my stock Bible-belt upbringing answer, ‘Yes, Christ was a Jew’. And she just found that so absurd, and that’s when she became so disgusted with me that she got up to leave, with me following her out the door, just as she said, ‘Oh, you’re so stupid. Just go away and leave me alone’” (CLARK, 2020, p. 254). A relação com o judaísmo, em Plath, é bastante questionável. Ao mesmo tempo em que, nos últimos poemas, coloca seu pai como um “nazista”, seu eu-lírico é normalmente um judeu. Tais ascendências não conferem biograficamente, sendo apenas “criações literárias” adotadas pela poeta. Mais sobre estas relações serão discutidas no ato seguinte.

Para além de um comentário sobre o caso, Plath usa o diário como laboratório para sua ficção de uma década mais tarde. Não é apenas um relato, mas um rascunho literário daquilo que viria a aparecer em seu romance. A fixação pelo caso é um dos motivos que leva Esther a suspeitar que “algo está errado”: “(Eu sabia que havia alguma coisa errada comigo naquele verão, porque não conseguia deixar de pensar nos Rosenberg (...))” (PLATH, 2014, p. 8).

A experiência na revista se encerra no final do mês. Poucos dias antes de voltar para casa de sua mãe, escreve para seu irmão Warren como se sente: “(...) and the shift to NYC has been so rapid that I can’t think logically about who I am or where I am going. I have been very ecstatic, horribly depressed, shocked, elated, enlightened, and enervated... all of which goes to make up living very hard and newly” (PLATH, 2017b, p. 642). De acordo com Heather Clark, a experiência em Nova York pode indicar o “início da queda” de Plath: “Sylvia was telling Warren she felt dirty and corrupted, that *she* needed ‘bleaching, airing’. Yet her pain was such that she spoke out of code at her letter’s end, admitting the depth of her psychological distress: ‘oh God, it is unbelievable to think of all this at once... my mind will split open’” (CLARK, 2020, p. 257).

De volta em Wellesley, sua cidade natal, Sylvia retorna para aqueles planos outrora escritos para um “eu-futuro”. Ocorre, mais uma vez, uma frustração: o eu-futuro não é suficiente diante das limitações do seu presente:

É chegado o momento, minha linda donzela, de parar de fugir de si mesma, de rodopiar num carrossel de atividade tão rápido que não lhe deixa tempo para pensar durante muito tempo nem profundamente. Hoje você tomou uma decisão fatal – não fazer o curso de verão em Harvard. E vacilou como uma gangorra nervosa – engoliu em seco, escolheu às cegas – e, imediatamente quis rever a decisão que ruma velozmente para o irreversível nas asas do correio, mentes e arquivos de secretaria. Você é uma hipócrita incoerente e apavorada: queria tempo para pensar, refletir a seu respeito, meditar sobre sua capacidade para escrever, e agora o tem: praticamente 3 meses do maldito tempo; está paralisada, chocada, em meio a um ataque de náusea, entorpecida. Mergulhou tão fundo em seu próprio redemoinho íntimo pessimista que não consegue fazer mais nada além de se obrigar a seguir um caminho no qual as ações mais simples tornam-se repugnantes e colossais. Sua mente é incapaz de pensar (PLATH, 2017a, p. 217-218).

As entradas variam entre ataques diretos a si mesma, como “você é uma hipócrita” descrita acima, e tentativas de aconselhamento: “não ignore todas as pessoas que conhece para se trancar num vácuo defensivo entorpecente: por favor, mexa-se & não passe anos de boca aberta, horrorizada, na única época da vida em que terá a chance de provar sua própria

disciplina” (PLATH, 2017a, p. 218). E também se tornam meios de evitar o pior: “Pare de pensar egoisticamente em navalhas & em se machucar & em pôr um fim em tudo. Seu quarto não é sua prisão. Você, sim” (PLATH, 2017a, p. 219). A limitação do existir traz a morte surge como uma possível solução.

O último registro sugere uma lista de sintomas-justificativas para o que aconteceria a seguir, ao mesmo tempo em que resguarda um apelo final para si mesma:

Tudo bem, você chegou ao seu limite – tentou hoje, após 2 horas de sono apenas, nas duas noites anteriores, a se isolar completamente da responsabilidade: olhou para os lados e viu todo mundo ou casada ou ocupada e feliz e pensando e sendo criativa e sentiu pavor, enjoo, letargia, pior de tudo, falta de vontade de lidar com tudo. Teve visões de si mesma em camisa de força, tensão na família, literalmente assassinando sua mãe, matando o edifício do amor e do respeito – erguido com o passar dos anos no coração das outras pessoas – Você começou a fazer algo que vai contra tudo em que acredita. Impasse: relacionamentos com homens (inveja & pavor frenético); relacionamentos com as mulheres: idem. Perda de perspectiva humorística. Desejo colossal de escapar, fugir, não querer falar com ninguém. Pânico em tese – falta de pessoas com quem estar – recriminação pelas escolhas erradas do passado – Medo, feio & grande & lastimável. Medo de não ser bem-sucedida intelectual e academicamente: o pior golpe na segurança. Medo de não conseguir manter o ritmo rápido & furioso dos últimos anos em busca de prêmios – e qualquer tipo de vida criativa. Desejo perverso de se refugiar no pouco me importo. Sou incapaz de amar ou de sentir, agora: autoindução. (...) Leia um conto: Pense. Você consegue. Deve, acima de tudo, evitar se distanciar continuamente enquanto dorme – esquecer detalhes – ignorar problemas – erguer muralhas entre você & o mundo & todas as moças brilhantes e alegres –: por favor, pense – pule fora dessa postura. Acredite numa força benéfica acima de seu eu limitado. Deus, meu deus, meu deus: onde estás? Quero, preciso de você: crer em você, no amor e na humanidade. Você não pode fugir assim. Precisa raciocinar (PLATH, 2017a, p. 220)

Retorna aqui o anseio do eu-mulher e a dificuldade em aceitar o casamento, porém, neste caso, estar casada lhe soa como uma possibilidade de felicidade perdida. Em tom de apelo para esta parte de si que a aprisiona, Plath lhe pede ir além deste eu-limitado, livrar-se da redoma. Contudo, como escreveria mais tarde na voz de Esther: “Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim. Talvez o esquecimento, como uma nevasca suave, pudesse entorpecer e esconder aquilo tudo. *Mas aquilo tudo era parte de mim*. Era a minha paisagem” (PLATH, 2014, p. 266, grifos meus).

O diário de 1953 acaba no dia 14 de julho. Durante os próximos dias, Sylvia iniciaria tentativas-falhas de suicídio: “On July 14, Aurelia noticed red razor gashes on her daughter’s legs. ‘Upon my horrified questioning, she replied, ‘I just wanted to see if I had the guts!’” (CLARK, 2020, p. 265). Uma semana mais tarde, tem sua primeira consulta com um

psiquiatra: “Sylvia disliked him immediately – his arrogance reminded her too much of Dick” (CLARK, 2020, p. 266). Na segunda consulta, é recomendado que faça sessões de eletrochoque. Para alguém que inicia o ano rejeitando a ideia de procurar um psicólogo, e meses depois tem a receita de eletrochoques como tratamento, não seria difícil imaginar as consequências.

Talvez seja possível estabelecer uma associação entre a angústia de Sylvia e a sua relação com a palavra como um de seus primeiros “sintomas”³². Durante o ano de 1953, Plath seguiu publicando frequentemente em revistas e jornais³³. Cada vez mais a escrita se aproximava de uma profissão, e menos de um passatempo. Em uma carta de agradecimento para o editor da *Harper’s Magazine*, que havia aceitado três de seus poemas, ela menciona suas publicações: “Seventeen has generously published four stories and five poems in the ‘It’s All Yours’ section; the Christian Science Monitor has bought two essays and three poems; and Mademoiselle published my story ‘Sunday at the Mintons’ in their August 1952 College Issue” (PLATH, 2017b, p. 599). Tais listagens são comuns em outras cartas, principalmente para sua mãe, provavelmente uma busca por afirmação e confirmação. O aceite na *Harper’s*, por exemplo, é mencionado em seu diário como seu “primeiro reconhecimento profissional”:

Fatores: realmente aconteceu. Russell Lynes da Harper’s comprou três poemas (“Doomsday”, “Go Get the Goodly Squab” e “To Eva Descending the Stair”) por \$100. Significa o quê? o primeiro reconhecimento profissional, minha nossa, e todas as suas possibilidades: manter aberta a minha mente e meu vocabulário para romper e atingir órbitas de compreensão cada vez maiores e magnânimas. Coisas andam acontecendo como uma sequência de fogos, mas cada fato explosivo brilhante precisa ter causa & efeito legítimos. Editora da Smith Review esta manhã: o cargo no campus que eu mais cobiçava; de volta ao equilíbrio sobre psicologia; perspectiva de um curso de verão em Harvard – mesas de piquenique sob as árvores (PLATH, 2017a, p. 211).

Um ciclo vicioso e perigoso se confirma mais uma vez. Há uma necessidade de validação de si, enquanto escritora, e conseqüentemente da sua própria existência, a partir das publicações e aceitações de terceiros. Não escrever, não ser publicada, é aniquilar um eu. É no diário que Sylvia dá para este eu-escritora as diretrizes que deve seguir:

³² O termo é utilizado mais como a indicação de um comportamento, do que, de fato, algo médico ou relativo a um diagnóstico.

³³ Em um levantamento feito a partir da leitura dos diários, cartas e também da biografia detalhada de Heather Clark, foi possível estabelecer uma lista de publicações e produções do ano de 1953. Sylvia menciona três poemas escritos durante o ano: “Parallax”, “Verbal Calisthenics” e “Admonition”, além de um conto “Dialogue”. As publicações são mais numerosas, provavelmente decorrentes da produção do ano anterior: em prosa, publica “Initiation”, na *Seventeen*; e na poesia, “Go Get the Goodly Squab”, “Doomsday” e “To Eva Descending the Stair” na *Harper’s*, “The Suitcases Are Packed Again” e “Carnival Nocturnes” na *Seventeen*, além de “Mad Girl’s Love Song” na *Mademoiselle*.

Sempre disse que poderia escrever um conto para o Journal se tentasse para valer. AGORA é a hora de analisar, de recriar tudo em sua mente – e não apenas preencher o buraco com um monte de outras pessoas & as palavras delas. Agora é o momento de conjurar palavras e ideias próprias. Você congelou mentalmente – tem medo de ir em frente, vive ansiosa para se arrastar de volta ao útero. Primeira coisa: este é o seu quarto – esta é a sua vida, sua mente: não entre em pânico. Comece a escrever, mesmo que seja só rascunho & desestruturado. Primeiro, escolha seu mercado: Journal ou Discovery? Seventeen ou Mlle? Depois selecione um assunto. Depois pense. Se não consegue pensar em nada externo a você, não é capaz de escrever. E não perca tempo bancando a infeliz para economizar \$250, que é o preço de descobrir se é inteligente o bastante para escrever & improvisar. Crie uma trama. Algo engraçado. Seja importante & alegre para as pessoas & faça-as felizes. Se não fizer nada, faça 2 pessoas felizes. Amanhã, escreva para Hans & o artigo para a Smith Quarterly – a cada noite, repasse os planos para o dia seguinte. Se Dick consegue escrever & criar sozinho, você também consegue. Reze a si mesma para ter coragem de fazer o verão render. Uma venda: bem que ajudaria. Dedique-se a isso (PLATH, 2017a, p. 218-219).

A profissão passa a ser delineada de forma séria e responsável. Sylvia não escreve simplesmente por uma necessidade psicológica ou sentimental, mas encara a literatura como um trabalho: o que escrever, como, para qual público.

No meio acadêmico, a literatura é também uma responsabilidade. Após receber a recusa do curso de escrita criativa, Plath decide dedicar-se à sua tese de graduação. Influenciada pelas leituras do início do ano, Sylvia escolhe escrever sobre James Joyce. A leitura de *Ulysses* é mencionada uma vez, em janeiro, enquanto brinca com a própria forma do diário: “‘estou lendo ‘ulysses’, meu deus, é incrivelmente grande semanticamente, enorme, a mente funde, até o webster é um impotente estéril no que tange à concepção de palavras...’ (trecho de uma carta)” (PLATH, 2017a, p. 199). O trecho é provavelmente um recorte de uma carta para Gordon Lameyer, seu namorado da época e também leitor e admirador de Joyce. A entrada soa como uma tentativa de cópia, experiência literária, advinda da leitura: “banalidadebanalidadebanalidade. droga porra puta merda mijo corrupção: tenho tantos livros que morro de vontade de ler, na minha estante, horas-e-horas-e-horas-e-horas” (PLATH, 2017a, p. 199). Ocorre o uso de uma linguagem mais “suja”, tal como a narrativa joyceana; a ausência de letras maiúsculas; e, principalmente, o acúmulo de ideias e palavras, retratam esta tentativa de descrever a própria interioridade como personagem de um diário.

Assim como Sylvia, Esther decide escrever sua tese de graduação sobre James Joyce³⁴. Um dos primeiros “sintomas” da personagem, para além da fixação com o caso Rosenberg, é a sua incapacidade de ler. Enquanto lia *Finnegans Wake*, seus “olhos mergulharam naquela sopa de letrinhas até a longa palavra no meio da página”:

*Bababadalghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhoua
wnskawntoohoochoordenenthurnuk!*

Contei as letras. Eram exatamente cem. Imaginei que aquilo devia ser importante.

Por que cem letras?

Hesitante, tentei ler a palavra em voz alta.

Aquilo soou como um objeto bem pesado de madeira caindo escada abaixo, bump bump bump, degrau após degrau. Ergui o livro e lentamente folheei as páginas diante dos meus olhos. As palavras, embora ligeiramente familiares, estavam todas retorcidas, como rostos numa sala de espelhos, e passaram sem deixar impressão alguma na superfície vítrea do meu cérebro (PLATH, 2014, p. 140).

Em seguida seguem os soníferos, tratamentos de eletrochoque, tentativas de suicídio, internamento – de Esther, e Sylvia. Na carta em que explica sua ausência ao colega Edward Cohen, de dezembro do mesmo ano, Plath menciona o que, provavelmente, a influenciou ao escrever, anos mais tarde, o trecho acima mencionado de *The Bell Jar*:

I had gaily asserted that I was going to write a thesis on James Joyce (when I hadn't even read *Ulysses* thru thoroughly once) and take comprehensives in my senior year (when I wasn't even familiar with the most common works of Shakespeare, for God's sake!) Anyhow, there I was, faced with the impossible necessity of becoming familiar with the English language, which looked as coherent as Yiddish to me, in the short sweet space of one summer.

(...) It turned out that not only was I totally unable to learn one squiggle of shorthand, but I also had a not damn thing to say in the literary world; because I was sterile, empty, un-lived, and unwise, and UNREAD. And the more I tried

³⁴ Outra possibilidade de relação entre James Joyce e Sylvia Plath é levantada por Heather Clark ao comparar *The Bell Jar* e *A Portrait of the Artist as a Young Man*: “When Plath read *Portrait* in Elizabeth Drew’s Twentieth Century British Literature class in the spring of 1953, she enthusiastically underlined in red pencil, quotes and themes about Stephen Dedalus’s rejection of authority and artistic dedication, including his famous *non serviam*: ‘I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church’. Yet in *The Bell Jar*, Stephen’s triumphant rejection becomes Esther’s failed protest. His rebellion from oppressive cultural monoliths results in new life; hers in a suicide attempt. There is no lighting out for the territory for women, Plath seems to say, no way to forge anew the conscience of the race using those famous Joycean weapons of ‘silence, exile and cunning’” (CLARK, 2020, p. 263). De teor mais “feminista”, Clark vê em Esther uma “versão feminina” de Stephen, enfatizando que, ainda que tente lutar contra as “forças” que a moldam, não consegue uma “nova vida”, como o personagem joyceano, e por isso busca o suicídio. Um ponto interessante, não abordado pela biógrafa e que também não será desenvolvido aqui, seria então buscar em outro herói joyceano uma comparação: Leopold Bloom. Ainda que o personagem de Joyce não cometa suicídio, o tema é frequentemente mencionado e até mesmo cogitado, por Bloom. O que leva a questionar até que ponto o suicídio pode ser aliado a uma “característica feminina” da personagem de Plath.

to remedy the situation, the more I became unable to comprehend ONE WORD of our fair old language. (PLATH, 2017b, p. 654-655)

Como se uma palavra ecoasse no íntimo de sua personagem, e a linguagem, a partir daí, deixasse de compor um sentido, Sylvia descreve a impossibilidade da escrita diante da sua insuficiência de leituras como um dos pontos iniciais de sua queda.

Se a palavra está internamente, e intimamente, ligada a si, não somente na vida-obra, mas também na relação entre existência e linguagem, não ser mais capaz de ler ou interpretar a transforma em uma página vazia. Pouco antes da tentativa de suicídio, em um encontro com uma amiga, Sylvia desabafa: “Do you know the truth, Pat?”, she said. ‘I have sat in my room with my paper, and my mind is a big blank’. She whispered the last two words. ‘I’m blank’, she whispered again” (CLARK, 2020, p. 264). Alcançar o limite de si e da palavra, tornar-se, enfim, uma página em branco. O coração agora bate em um questionamento constante: eu sou? eu sou? eu sou?

Por fim, em retrospecto, seleciono como última análise o conto “Mary Ventura e o Nono Reino”, escrito em dezembro de 1952³⁵. Ainda que pertença, de acordo com a data, ao “Ato I” de Sylvia Plath, ele apenas é mencionada no diário no ano seguinte. Para além disso, a narrativa se assemelha aos acontecimentos vividos por Plath durante este “interlúdio”.

Em janeiro de 1953, Sylvia Plath escreve em seu diário: “Agora que estou ponderando tudo isso comigo mesma, o passado não me parece tão distorcido, nem o futuro tão negro. Quanta esperança a mais tenho agora, em comparação a Mary Ventura” (PLATH, 2017a, p. 198). Sylvia empresta o nome real de uma colega e dá a ela uma representação literária de si.

É válido ressaltar, antes de iniciar a análise do conto, que “o verdadeiro veículo de Sylvia Plath era a poesia”, conforme afirma Margaret Atwood em “Prosa de poeta”³⁶, texto que faz parte do prólogo da coletânea *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos e outros textos em prosa*. Ainda que não integre a coletânea, “Mary Ventura e o Nono Reino” faz parte dos textos em prosa de Plath, ocupando o “segundo lugar” quando comparado à sua produção poética. Para Atwood, os textos em prosa são um “registro de aprendizagem”:

Mesmo quando tentava ser banal, Sylvia Plath não conseguia esconder as manifestações desconcertantes de seus próprios *mecanismos emocionais*, as mesmas que caracterizavam sua poesia. A irregularidade dos contos, muitas vezes é resultado de um *embate entre a fórmula escolhida e a mensagem*

³⁵ O manuscrito de “Mary Ventura and the Ninth Kingdom” foi apresentado ao público, pela primeira vez, no “Grolier Club”, em 2017 (cf. KUKIL, 2019, p. 5). O conto foi publicado, e traduzido para o português pela primeira vez apenas em 2019.

³⁶ O ensaio foi originalmente publicado no *New York Times*, em 1979.

secreta que se vai se revelando à força, aparentemente à revelia da autora (ATWOOD, 2020, p. 16, grifos meus).

Mary Ventura, portanto, se coloca como um exemplo desta luta de Plath entre a fórmula e a mensagem escondida que, pela primeira vez, aparecia em seus textos. Foi em 1952, ainda antes de sua primeira tentativa suicida, que a morte avançava pela sua palavra como algo muito mais próximo de seus eu(s) (personagens e líricos)³⁷. Portanto, apesar de não ser considerado algo comparável com a sua produção poética, seus textos em prosa servem de “rascunhos” de muitos temas repetidos depois em sua poesia. É por isso que, ao justificar a publicação de um trabalho que, provavelmente, seria negado pela autora, Atwood coloca os estudiosos de Plath como seu primeiro público-alvo: alguém que “aprecie o trabalho de Plath o bastante para já tê-lo lido quase em sua totalidade e se interessar por antevisões, referências cruzadas, influências e *insights*” (ATWOOD, 2020, p. 13).

O conto foi escrito para a disciplina “English 347a”, ministrada pelo professor Robert Gorham Davis, no Smith College. De acordo com Karen Kukil, em “The Genesis of ‘Mary Ventura and the Ninth Kingdom’” (2019), o professor “identified a few clichés and trite descriptions but essentially thought her writing was very good and gave her an A- grande on the story” (KUKIL, 2019, p. 4)³⁸. No mesmo dia em que finaliza o conto, 2 de dezembro de 1952, escreve uma carta para sua mãe dizendo que havia terminado a leitura de *A Divina Comédia*, de Dante: “Just finished the Divine Comedy. Whew! I almost wish I’d had a Catholic background, as you have, so I could understand the heavenly logical faith of it. Unlike God, I can’t be happy with souls suffering in hell!” (PLATH, 2017b, p. 529). A data da carta é significativa, ressalta Gary Leising em “Mary Ventura and the Rebirth Kingdom” (2019), pois com a leitura recém terminada, Plath interliga Mary e Dante: “As Dante escaped his *Inferno*, Mary would leave the hell that awaited her” (LEISING, 2019, p. 176). Mary Ventura está em um trem em direção ao “Nono Reino”.

³⁷ É claro que a morte já aparecia em outros poemas da autora. Em “Lament: A Villanelle”, por exemplo, provavelmente escrito durante a transição do primeiro para o segundo ato (ou seja, antes de 1956), Plath escreve sobre a morte de seu pai. Na vilaneta, Sylvia dá os primeiros passos em direção ao que viria a ser, ao final de sua vida, os “Bee Poems” (ou “poemas sobre abelhas”, que encerram o livro *Ariel*), a ser discutido na última fase. Outros poemas deste Ato I poderiam ser citados, como: “Never try to trick me with a kiss”; “The Dead”; “*Danse macabre*”; “Morning in the Hospital Solarium” e “Epitath in Three Parts”. Apesar de presente, a morte, nestes poemas, ainda é um tema lidado com distâncias e cautela.

³⁸ Provavelmente influenciada pela avaliação do professor, Plath reescreve alguns trechos do conto quando pensa em enviá-lo para publicação em 1954: “She shortened the narrative and gave it a new title, ‘Marcia Ventura and the Ninth Kingdom’ but decided not to submit it to the contest [Christopher Awards] because she thought it was ‘too fantastic and symbolic for what they want’. Plath wrote an introduction for the story entitled ‘Teen-agers Can Shape the Future’ to appeal to the judges of the Christopher Awards, stressing its religious qualities” (KUKIL, 2019, p. 4).

A narrativa inicia com a despedida de seus pais e a constante confusão de Mary acerca da viagem e seu destino: “Mãe, eu não posso partir hoje. De jeito nenhum. Ainda não estou pronta para fazer essa viagem” (PLATH, 2019, p. 10). “A hora da partida chega para todos”, responde sua mãe, “Mais cedo ou mais tarde, todos vão embora” (PLATH, 2019, p. 11). A partir das falas da mãe, é possível deduzir que Sylvia esteja utilizando a recorrente imagem de uma viagem ao desconhecido como representação da morte. O número nove, além disso, retoma os clássicos nove círculos do inferno³⁹, descritos por Dante n’*A Divina Comédia*.

Já no trem, Mary é surpreendida com a chegada de uma mulher, de aspecto mais velho, que pede para sentar ao seu lado. A personagem não nomeada será a responsável por “explicar”, com respostas sempre vagas, a viagem para Mary. Entende-se que ela conhece o percurso, principalmente quando um vendedor de doces lhe diz: “Você nesta viagem de novo? (...) Não tem nada para você aqui, você sabe. Tudo é assinado, selado e entregue” (PLATH, 2019, p. 23).

Quando questionada por Mary se viajava com frequência, a personagem assente e enfatiza que “esta” é a que mais repetia. O que leva a protagonista a elogiar o trem e seu conforto. A personagem mais velha, contudo, a alerta: “mas lembre-se de que você paga por tudo isso. Você paga a conta no final. O negócio deles é transformar a viagem em algo atraente. O interesse da companhia de trens vai além da simpatia” (PLATH, 2019, p. 26). O pagamento é reiterado como um aviso da senhora para a jovem Mary: lembre-se de onde está, das escolhas que fez. Quando questiona sobre o destino do trem, a senhora lhe responde: “Você vai até o fim da linha, pelo que entendi”, e Mary confirma: “Isso mesmo, o fim da linha. Papai disse que eu não precisava me preocupar com conexões nem nada do tipo e que o maquinista me diria aonde ir quando chegasse” (PLATH, 2019, p. 27).

Em uma análise de teor biográfico, o texto parece refletir um momento de “depressão” pelo qual passava Plath (cf. CLARK, 2020, p. 212). O problema passa a ser cada vez mais o ponto de chegada. Seguindo a proposta interpretativa, o “fim da linha” para uma doença mental é a morte (ou a loucura). Para Heather Clark, o trem é, na verdade, uma metáfora para o suicídio (cf. CLARK, 2020, p. 212-213). Contudo, é no caminho, nesta trajetória de Ventura, que se inicia uma nova fase literária para Sylvia: “‘Mary Ventura and the Ninth Kingdom’ marked the first time she faced, albeit obliquely, what she called her mental

³⁹ O Inferno é dividido por um “sistema hierarquizado dos pecados”, explica Daniel Lula Costa em “O inferno e a sua instituição” (2011): “no primeiro, possuímos o Limbo, onde estão os não batizados e aqueles que nasceram antes de Jesus Cristo; do segundo ao sexto círculos estão os pecados cometidos por instinto, ou seja, a incontínência; no sétimo está a violência; no oitavo, a fraude; e no nono e último círculo, a traição” (COSTA, 2011, p. 2).

‘difficulties’ in fiction”, escreve Clark em “Sylvia Plath’s Ninth Kingdom”, “The story shows Plath already grafting an allegorical trajectory onto her psychological struggles – mining them, even in the depth of her depression, for creative potential” (CLARK, 2019, p. 3). Diferentemente da sua produção anterior, aqui a personagem plathiana se coloca frente a frente com suas angústias, abrindo as portas para os temas que marcarão sua obra no futuro: depressão, suicídio, doenças mentais⁴⁰.

A cena que alerta Mary do seu destino é dada pela passageira retirada à força do vagão: “Ainda não – disse ela. – Desculpa, eu errei. Não é a minha parada. Ainda falta” (PLATH, 2019, p. 29), diz a moça. Mas é levada pelo maquinista para fora do trem⁴¹. “Geralmente eles nem protestam. Aceitam a hora que chega” (PLATH, 2019, p. 31), responde a senhora para os olhares assustados de Mary. “Aceitar o quê?”, repete algumas vezes a jovem:

O destino – respondeu a mulher (...). Os passageiros compram seus bilhetes – continuou a mulher, contando silenciosamente os pontos da agulha. – Eles compram seus bilhetes e têm a obrigação de descer na estação correta... Eles escolhem o trem e a linha, e viajam até seu destino.
 – Eu sei. Mas aquela mulher. Ela parecia tão assustada.
 – É, às vezes os passageiros ficam assustados. A famosa comichão da última hora. A consciência desperta tarde demais, então se arrependem com a compra do bilhete. O arrependimento não ajuda em nada. Deveriam pensar melhor antes de fazer a viagem.
 – Ainda não entendo por que ela não pôde mudar de ideia e desistir de desembarcar. Ela poderia ter acertado o valor ao final da viagem.
 – A companhia ferroviária não permite que isso seja feito nesta viagem – disse a mulher. Causaria muita confusão. (PLATH, 2019, p. 32-33).

Seguindo a proposta de Clark, a recusa da passageira a descer seria uma representação daqueles que mudam de ideia, mesmo após terem “comprado o bilhete”. Por força da viagem, ou, das “doenças mentais”, a morte é o destino do qual eles tentam escapar em vão. Há sempre alguém que puxa para fora do vagão. Ser salvo “atrapalharia” o sistema – ferroviário e médico.

Cada vez mais apavorada, Mary decide voltar. “Esta linha não faz viagens de volta”, alerta a senhora, “Uma vez que você chega ao Nono Reino, não tem como voltar. É o reino da

⁴⁰ Heather Clark ressalta que, apesar destes temas serem comuns na vida e obra: “Her aesthetic impulse was more surrealist than confessional. (...) In ‘Mary Ventura and the Ninth Kingdom’ Plath began to experiment with the imagery of the Italian surrealist painter Giorgio de Chirico, whose paintings of dark trains, menacing tunnels, and broken Classical statuary would influence some of her best poems, including ‘The Disquieting Muses’ and ‘Edge’” (CLARK, 2019, p. 3).

⁴¹ Karen Kukil propõe uma interpretação a partir dos eventos históricos dos anos 50 nos Estados Unidos: “Train conductors with ‘black, bottomless’ eyes in her story and newspaper headlines advertising ‘ten thousand people sentenced’ hint at Plath’s unease with America’s incoming conservative government after the November 1952 elections and the sinister ‘red witch-hunts’ of Senator Joseph McCarthy” (KUKIL, 2019, p. 3).

negação, da vontade petrificada. São muitos os nomes” (PLATH, 2019, p. 35). A “vontade petrificada” (“frozen will”), é retomada, conforme bem pontua Kukil (cf. 2019, p. 5), na última carta escrita por Sylvia Plath para sua psiquiatra Ruth Beuscher, em 4 de fevereiro de 1963 (sete dias antes de seu suicídio): “I feel I need a ritual for survival from day to day (...) but that I keep slipping into this pit of panic & *deepfreeze*”; “but there is this damned, *self-induced freeze*” (PLATH, 2018, p. 968, grifos meus). Quanto mais próxima da morte, do “nono reino”, mais difícil se torna mover-se em direção ao outro lado, escapar do “destino” final.

Apavorada diante da impossibilidade de retorno, Mary culpa seus pais pela escolha do bilhete, e a senhora volta a culpa para Mary: “Você permitiu que te colocassem neste trem, não foi? E aceitou sem se rebelar” (PLATH, 2019, p. 36). Assumir a culpa é aceitar o destino, e Mary quer fugir: “sentiu que afundava, afogava-se na culpa. O vai e vem das rodas do trem açoítavam seus pensamentos. Culpa, as rodas do trem garganteavam como melros roliços, culpa, culpa, culpa” (PLATH, 2019, p. 36).

Em agosto de 1953, quando embarcava no mesmo trem, Sylvia deixou um bilhete antes de ir em direção ao seu “nono reino” no porão de casa. De acordo com a lembrança de uma colega, o bilhete continha frases repetidas, que diziam mais ou menos: “I’m guilty of letting down Mr. X at Smith College... I’m guilty of letting down the people who sponsored me for this editorship; I am guilty of letting down the best that’s within me; I am guilty of compromising my writing” (CLARK, 2020, p. 274). Diferente de Mary, Sylvia assume a culpa dessa vez. E não lhe resta outra alternativa do que seguir em direção à próxima estação.

Desesperada, Mary pede uma solução, um meio de parar o trem. “Vou puxar o cabo de emergência”, desafia a protagonista (PLATH, 2019, p. 37). A senhora, sorrindo, assente: “Acertou na mosca. Esse é o único jeito. A última afirmação da vontade. Cheguei a pensar que sua vontade estava petrificada. Mas ainda resta uma chance” (PLATH, 2019, p. 37). Se o “Nono Reino” é o reino da negação, estar no caminho e apresentar uma última “vontade” é a esperança de salvação. A senhora lhe explica que esta é uma das regras do livro da companhia de trem: apresentar uma decisão mais assertiva. Então a instrui a puxar o cabo de emergência quando chegarem ao “Sétimo Reino”.

Seguindo as instruções da senhora, Mary consegue sair do trem e escapar dos maquinistas⁴². Após percorrer uma escadaria amedrontadora, abre uma porta para um parque:

⁴² Este é o ponto em que o professor Davis, para quem Sylvia escreve o conto, menciona como a “parte mais fraca” do texto, conforme comenta Kukil: “Davis ended his assessment as follows: ‘Morally I think it is made a little too easy for the girl, with so much help from her companion. *One* decision & *one* outburst of action are possible enough. It is *persisting* against habit, temptation, discouragement, etc. that is difficult’” (KUKIL, 2019, p. 4).

Como se despertasse do sono da morte, ela caminhou ao longo da trilha de cascalhos que cintilava pela mica das pedrinhas. Era primavera e havia uma mulher vendendo flores na esquina, cantando para si mesma. Mary notou as caixas repletas de flores brancas e narcisos enlaçados em folhas verdes, e a mulher de casaco marrom, feito mãe, curvava-se sobre o mostruário. Quando Mary se aproximou, a mulher levantou a cabeça e seu olhar encontrou os olhos de Mary com o azul de um amor triunfante e disse:
 – Eu estava esperando por você, querida. (PLATH, 2019, p. 44-45, grifos meus)

De acordo com Clark, o final indica que “Mary has outrun her own suicide” (CLARK, 2020, p. 212), ou seja, foi capaz de sobreviver a sua própria escolha – em outras palavras, vencer o reino da negação através de seu desejo de vontade⁴³. Em 1953, Sylvia busca chegar até o “Nono Reino”⁴⁴, mas alguma coisa no caminho dá errado (ou dá certo?), e ela consegue descer antes da estação.

Livre do “sono da morte”, ou da viagem em direção ao fim, Mary é reconfortada por uma representação da figura materna que, embora descrita como “feito mãe”, não necessariamente o é. Mary, à semelhança de Plath, parece buscar em outras pessoas que não a própria mãe um sucedâneo e refúgio. Enquanto Mary vê na personagem salvadora uma representação materna, e a primeira palavra de Esther ao ser encontrada após a tentativa de suicídio é “Mãe!” (cf. PLATH, 2014, p. 192), quando sua mãe é chamada ao quarto do hospital, a protagonista do romance ressentida sua presença:

– Disseram que você queria me ver.
 Minha mãe sentou-se na beira da cama e colocou uma mão na minha perna. Ela tinha um ar amoroso e recriminador, e eu queria que ela fosse embora.
 – Acho que não falei nada.
 – Eles disseram que você estava me procurando. – Ela parecia prestes a chorar. Seu rosto contraiu-se e tremeu feito uma geleia pálida.
 – Como você está? – perguntou meu irmão.
 Olhei minha mãe nos olhos.
 – Igual – eu disse. (PLATH, 2014, p. 193)

⁴³ Para Leising, o final aponta para o “renascimento” da personagem: “Both Dante and Mary Ventura – with the guidance and intercession of others – conclude their stories with love and triumph, with escape from hell or the seemingly inescapable train” (LEISING, 2019, p. 177). Ainda que o final seja, de fato, “feliz”, não acredito que seja possível, conforme o faz Leising nos parágrafos seguintes, propor esta interpretação para a “obra completa” de Plath: “it might be worth considering all of Plath’s writing as gesturing toward such a theme, especially by looking at the endings of the two books published in her lifetime” (LEISING, 2019, p. 177). Ao mesmo tempo em que enfatizar apenas a influência do suicídio em seus textos ao analisar a obra de Plath é limitante, penso que o movimento contrário, ao tentar “abolir” o fato biográfico em busca desta “salvação”, também minimiza a potência criativa da autora.

⁴⁴ A ideia do número “nove” como limite da sua existência já aparecia em seu diário em 1952, conforme citação anteriormente mencionada: “Gatos têm nove vidas, diz o ditado. Você tem uma, e nalgum ponto da fina linha tênue da sua existência há um nó cego” (PLATH, 2017a, p. 81-82).

A relação conturbada entre Aurelia e Sylvia é tema, e algumas vezes serve até de diagnóstico, para suas “quedas” e tentativas de suicídio. Fato que se repete, e intensifica, em 1963, quando Sylvia comete outra tentativa, dessa vez sem “falhas”.

Outras imagens e pessoas remetiam, para Sylvia, a uma “figura materna salvadora”. Em 1953, ao ser internada no hospital psiquiátrico McLean, Plath conhece Ruth Beuscher, a psiquiatra que a acompanharia durante a década seguinte. Na época, Beuscher, com apenas trinta anos, era uma das poucas mulheres a ocupar um alto cargo no hospital. Em pouco tempo, a médica tornou-se um modelo feminino para Plath: “She was young, stylish, intelligent, and ambitious. Sylvia compared her to Myrna Loy and later called her a *mother figure*” (CLARK, 2020, p. 288, grifos meus). Nos anos seguintes, essa relação se tornará mais decisiva, conforme será analisado posteriormente. O que vale aqui é o movimento que faz Sylvia em relação à figura materna, indo para além da ligação biológica, mas buscando em outras figuras femininas uma “salvação”.

O ano de 1953 dá a Sylvia uma nova imagem de si: mulher, escritora, suicida e sobrevivente. O eu-escritora, eu-mulher, eu-suicida, todos arcam com o peso da sobrevivência. A marca suicida permanece em seu rosto, como a cicatriz real ou metafórica de uma experiência. Eu-mulher-suicida é sempre uma soma de tabus e preconceitos. Carrega em si o estereótipo da mulher-louca, histérica. A sobrevivência custa. A partir de então, como uma sombra, sob a ameaça da redoma descer novamente, Sylvia segue em direção à próxima década.

É o fim da cena. Mas ainda há outros atos.

Sólo un nombre: Alejandra

Até 1955, era preciso ser Flora para se tornar Alejandra. Durante este interlúdio, que percorre os anos de 56 a 59, Pizarnik lida com a despedida de uma versão de si e o nascimento de outra(s): “Dentro de mí se ha formado un tribunal que juzga – sin apoyo en ley alguna – mi existencia desde la antigüedad hasta nuestros días” (PIZARNIK, 2017a, p. 203), registra em novembro de 1956. No mesmo ano, publica *La última inocencia*, livro dedicado a León Ostrov. Em “Sólo un nombre”, poema que dá título a este tópico, escreve:

alejandra alejandra

debajo estoy yo
 alejandra
 (PIZARNIK, 2016, p. 65).

“alejandra”, em minúscula, é agora nome comum⁴⁵. É com este poema de apenas seis palavras que Alejandra, de acordo com Francisco Lasarte em “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik” (1983), confirma um dos seus grandes temas: o fracasso da palavra, enfatizado pelo “sólo” do título. A poeta contesta a capacidade do signo linguístico de criar uma “realidade”. “Nombre”, no título, “revela su fundamental duplicidad. Ella sólo puede existir en su poema mediada por el lenguaje en el nombre/substantivo «alejandra» (o en el pronombre «yo»), presa en el ardid de las palabras” (LASARTE, 1983, p. 869). Ao invés de integrar o sujeito, a palavra o fragmenta: “el nombre propio vuelto nombre común priva a la poeta de su singularidad. Y la fragmentación no es menos evidente: tres manifestaciones de «alejandra» en lugar de una única «Alejandra»” (LASARTE, 1983, p. 869).

Ocorre, de acordo com Piña (2005), um “divorcio entre la subjetividad y su nominación lingüística”, o eu passa a ser questionado quanto a sua “duplicación en el yo asumido por el lenguaje y el yo irreductible a una nominación que es el centro de las experiencias” (PIÑA, 2005, p. 77-78). O que reflète ainda mais o jogo que propõe Alejandra: dividir-se em várias personas em busca de uma linguagem que lhe seja suficiente. No livro anterior era “Flora Alejandra” o nome que exibía a capa, *La última inocencia* é a primeira publicação como “Alejandra Pizarnik”. “Sólo un nombre”, em contrapartida, indica que “tampoco el nombre elegido como ‘máscara del infinito’ alcanza a nombrar ese ‘yo’ que está debajo y que, menos aún, responde a los Flora, Buma, Blímele de la infancia” (PIÑA, 2005, p. 78). Esta duplicação do nome, aponta Patricia Venti, indica também “una búsqueda del verdadero yo, perdido entre la subjetividad y la denominación lingüística. Alejandra es más que un nombre, es la *máscara* que cubre al personaje hecho con palabras” (VENTI, 2008a, p. 173, grifos meus).

Na disposição do poema, de acordo com Venti, nesta “forma triangular fechada”, “el sujeto/yo se encuentra aprisionado por el objeto/alejandra. El sujeto es asimilado por el objeto y esto no ocurre como resultado de un intercambio analógico sino por una apropiación radical que implica de hecho la pérdida, la desaparición del sujeto como tal” (VENTI, 2008a, p. 173-174). Para Lasarte, a última “alejandra” seria a mais próxima do sujeito “real”, “de carne

⁴⁵ Brincadeira estilística semelhante faz Ana Cristina Cesar, anos mais tarde (1968), quando escreve “do diário não diário ‘inconfissões’: “Forma sem norma / Defesa cotidiana / Conteúdo tudo / Abranges uma ana” (CESAR, 2013, p. 149).

e osso”: “Por la disposición del poema en la página, esta última «alejandra» se encuentra literalmente debajo del nombre, separada de él y sofocada por su doble presencia. El nombre escinde y oprime” (LASARTE, 1983, p. 869). Contudo, assim como as demais, está fadada à multiplicação: “La tercera «alejandra» implica una cuarta debajo de ella, y la cuarta una quinta, dentro de una serie interminable de nombres que dejan a la poeta siempre diferida, incapaz de hallar su origen o centro en el poema. Palabra y ser están separados por un abismo insalvable” (LASARTE, 1983, p. 869-870).

Seja por culpa da linguagem, seja a forma-sem-forma em que ela se dispõe, alocar um eu na palavra é sempre um movimento insuficiente que não permite nem ao menos o uso de maiúsculas para o sujeito. Como se parodiasse a teoria linguística de Saussure, escreve Jacobo Sefamí em “vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik” (1994), Pizarnik, em “Sólo un nombre”, parece questionar: “¿cuál de las alejandras es el significante y cuál el significado?” (SEFAMÍ, 1994, p. 112-113). Ao repetir seu nome no primeiro verso, multiplica os significantes: “el significante alejandra es sustituido, metafóricamente, por otro, que resulta ser lo mismo; o el significante se desplaza para burlar la censura: alejandra es travesti, *disfraz de sí misma*” (SEFAMÍ, 1994, p. 113-114, grifos meus). Poema da ausência, ao dar o seu nome como signo linguístico, Alejandra (e “alejandra”), torna(m)-se um “autorretrato de un ser que se ausenta, desaparece” (SEFAMÍ, 1994, p. 114) – e reaparece em outros eu(s).

Nesse sentido, Patricia Venti diz que o “eu” de Pizarnik passa a carregar um “manto literário”:

Pizarnik emborriona, traza bocetos y reformula fragmentos de su vida en los apuntes diarísticos: el *yo* se reviste de un manto literario y relata una doble vida al tiempo que narra una doble escritura: la pública y la privada. Su actividad de diarista regular se encuadra en un gesto de futuro y apela al desdoblamiento – pasar de un *yo* a un ella – para ya instaurar el nombre propio como entidad significativa. Si bien el diario reforzó su certeza íntima de ser escritora, también es verdad que delató los desoladores temores de medirse ante el público (VENTI, 2008a, p. 12).

Antes da consolidação do “personaje alejandrino”, Alejandra passa pelo processo de tornar-se outra. O primeiro eu a ser analisado é aquele em que vê a si mesma em distanciamento, seja pelo uso frequente da terceira pessoa, ou nas confissões da sua fragmentação interna. Dividir-se é também arcar com o peso de ser muitas, e sentir-se incapaz de levar a todas: “Tristeza y candor. Deseos de llorar como un niño recién nacido. Inmensa ternura por mí. Ganas de hacerme pequeña, sentarme en mi mano y cubrirme de besos”

(PIZARNIK, 2017a, p. 204). A angústia passa a ser resultado de uma soma de todas as outras que a compõem: “Piensa, Alejandra, teje tus ideas a luz de la tristeza. Piensa en la carencia, en la mía, en la tuya, en la suya. Piensa, piensa en la carencia” (PIZARNIK, 2017a, p. 209).

Ser outra é ser estrangeira de si. O estrangeirismo, ponto discutido brevemente no ato anterior, dilui-se nas diversas imagens que cria para si mesma. Ele passa a ser tanto uma característica cultural, a partir dos diversos questionamentos que faz sobre a cultura argentina ou sua ascendência judaica, por exemplo, quanto uma representação do não-pertencimento em um sentido mais existencial, íntimo. Quanto mais se divide em personas, menos pertence a um único lugar:

Es menester volver al silencio y pensar.

Asombro de ser yo.

En verdad, el asombro, a pesar de su valor maravilloso, en mí significa desarraigo, un no sentirme en familia en el mundo, como si hubiera ido por unas horas a visitar la casa de un pariente raro, y yo contemplo los muebles y las paredes extrañada, llena de pasmo y de admiración.

Certidumbre de mi muerte próxima, cercana, deducida de la imposibilidad de imaginarme en el futuro. (PIZARNIK, 2017a, p. 212-213).

O não-pertencimento a leva a buscar morada na morte. Em 1958, mesmo ano da entrada anterior, Alejandra menciona uma única vez, durante os três anos selecionados para análise, sua ascendência judaica. A menção, breve, interliga os pontos discutidos até aqui: i) a fragmentação e o não-pertencimento, ii) características que atestam o seu “estrangeirismo”, como o judaísmo; iii) desejo de morte:

Mediodía. Llamé al viento atroz. Es la soledad absoluta. Y tú lo sabes, Alejandra. Puedes enloquecer o morirte. Y las tías noches de abril. Recuerdo un candelabro de siete brazos. Y la mujer de negro – madame Lamort – cargada de oro. Todos reían. Era la fiesta sabática. Un rabino quemado por una mano invisible aullaba al viento. Y la mujer de negro tenía un miedo atroz, un miedo grande como el mar. No sé qué sucedió después pero algunas flores despertaron bruscamente y comenzaron a bailar. Una de ellas quería desnudarse. Después hay una fábula. Angustias. Muerte. Yo le dije la fábula, yo quise desnudarme, yo me vestí de negro. Y no he sido (PIZARNIK, 2017a, p. 233-234).

O jogo linguístico de pronomes e pessoas traz para Alejandra múltiplas personagens: ela é a interlocutora para quem se fala, aquela que conta a fábula, a que se veste de negro, a Madame Lamort (em francês, morte é “la mort”), e a que escreve esta passagem – ao mesmo tempo, ser todas é não ser (“y no he sido”). O objetivo deste processo de fragmentação em Alejandra Pizarnik é também a multiplicidade e divisão da linguagem. Não

somente um único significado e significante, Pizarnik quer diluir a palavra em muitas. Criar para si novas versões é buscar em cada novo eu um outro – significado, significante, persona, personagem, cenário. “Si no obtengo recursos de sí misma, ¿de qué vale todo? Es como si tuviera un desierto detrás de mi pecho, es como si me hubiera tragado una loca incendiada que corre por mi sangre dando alaridos, es como si fuera una fuga” (PIZARNIK, 2017a, p. 230), escreve, quase como uma justificativa para si, em 1958.

Sentir-se deslocada do mundo é, por vezes, benéfico: “Pero esta vez mi exilio es beneficioso. Intento establecer una comunicación entre lo que vive en mí sin ser mío y este yo que está escribiendo ahora. En suma, quebrantar el puente que separa el sueño de la acción” (PIZARNIK, 2017a, p. 235). Surgem os primeiros indícios, muito mais marcantes nos textos finais de Pizarnik, dessa busca por uma linguagem própria, uma comunicação tão íntima com as palavras que dialogam somente entre si. Para Lasarte, isso configura sua busca pelo “poema exato”, onde a palavra seja de fato capaz de captar o “real” – e enclausurá-lo em suas letras. Por exemplo, de volta ao nome em “Sólo un nombre”: “su presencia textual no produce una *realidad*, no conjura los alimentos más básicos, no suple lo que ella requiere para su supervivencia (y acaso su resurrección). No: la palabra difere de la cosa e impone su materialidad lingüística como la única presencia en el poema” (LASARTE, 1983, p. 871). Viver em um “nome” é apenas (“sólo”) ter uma vida na palavra, não alcança o objeto fora do texto – não salva nenhuma “alejandra”.

A metáfora clássica do espelho para esse processo de busca por si é recuperada por Alejandra com a compra do objeto: “Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás – aprisionado – del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender a salvar mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual” (PIZARNIK, 2017a, p. 250). O reconhecimento é cada vez mais difícil: “no tengo en cuenta mi natural forma de ser, y pienso en mí como en otra persona. Pero después, llegado el instante de actuar, me rebelo contra esa otra Alejandra que me conduce sin conocerme. Y entonces no hago nada” (PIZARNIK, 2017a, p. 255).

Ao fim de 1958, com apenas 22 anos, Alejandra conclui: “Ahora bien: yo me hice un arquetipo de mí misma, intento alcanzarlo y no puedo, lo que es señal de su inautenticidad” (PIZARNIK, 2017a, p. 256). Intensifica-se aqui a necessidade que via a poeta de criar seu personagem, ainda que o processo se tornasse cada vez mais difícil. Como buscar autenticidade em uma multiplicidade de personas? O isolamento é outro ponto que a aflige neste processo. E ironicamente é neste período em que Alejandra decide parar as sessões de terapia.

No livro em que une as cartas trocadas por Alejandra Pizarnik e León Ostrov durante sua estadia na França, Andrea Ostrov, filha do psicanalista, apresenta a relação dos dois: “León Ostrov fue el primer psicoanalista de Alejandra, quien recurrió a él cuando tenía apenas 18 años, a mediados de 1954. La terapia duró poco más de un año” (OSTROV, 2012a, p. 6). Na edição consta o texto “Recuerdo de Alejandra”, escrito por León Ostrov e publicado originalmente em 1983. León descreve a primeira impressão que teve de Pizarnik: “Mi primera impresión, cuando la vi, fue la de estar frente a una adolescente entre angélica y estralafaria. Me impresionaron sus grandes ojos, transparentes y aterrados, y su voz, grave y lenta, en la que temblaban todos los miedos” (OSTROV, 2012b, p. 24).

Cesar Aira menciona que um dos motivos que levaram Pizarnik a consultar Ostrov foi “el asma y ‘algunos trastornos verbales menores’” (AIRA, 2001, p. 31-32). O crítico ainda ressalta: “No hay que olvidar que entonces los psicoanalistas eran médicos, y los médicos eran los que podían recetar pastillas” (AIRA, 2001, p. 31-32). Duas características marcantes da vida de Alejandra são evidenciadas nesse período: a “gagueira”⁴⁶ e o vício em remédios. De acordo com Piña e Venti, além da preocupação recorrente com os “quilos a mais”⁴⁷, fato que resultou no uso constante de medicamentos para emagrecer, “estaba la tartamudez – que, sea como defecto, sea después como elemento de su «personaje alejandrino», marcó toda su vida” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 72-73). Seu modo de falar atestava ainda mais seu “estrangeirismo”, corroborando, também, a angústia de não pertencer a lugar algum.

⁴⁶ Pouco é mencionado nos diários acerca da suposta “gagueira” de Alejandra. Apenas em 1959 há entradas que comentam sua dificuldade na fala. No dia 10 de junho, escreve: “Noche de insomnio pensando en el estudio. Una de las causas que me impiden estudiar es mi tartamudez. A veces me parece que no existe, pero otras... Días en que me duele el corazón de tanto esfuerzo por articular algo. Claro que no es muy excesivo pero me aterroriza el solo pensamiento de hablar en publico. ¿Y cómo ser profesora y hablar y enseñar?” (PIZARNIK, 2017a, p. 279). Meses mais tarde, pensa na gagueira como indicativo do silêncio (tema constante de seus poemas): “Cada día tartamudeo más. Pero no sé si es tartamudez. En el fondo, no quiero hablar. Así como me alimento sin querer hacerlo sino que lo hago por compulsión o por temor del vacío, así hablo, sabiendo, no obstante, que debería callar” (PIZARNIK, 2017a, p. 300). Por fim, em outubro, comenta a ida para um outro médico e mais um remédio: “Fui a ver al Dr. R. «Usted es anormal», dijo. «¿Cómo?», dije. «Quiero decir que sufre de las glándulas», dijo. Ahora tomo unas cápsulas que me afectan los niervos” (PIZARNIK, 2017a, p. 302).

⁴⁷ Constantemente ela escreve em seu diário sobre períodos em que ficou sem comer com a intenção de emagrecer, ou momentos de compulsão, em que comia desesperadamente, muitas vezes sem fome: “Estoy comiendo mucho. En una semana he perdido mi esbeltez, que tanta paciencia y dinero y sufrimientos me costó. Comienzo a comer sin hambre y entro en una oleada de automatización. Cuando regreso o despierto o tomo conciencia de mi acto, veo en torno de mí alimentos prohibidos y siento mi ser lleno, ahito, insoportablemente colmado y odiado. Éste es un problema casi insoluble. Y lo es porque no se puede resolver definitivamente. Hay que luchar todos los días, como Sísifo. Esto es lo que no comprendo. Que la vida contiene días, muchos días, y nada se conquista definitivamente. Por todo hay que luchar siempre y siempre. Hasta por lo que ya tenemos y creemos seguro. No hay tréguas. No hay paz” (PIZARNIK, 2017, p. 285), registra em agosto de 1959.

Assim como Sylvia Plath, que desenvolveu sua relação com Ruth Beuscher através da arte, Ostrov, por muitas vezes, foi muito mais um crítico literário do que psicólogo para Pizarnik:

Alejandra me traía, habitualmente, un poema, páginas de su diario, un dibujo (había comenzado a asistir el taller de Batlle Planas). Y ahora lo puedo decir: no podía sustraerme al goce estético que su lectura, su visión suscitaban en mí, y quedaba, en ocasiones, si no olvidada, postergada mi específica tarea profesional, como si yo hubiera entrado en el mundo mágico de Alejandra no para exorcizar sus fantasmas sino para compartilos y sufrir y deleitarme con ellos, con ella. No estoy seguro de haberla siempre psicoanalizado; sé que siempre Alejandra me poetizaba a mí (OSTROV, 2012b, p. 24).

Para além da problemática questão ética envolvida e das eventuais fabulações retrospectivas de Ostrov, não há dúvidas de que a relação deste com Pizarnik ajudou a consolidar a formação literária da autora. De acordo com Aira (2001, p. 31), “esta mezcla heterodoxa y seguramente muy poco eficaz, de medicina y crítica literaria, estaba muy en la línea de la confluencia de Vida y Obra predicada por los surrealistas”. Para os problemas que enfrentava, continua o autor, “buscaba eficacias que actuaran sobre el personaje que había creado, y como éste apuntaba a una especie de magia, era inevitable anhelar eficacias mágicas” (AIRA, 2001, p. 31-32).

Nesta multiplicação de eus em busca do personagem de si, Alejandra criava um mundo mágico em torno da palavra literária: “Si un médico al que se consulta por algo tan concreto y tan molesto como el asma toma para ese lado, la medicina adquiere un cariz shamánico, y la poesía también”, conclui Aira (2001, p. 33). Analisar-se era também discutir seus textos, seu(s) personagem(ns), e conseqüentemente distanciar-se dos problemas reais. Em 1959, durante um período de bloqueio criativo, ela retoma a relação com Ostrov em uma entrada do diário, ao final de novembro:

Estoy estéril. Pienso con terror si mi poesía no nació del deseo de demostrar a O. la belleza de mi espíritu. Además, quería que la gente me considerara, para que él estuviera orgulloso de tener una paciente que fuera una poeta de renombre. Por eso rendí exámenes y publiqué libros y leí tanto y hacía para que me sucedieran cosas, que le contaba después. Ahora no hay nada de eso. (PIZARNIK, 2017a, p. 309)

Cria-se uma relação entre o terapêutico e o literário, assim como entre o amoroso e o transferencial (na intenção de fazer algo pelo/para o outro em busca de aprovação). Alejandra, que via em Ostrov uma espécie de projeção paterna, transformava seu fazer literário em um

meio de agradá-lo, e conseqüentemente, agradecer a si mesma a partir da aprovação desta figura paterna inventada. Talvez seja justamente por esta ligação entre terapia e crítica literária, que apesar de auxiliarem seu processo de formação enquanto escritora também intensificavam suas inseguranças, que Pizarnik decide parar suas sessões com Ostrov em 1958. Em 18 de abril, ela escreve em seu diário:

He abandonado el análisis. Curioso ahora encontrarme, saludarme, decirme cómo estás tú, Alejandra, mirarme sonriendo, tal vez un poco orgullosa de mí, como si yo fuese mi hija – ¿y por qué no he de ser mi hija si mi infancia y mi adultez están escindidas? –. Pero qué culpa, qué miedo, qué inhibición, qué terror, hay en tus ojos, hija mía.
Soy libre. Quiero serlo, que es lo mismo (PIZARNIK, 2017a, p. 236-237).

Se Ostrov era uma figuração paterna, ao finalizar as sessões, quer transformar-se em sua própria filha (“como si yo fuese mi hija”), abolir este “pai”. Parar a análise, portanto, muda a forma como dirige-se a si mesma. O uso do pronome reflexivo (“me”: encontrarme”, “saludarme”, “decirme”) reforça a volta do sujeito para si. Apesar do orgulho, há, também, o terror diante da “liberdade”. Dias mais tarde, torna a escrever sobre a análise: “Pienso en el análisis. Tal vez lo necesite aún pero no siento el menor deseo de continuarlo” (PIZARNIK, 2017a, p. 238). Ao final do ano, conclui que é preciso deixar de vez a psicanálise: “Tengo que reconocer, de una vez por todas, que en mí no hay qué curar. Y que mi angustia, y mi delirio, no tienen relación con esta terapéutica, sino con algo mucho más profundo y más universal. Mi terror a la soledad. Cuestiones infantiles” (PIZARNIK, 2017a, p. 253). Em um autodiagnóstico, Alejandra atribui a causa de sua angústia a assombrações infantis e dá para si o atestado de criança medrosa – tema recorrente nos livros analisados posteriormente.

No ano seguinte, o abandono da terapia a leva a questionar sua sanidade. No dia 3 de janeiro, escreve: “He dejado el psicoanálisis. No sé por cuánto tiempo. Estoy muy mal. No sé si neurótica, no me importa. Sólo siento un abandono absoluto” (PIZARNIK, 2017, p. 257). Poucos dias depois, supõe estar enlouquecendo: “Porque lo deseo, lo deseo tanto como la muerte. Cierro los ojos y sueño la locura. Un estar para siempre con los fantasmas amados, llámense paraíso, vientre materno, o lo que el demonio quiera” (PIZARNIK, 2017a, p. 259). O espelho volta a ser uma confirmação da sua instabilidade:

Estoy sola en un mundo hostil y perseguidor, sola y mal acompañada por mi soledad, sola y perseguida por los fantasmas de los que me desdeñan, de los que no me aman. Sola, rumiando viejas y nuevas humillaciones, y fracasos, y persecuciones. Me miro en el espejo y me veo ya un monstruo, ya un ángel. Pero en verdad, no me miro casi nunca. He destruido mi vida. Siento que cada

uno de mis actos es destructivo. Y me veo perseguida, calumniada, perdida para siempre entre los otros, y ante mí misma. Por eso trabajo por la indiferencia (PIZARNIK, 2017a, p. 263-264).

Enquanto Sylvia Plath atormentava-se diante da limitação de sua existência, Alejandra Pizarnik mergulha em uma multiplicação de personas e se afoga. Para Alejandra, olhar-se no espelho não é ver uma única vida, o que aterrorizava Sylvia, mas ver múltiplos reflexos e não ser capaz de encontrar sua imagem original.

“Ella no eligió aún la vida”, escreve em outubro de 1957, “Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear algunas de ellas” (PIZARNIK, 2017a, p. 197). Cindida entre a narradora-observadora que escreve e aquela que age, Pizarnik flerta cada vez mais com a porta da morte. Não encontrar um refúgio-referência de/para si, é alimentar o suicídio como uma possibilidade de fuga: “He pensado en el suicidio. Y ello porque veo claramente que mi único lugar es ninguna parte” (PIZARNIK, 2017a, p. 250). Dias mais tarde, volta a escrever sobre o assunto: “Me pregunto seriamente por qué no me suicido. Es una enorme necesidad persistir en la vida, sin ningún deseo de ello. (Mejor dicho, con demasiados deseos.)” (PIZARNIK, 2017a, p. 254). O desejo de morte acompanha os desejos múltiplos, das muitas que se tornou.

Desde a adolescência, a morte é, para Alejandra, uma obsessão⁴⁸. Escrever torna-se um meio de convocar a morte. Para além da equação vida e obra, acrescenta-se aqui a morte como mais uma influência. As relações entre morrer e escrever, unindo o eu-escritora e o eu-suicida, surgem com mais frequência em seu diário durante esse período: “La muerte se me apareció como la única salvación. (...) La película y el libro me han arrastrado a un urgente deseo de morir. Pero ahora llueve. Y me dejo seducir por la dulzura de la lluvia. Yo moriré bajo el sol. El enemigo” (PIZARNIK, 2017a, p. 295). Nesta última frase, Alejandra sintetiza o topos de sua poesia: filha da noite, momento em que trabalha em seus poemas, o sol traz, a cada amanhecer, a morte desse eu que escreve.

Sua existência passa a ser contabilizada a partir da palavra: “Ayer, antes de dormir, hice este plan: vivir hasta los treinta años. En estos seis años y medio hacer una novela. Vivir

⁴⁸ Piña e Venti, na mais recente biografia, comentam esta fascinação da poeta: “«Yo quisiera morirme, sabés, para saber qué hay después de la vida, cómo es la muerte, qué es la muerte. ¿Cuándo me moriré para saberlo de una vez?»”. As críticas retomam essas palavras de Alejandra, dos anos 50, e continuam: “no solo en esos años de desplantes, de descubrimiento del existencialismo, de las rebeldías y las peleas con la madre, sino en cada verso de sus poemas y en cada palabra de sus textos en prosa, en los que convoca la muerte, le da un rostro, la conjura, la corteja, intenta seducirla buscándola temerosa y fascinada a la vez, hasta encontrarla en la ceremonia final” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 75).

sólo para el arte” (PIZARNIK, 2017a, p. 304). E a ausência da escrita é como um sufocamento dentro de si: “No puedo leer ni escribir ni hacer nada. Estoy tensa y hambrienta y deseosa de aniquilarme. (...) Quiero morir. Que me pase algo. Que me acuchillen. Que me pongan ventanas y puertas y que las abran. Me asfixio dentro de mí. Me peso” (PIZARNIK, 2017a, p. 291). O bloqueio criativo é também físico, há algo preso em si mesma que precisa sair: um eu, uma palavra, um verso.

Na aproximação entre o eu-escritora e o eu-angustiado, por vezes a escrita parece um tipo de consolo: “Tengo todo lo necesario para sufrir, pero me consuelo escribiendo poemas” (PIZARNIK, 2017a, p. 192). Ao mesmo tempo, disfarçada de insegurança, a angústia impede que a palavra venha:

Los estados de angustia impiden sentir la poesía. Me refiero a la angustia que produce el fracasar en los intentos de comunicación con los otros. Una queda reducida a una espera. No. Espera, no. O tal vez sí. Una espera llamada de *Afuera*. Sólo es posible vivir si en la casa del corazón hay un buen fuego. Dentro de mi pecho tiene que estar la morada del consuelo, quiero decir, de la certeza. Sólo entonces se vive la poesía, que parece estar reñida con la enajenación.

Tengo miedo de fracasar por culpa de mi angustia.

Es necesario olvidarse de todos. (PIZARNIK, 2017a, p. 196)

É preciso esquecer-se dos outros, porque é justamente o “outro” quem atesta sua qualidade⁴⁹. Os “outros” também fazem parte das leituras de Alejandra⁵⁰. Seja em busca de inspiração para sua escrita, seja por mero prazer literário, ou como objeto comparativo, as leituras são todos esses outros que se mesclam com os eus de Alejandra: “Anotar todas las impresiones literarias. Aun las más obvias, aun aquellas que me avergüencen. Es la única

⁴⁹ Não somente os “outros” angustiam Alejandra, mas o “Outro”, em maiúscula e singular. Termo tipicamente lacaniano, Pizarnik o utiliza na página anterior para se referir a essa figura-outra que lhe induziria a escrever: “llegado el instante de escribir un poema, no soy más a que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas, con suficiente poder como para izar sus pobres tribulaciones y para dar validez a lo que de otra manera serían desvaríos” (PIZARNIK, 2017a, p. 195).

⁵⁰ A partir de um levantamento das leituras mencionadas no diário de Alejandra Pizarnik, apresento alguns nomes que figuram entre os anos de 1956 a 1959. A análise, muito mais quantitativa do que qualitativa, contribui para a discussão de possíveis influências na produção da poeta. Por exemplo, em 1956, ano da publicação de *La última inocencia*, Pizarnik menciona apenas três autores: Pascal, Miguel de Unamuno e César Vallejo. O nome mais importante da lista – ainda que curta, já que o diário deste ano é reduzido –, é César Vallejo. O poeta, já mencionado anteriormente, aparece no diário como seu “companheiro de angústia” (cf. PIZARNIK, 2017a, p. 191). Em 1957, ano que antecede a publicação de *Las aventuras perdidas*, Pizarnik menciona: John Donne, Pablo Neruda, Rilke, Hölderlin, Franz Kafka, George Trakl, Dylan Thomas, J. B. Priestley, Giuseppe Ungaretti, Horacio e Nicolas Boileau. Já em 1958, o nome que mais se repete é Charles du Bos, do qual menciona estar lendo o diário, assim como faz com Julien Green. Outros nomes canônicos aparecem: Simone de Beauvoir, Katherine Mansfield, James Joyce, Dostoiévski, Marcel Proust, André Gide, entre outros. O ano de 1959 contém a lista mais longa de autores. Além de mencionar Albert Camus a Góngora, Alejandra repete alguns nomes dos anos anteriores, e acrescenta diversos outros, como: Jung, Keats, Milosz, Cervantes, Cesare Pavese, Yukio Mishima, Artaud.

manera de aprender y tomar conciencia de lo que leo y de mí misma” (PIZARNIK, 2017a, p. 244).

Atormentada pela linguagem, Pizarnik acreditava nunca ter aprendido, de fato, o espanhol. Ao ler, principalmente autores latino-americanos, buscava uma espécie de “alfabetização literária” tardia. Sua leitura era também um estudo, e talvez por isso prezasse tanto a seleção de citações. Alejandra de fato copiava trechos das obras que lia, e montou uma “casa de citas” durante os anos de 1956 a 1972. O projeto é mencionado apenas na última entrada de seu diário, no dia 4 de dezembro de 1971 (cf. PIZARNIK, 2017a, p. 980)⁵¹.

Em contrapartida, a leitura, em determinados momentos, torna-se um impedimento, ou um atraso, para a escrita: “No escribo una línea. Antes quiero leer mucho”, escreve em agosto de 1959: “No comprendo bien qué relación hay entre ambas pero me avergüenzo ante mí de mi disipación literaria: he volado por todos los libros. Y no sé nada. Nada me ha servido ni ayudado” (PIZARNIK, 2017a, p. 286).

Ainda que não escrever seja um tormento, Pizarnik não coloca a escrita como possibilidade de salvação: “Llegó la angustia. No se puede hacer nada sino dejar que el cuchillo se hunda cada vez más, y que una mano invisible me impida respirar. No hay defensa posible. Todo pierde su nombre, todo se viste de miedo. Aun el pensar en la poesía como posible salvadora me parece falso, neurótico” (PIZARNIK, 2017a, p. 239-240). Escrever se aproxima cada vez mais de uma dor:

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

⁵¹ A presença dessas leituras nos diários seria responsável, de acordo com Catelli, pela “construcción de bibliotecas paralelas que se alternan con poemas, conversaciones teatralizadas en las mesas de cafés, citas, comentarios de las citas, pero que son y no dejan de ser jamás bibliotecas” (CATELLI, 2002, p. 2). A partir destas “bibliotecas”, seria possível elencar uma rede intertextual que permeia as leituras e influências da poeta, conforme salienta Patricia Venti: “En sus *“Palais du Vocabulaire”* [sic] podemos ver la formación del escritor y descubrir la compleja red de intertextualidad que recorre su obra. Con las observaciones que realiza a los libros que lee, no pretende iluminar los aspectos críticos de otro; por el contrario, desea proyectar tales rasgos sobre su propia literatura, de igual modo que la predilección por figuras y enfoques concretos no encerraría sino un ejercicio de orientación sobre la propia poética y sobre las vías de acceso para un cabal entendimiento de la misma. En dichas notas se mezclan un sin número de fragmentos: comentarios sobre sus propios textos, libros leídos, recuentos de fracasos y decadencias físicas, de gorduras, de enfermedades, ridículos sociales y derrotas amorosas” (VENTI, 2005, p. 1).

Atirar-se no abismo de uma folha em branco, nomear os outros e a si mesma. “No escribiré hasta que mi sangre no estalle”, afirma no dia seguinte (PIZARNIK, 2017a, p. 207). No ápice do desespero, pouco antes de cometer suicídio, Sylvia Plath via a si mesma como uma “página em branco”. Alejandra, em sentido semelhante, pensa que só é possível viver atirando-se em uma folha: “¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (PIZARNIK, 2017a, p. 215). Entre a página publicada e o processo de escrita, o diário se torna a rede de segurança para o salto.

“Estoy cansada de los Diarios Íntimos, vácuos y frustrados, no consuelan, no ayudan, pero sí evaden, pero sí resuelven falsamente las cotidianas angustias” (PIZARNIK, 2017a, p. 193), escreve em 1956. Nas entradas dos cadernos, Pizarnik dá seus primeiros saltos em direção à página em branco. Um ensaio antes da apresentação, um laboratório da ficção⁵². Em novembro do ano seguinte, por exemplo, questiona seus vícios de linguagem: “Me empiezan a molestar las oraciones subordinadas. Me fastidia el «que», pero ¿cómo se hace para hacerlo desaparecer?... Encontré un poema de J.R.J. sin un solo «que». Mi tercer poema tenía quince «que». Luego los reduje a seis. Pero ¿es tan importante?” (PIZARNIK, 2017a, p. 198). Suas constantes revisões e correções refletem a angústia que sente diante da palavra, fato mencionado com frequência: “Si yo tuviera el lenguaje en mi poder escribiría día y noche, pues es lo que más deseo. Pero ya es obsesiva mi desconfianza en el manejo del idioma” (PIZARNIK, 2017a, p. 240).

É nas páginas do diário que ela direciona a pessoa que ambiciona escrever profissionalmente: “Lo único importante es perfeccionarme”, inicia a entrada de fevereiro de 1958, “Primera medida: evitar la engañosa vocación expandida. Si tuviera que desarrollar todas mis inclinaciones, necesitaría vivir siglos. Considerar que la más profunda y entrañable es la necesidad de escribir. Resta entonces dedicarle todos mis esfuerzos”. Por fim, acrescenta entre parênteses: “(Esto es un cuaderno dedicado a edificar reglas morales, formas de vida; todo desde afuera. La única verdad es mi deseo de llorar, mi avidez de sueño y muerte.)” (PIZARNIK, 2017a, p. 226). Mais uma vez, a entrada é direcionada para um eu específico: a

⁵² É interessante assinalar o modo como Alejandra Pizarnik dilui o gênero diário mesclando outras formas. O ano de 1956, por exemplo, abre com um poema, conforme já mencionado (“Verano”, cf. PIZARNIK, 2017a, p. 186). No dia 2 de fevereiro do mesmo ano, a entrada é composta por 20 “aforismos” escritos durante sua estadia em Mar del Plata (cf. PIZARNIK, 2017, p. 187-189). Os pequenos enunciados repetem a imagem do mar, atestando o uso do diário como um rascunho literário daquilo que experienciava. Ainda em 56, inscreve dois outros poemas: “Futuro” e “Rezo” (cf. PIZARNIK, 2017a, p. 191-192). Não somente em versos a entrada é “adulterada”. Em outros registros, Pizarnik transforma o texto do diário em algo muito mais próximo de um exercício literário do que um relato do seu dia. Por exemplo, em 1959, quando insere um diálogo com a “Gran Sombra” ao final de uma entrada (cf. PIZARNIK, 2017a, p. 290-291).

Alejandra que escreve no diário se dirige ao eu-escritora em uma tentativa de ajudá-la(s) a continuar.

O uso do diário como rascunho salienta-se quando Pizarnik se propõe a escrever um romance durante este período. Ao final do ano de 1957, registra as primeiras ideias:

Vuelve la obsesiva – o siniestra – necesidad de escribir una novela. ¿Y por qué no la escribo, entonces? Seguramente porque me siento culpable de no estar en el mundo. Esto es difícil de comprender. No obstante, observo con risueño dramatismo que mi vocación literaria oscila entre los poemas metafísicos, los diarios o confesiones que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir – (lo que no se contradice con los poemas) y – ahora viene lo peor – una suerte de teatro de títeres en el que todo el mundo revienta de risa. Pero la aspiración oculta es ésta: la historia de una muchacha, es decir, una suerte de «retrato de la artista adolescente», novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias. Dos cosas me maniatan: la ausencia de confianza en mis instrumentos (estilo, lenguaje, dominio de los diálogos) y el desconocimiento cabal de mis circunstancias. No es esto todo. Hay también un gran deseo de dormir y de no despertar jamás. (PIZARNIK, 2017a, p. 210)

Não distanciando-se do seu estilo “íntimo”, de “poemas metafísicos e confissões”, Alejandra propõe escrever um romance que lembre o clássico de James Joyce⁵³. Ou seja, algo que, mais uma vez, esteja próximo daquele que escreve: não tanto uma autobiografia, mas uma relação íntima entre autor-personagem.

A escrita do romance retorna como tópico em abril do ano seguinte: “He pensado en la novela. No la comenzaré con mi infancia. El solo hecho de recordarla [me] cubre de cenizas la sangre. Sólo algunas angustias, algunos sucesos lamentables, sobre todo lamentablemente sexuales” (PIZARNIK, 2017, p. 237-238). Ainda que prefira não mencionar sua infância, ela será um dos temas comuns na poesia, e também nos textos em prosa ao final

⁵³ James Joyce é mencionado outras vezes no diário de Alejandra. Em 1955, ano em que publica *La tierra más ajena*, escreve sobre *Ulysses*. A entrada de 25 de julho é, como em muitos casos, uma confissão de angústia acrescida da menção a uma personagem literária com a qual se identifica: “Enferma. Náuseas. Dolores de cabeza y de pecho. Los párpados derrotados (¡dormí 12h!). Quise escribir. Escribí diez líneas describiendo una escena erótica; ¡terrible! Escribo ahora con dificultades. Respiro mal. Apoyo la mano en el rostro; y ¡me duele la piel! Me acaricio el pelo y la nuca estalla. No lloro porque no puedo. Alejandra, ¡qué descanso! Son las 11.20 h. Me siento como Molly Bloom. ¡No! Exagero. (PIZARNIK, 2017, p. 95). Em uma carta do mesmo ano, mas datada do mês seguinte, para Juan Jacobo Bajarlía, seu professor, Pizarnik reitera a sensação de semelhança com a personagem: “no tengo gran interés porque Joyce es un autor frío, se ve en el trato que le da a Molly, a la que tiene siempre a la distancia. La pobre se parece a mí, y vos a Bloom que nunca se sabe donde está” (PIZARNIK, 2017b, p. 22). Na mesma carta para Bajarlía, escreve sobre o estilo do autor: “Lo del *monólogo interior* o escritura automática por asociación, como vos decís, también me parece otro juego frío del autor, pero para Borges y vos el lenguaje de este siglo debe seguir sus líneas” (PIZARNIK, 2017b, p. 22). Na última entrada de seu diário, de dezembro de 1971, insere uma breve referência à personagem, provavelmente uma anotação para textos futuros: “*Contrapunto*: Molly Bloom – elegía a Marie Blanchard” (PIZARNIK, 2017a, p. 981). O nome María Blanchard pode ser uma referência à pintora cubista espanhola do século XIX, como também à atriz americana Mari Blanchard, reconhecida por seus papéis de *femme fatale* – o que a aproximaria, de certa maneira, da personagem de James Joyce.

de sua vida. A ideia de escrever sobre suas experiências, contudo, segue em 1959: “He buscado 5.000 palabras en el diccionario. Pensando en la novela. Temo que sea una excusa para mi exhibicionismo y que, en el fondo, no haya más que el deseo de ser conocida y celebrada. No estoy segura de esto. Pero lucharé contra toda forma de exhibicionismo”. A justificativa contra este “exibicionismo”, que teme, parece vir na última frase: “Es que ¡oh señor! yo no soy una muchacha: soy un muestrario de los pecados capitales” (PIZARNIK, 2017a, p. 268).

O romance permaneceu limitado aos rascunhos do diário. Atada à poesia, ciente das “inocências perdidas”, é nos versos que Pizarnik atira-se. Durante este interlúdio, Alejandra Pizarnik publicou seu segundo e terceiro livro: *La última inocencia*, em 1956; e *Las aventuras perdidas*, em 1958⁵⁴. De acordo com Piña e Venti, Alejandra se relacionava com diferentes correntes poéticas neste período, fato afirmado pela sua vinculação estética e editorial com o grupo “Poesía Buenos Aires”, revista que publicou ambos livros (cf. PIÑA; VENTI, 2022, p. 119). Outro grupo que frequentou até 1959 foi o “Grupo Equis”, onde conheceu Roberto Juarroz, “autor de la primera reseña en un diario importante que mereció la obra de Alejandra. El libro era *La última inocencia*, publicado en 1956, y el diario, *La Gaceta de Tucumán*”⁵⁵ (PIÑA; VENTI, 2022, p. 133-134).

Considerada por muitos uma “poeta surrealista”, é importante ter em conta que foi a partir da revista *Poesía Buenos Aires* que o surrealismo se tornou mais influente na Argentina. Javier Manzano Franco, em “La enamorada de la muerte: análisis de una obsesión en *Las aventuras perdidas* de Alejandra Pizarnik” (2010), comenta que a revista “fue la encargada de traducir y estimular en el ambiente literario bonaerense el interés por poetas como René Char, Paul Éluard, Henri Michaux y Pierre Reverdy” (FRANCO, 2010, p. 48). Nomes que, constantemente, aparecem nas referências de leituras de Alejandra.

Independente da aceitação, ou não, da categoria “surrealista” para enquadrar Pizarnik, retomo os estudos de Lasarte que vê em Alejandra uma poeta “para além do surrealismo”:

En el fondo, Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético y, esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas. Su crítica de la palabra es absoluta. La mantiene al borde del silencio, minando la seguridad que todo poeta – incluso el más ascético – necesita para seguir escribiendo. Si los surrealistas (y otros poetas «modernos») cuestionan el lenguaje de la poesía, lo hacen para imponer en su lugar «otro» lenguaje, más válido y renovador. («No temas de mí que mi lenguaje es otro», asegura

⁵⁴ Há também uma pequena coletânea de poemas, intitulada *Otros poemas* e publicada em 1959.

⁵⁵ Durante os anos 60, publicará grande parte dos seus textos em prosa em *La Gaceta*.

Huidobro.) La actitud crítica de estos poetas rara vez hace correr peligro al proceso creador. (...) Pizarnik, en cambio, no se permite esa satisfacción, no logra convencerse de que sus palabras puedan otorgar validez a la empresa poética. Esta terrible duda la acompaña desde sus primeros poemas y, con creciente vindicación en «otro» discurso la elude hasta el fin, pese a que el cuestionamiento del lenguaje produce lo mejor de su obra. Y entonces el silencio se convierte en la única y seductora alternativa para Alejandra Pizarnik, sola e inerme frente al ardid ceremonioso de las palabras (LASARTE, 1983, p. 867).

Enquanto os surrealistas iam em busca de uma “outra linguagem”, Alejandra luta constantemente com esta única e insuficiente que lhe resta. Ao tentar encontrar a “palavra exata”, o “poema exato”, Pizarnik ia na contramão do “misticismo surrealista” que buscava uma “suprarrealidade de un discurso poético cuya espontaneidad alusiva expresara «las sombras interiores»”. Para Alejandra, “la fusión ocurriría, más bien, en la palabra «exacta», donde se fundirían signo y referente para crear aquella *realidad* trascendente que la poeta busca en sus textos, ocultando a medias el reconocimiento de que la búsqueda es inútil, de que la sed de lo infinito es de veras *insaciable*” (LASARTE, 1983, p. 870-871). O que a leva, inevitavelmente, ao fracasso da palavra – e conseqüentemente deste(s) sujeito(s) feito(s) a partir dela.

A escrita automática, instrumento comum dos surrealistas, conforme aponta Gómez em “El surrealismo en Alejandra Pizarnik” (2006), não concorda com o processo criativo da poeta, que constantemente reescrevia seus textos – mais um indício desta preocupação com a “linguagem exata” que lhe escapava. Em contrapartida, continua a crítica:

la escritura automática practicada por los surrealistas acude al recurso de la documentación, que se alimenta tanto de la vida real como de las visiones del delirio, y que, sin embargo, en Alejandra Pizarnik se nutre sobre todo del material extraído de su inconsciente. Frente a la negación del yo, frente a la experiencia de lo supuestamente real, ejercida por escritores surrealistas, la autora prefiere ser la exclusiva protagonista de todos sus versos y erigirse en ellos como única fuente de documentación. De esta manera, aún sirviéndose de la escritura inconsciente, la actividad que genera su espíritu surge siempre de ella como sujeto vivencial, es decir, la autora opta por que el poema se constituya en documento de sí misma (GÓMEZ, 2006, p. 4)

Ao mesmo tempo em que “comulga” com alguns princípios surrealistas⁵⁶, conforme aponta Gómez, a poeta “renuncia a trabajar estrictamente según lo dictado por el movimiento”.

⁵⁶ Outro ponto válido mencionado por Gómez é a importância da imagem na obra de Alejandra Pizarnik como uma influência surrealista. Em 1955, Alejandra estudou pintura com Juan Batle Planas, surrealista uruguaio. Para além dos desenhos, que de fato fazia, o estudo da imagem influenciou o modo como a poeta estruturava seu trabalho poético: “El sujeto poético se siente desbordado; el poeta pasa a ser, esencialmente una ininterrumpida

Ou seja, é possível afirmar que há “algo surrealista” em Pizarnik, “y que es inherente a ella misma: su deseo de conquista de lo real que caracteriza al movimiento” (GÓMEZ, 2006, p. 8).

Desse modo, influenciada pelo surrealismo emergente na Argentina e a partir de reuniões com diferentes grupos artísticos, a poeta caminhava em direção a uma “estética própria” e à “configuración de una constelación temática personal: la muerte, el desamparo, la noche, la división de la subjetividad” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 119-120). Temas comumente mencionados na crítica sobre Pizarnik, eles são considerados como “temas fundamentais” por Piña, ao apresentar *La última inocencia*:

La última inocencia, si bien está formado por escasos dieciséis poemas, aparece como un viraje de 180 grados respecto de su fallido libro anterior y demuestra la presencia de una poeta que, en gran medida, domina su lenguaje. Asimismo, aparecen ya los temas fundamentales que luego desarrollará y profundizará en toda su obra – la reflexión sobre la poesía, la atracción por la muerte, la noche como emblema, la experiencia de la duplicación del yo, la condición de exiliada de realidad, el miedo –, y se empieza a configurar lo que luego será la marca de su discurso poético hasta *Extracción de la piedra de locura*, donde se produce una mutación fundamental en su forma de concebir el poema: la capacidad de conseguir una extrema concentración de lenguaje poético, el cual alcanzará en sus sucesivos libros una intensidad y una riqueza de connotaciones y sugerencias únicas (PIÑA, 2005, p. 77).

Em “Salvación”, poema que abre o livro, os últimos versos parecem refletir o domínio da linguagem que menciona Cristina Piña: “Ahora / la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía” (PIZARNIK, 2016, p. 49). Romper o muro da poesia é estar ciente da força da linguagem, que ao mesmo tempo lhe permite nomear e destruir objetos.

A noite, um dos temas fundamentais na poesia de Pizarnik, aparece em seis dos dezesseis poemas que compõem o livro. Título de um dos poemas, “Noche” descreve as impossibilidades do eu-lírico quando lhe faltam palavras: “tal vez esta noche no es noche, / debe ser un sol horrendo, o / lo otro, o cualquier cosa... / ¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras / falta

sucesión de imágenes confusas, que parecen salir del hueco que hay entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y la lucidez; casi como si el poema se volviera contra quien lo escribe. Entonces actúa el tiempo, que convierte las experiencias en imágenes no diferentes de las oníricas, consiguiendo ser reducidas por la memoria a numeradores de nuestra conciencia. Las imágenes, instaladas en un plano donde el origen vital u onírico de las mismas es irrelevante, quedan convertidas en *representaciones*” (GÓMEZ, 2006, p. 13). Isso criará, de acordo com a autora, uma das chaves fundamentais da poética de Pizarnik: o uso de emblemas, “es decir, de imágenes que van ser usadas como representación simbólica de otra cosa. La poeta reitera sin piedad imágenes que como términos emblemáticos configuran sus escritos y, por tanto, a ella misma” (GÓMEZ, 2006, p. 14). Fato que ecoa na entrada de 24 de junho de 1959, em que Alejandra escreve: “Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo. Pero ni la pintura. Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte” (PIZARNIK, 2017a, p. 280). Mais sobre a pintura e a escrita será evidenciado nas análises do Ato III.

candor, falta poesía / cuando la sangre llora y llora” (PIZARNIK, 2016, p. 57)⁵⁷. Já em “Algo”, o eu-lírico pede que a noite lhe dê a mão: “noche que te vas / dame la mano” (PIZARNIK, 2016, p. 50). Ao mesmo tempo, ela é símbolo de medo e angústia, como em “La enamorada” (te remuerden los días / te culpan las noches” (PIZARNIK, 2016, p. 53)) e em “Cenizas” (La noche se astilló en estrellas / mirándome alucinada / el aire arroja odio” (PIZARNIK, 2016, p. 55)). Também é o ambiente noturno que acompanha os versos do “Poema para Emily Dickinson”: “Del otro lado de la noche / la espera su nombre, / su subrepticio anhelo de vivir / ¡del otro lado de la noche!” (PIZARNIK, 2016, p. 64). Paralelamente à angústia, os eu-líricos que os textos convocam parecem buscar na noite um refúgio, como “ámbito propio y propicio para la poesía” (PIÑA, 2005, p. 80).

A “divisão da subjetividade” ou “duplicação do eu”, mencionados por Piña e Venti, refletem a formação do “personaje alejandrino”, comentado também por Cesar Aira ao apresentar *La última inocencia*, tendo como foco o poema “Salvación”:

el sujeto es preponderante, y ya ha asumido la forma de un personaje (aquí en su grado cero, “la muchacha”, la joven: después tomará mil disfraces, inclusive los de niña o de vieja); entre sujeto y objeto se interpone alguna forma de juego de lenguaje (la que se fuga es la isla, que debería ser un complemento de lugar; el sujeto esperado aparece en posición sintácticamente excéntrica); la visualidad es intensa y controlada, como miniaturas cinematográficas; los elementos de la construcción son pocos, simples, casi abstractos (la isla, la fuga, la muchacha, el viento), piezas de una combinatoria en la que la repetición está dada de antemano: “la muchacha *vuelve* a escalar el viento”, como si viniera haciéndolo desde siempre (AIRA, 2001, p. 39-40).

Disfarces, ou máscaras, “Alejandra” é somente mais um nome para si. Assim como fazia constantemente nas entradas do diário, em seus poemas, Pizarnik dirige-se a um outro que é, também, parte de um eu: “esta lúgubre manía de vivir / esta recóndita humorada de vivir / te arrastra alejandra no lo niegues”, escreve em “La Enamorada” (PIZARNIK, 2016, p. 53).

⁵⁷ O poema apresenta uma epígrafe retirada de *Le point noir*, de Gérard de Nerval: “*Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et le bonheur*” (PIZARNIK, 2016, p. 57). Sobre a influência do autor, Piña e Venti ressaltam: “Alejandra [lo] estudiará con especial atención y cuya *Aurelia* consideraba un libro excepcional por su sencillez y perfección en el manejo de la prosa, ideal para tomar como modelo para la tan ansiada novela que nunca logró a escribir”. Quanto à epígrafe, sustentam que “sintetiza de manera estremecedora esa aguda sensación de infelicidad y soledad que Alejandra padecía” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 152). O autor aparece com frequência nos diários. Na primeira menção, em julho de 1955, Pizarnik se coloca ao lado dele e de Rimbaud quando descreve sua escrita: “Éste es tu lugar, junto a Rimbaud y Nerval. ¡Junto a Vallejo! Junto a los adorados seres inexistentes que jamás te desilusionarán y a los que nunca cansarás con tus andares de neurótica mundana” (PIZARNIK, 2017a, p. 112). Dias mais tarde, contudo, a poeta reelabora essa proximidade com o autor: “Ahora la tensión se disuelve, prefiero ser Gérard de Nerval. (Como dice Connolly, «ser Gérard de Nerval, ¡pero sin sus sufrimientos, sin la miséria, sin la locura!»)” (PIZARNIK, 2017, p. 133). Vale lembrar que Nerval também participa do grupo de escritores suicidas.

Assim como em “Sólo un nombre”, poema que fecha o livro, Alejandra insere-se como substantivo comum, em minúscula. Um eu fora do poema conversa com esta “alejandra”, pede que não negue esta mania de viver em morte. Alejandra, em maiúscula, de fora do poema, ao transformar-se em palavra poética, “alejandra”, busca uma forma de aliviar a si por meio da linguagem-confissão: multiplicar-se em outra lhe permite dizer aquilo que a aniquila, suspender o “real” que está fora da palavra e fundir-se, cada vez mais, no interior da linguagem. Neste “laberinto de una subjetividad verbalmente construída”, cria-se uma “poética de balbuceio” (cf. PIÑA; VENTI, 2022, p. 137), ou ainda, uma “poética da tartamudez”.

Apesar de não datada, em uma carta para Rubén Vela, provavelmente escrita entre 1957 e 1958, Pizarnik fala da sua relação com o trabalho poético:

Es tan poco lo que actualmente me colma, tan pocos poemas hacen escándalo dentro de mí que espero con fervor tus versos. Yo continúo con los míos. Quisiera cesar de llorar en ellos, Rubén. Quisiera dejar de exhalar mis miedos y mis temblores y demostrar por medio de ellos cuánta libertad puede a veces tener un ser oprimido y angustiado. Pero en los estados libres no siento necesidad de expresarme en poemas. No obstante, esperaré hasta conseguirlo. Aparte de ellos por ahora no hay nada. El invierno me sume en mí misma, ya soy un caracol cerrado. Me paso los días, los meses en mi cuarto, sola. Pero pronto habré de salir. Ojalá pudiera quedarme. Pero la sangre bulle llena de ángeles malditos y forcejea con la soledad. Vida, muerte, todo gira incomprensible. Presiento que la verdadera vida es lo otro, lo que no es esto inmediato que me rodea. Pero algo, siempre algo, ya sea un verso, una mirada desconocida, o una carta de auténtica comunicación destruyen lo miserable cotidiano y llenan de infinito y de cantos el mero hecho de vivir. Sé que estas palabras son viejas como el hastío del mundo. Pero te las confieso a ti que tanto comprendes mis intentos poéticos. Valgan como un testimonio del «despertar» de un ser humano a la adultez. Es la caída del traje – ya agónico y roto – de la adolescencia. En la próxima carta irán los últimos poemas. Vayan ahora mis pequeñas manos, calientes de amistad (PIZARNIK, 2017b, p. 49).

Os dois livros selecionados para este tópico, *La última inocencia* e *Las aventuras perdidas*, carregam um tom de “despedida” em seus títulos, como se a poeta estivesse dando adeus a alguma parte de si: a inocência que se foi, as aventuras que não voltam. E, conforme revela para Rubén Vela, como se estivesse aceitando seu “despertar” para o mundo adulto – é preciso despedir-se da infância, da adolescência, para encarar o futuro. Ao mesmo tempo que aceita a imposição do tempo e a necessidade de “crescer”, Alejandra parece cada vez mais desligar-se do fora, do “real”, e por isso isola-se em figurações de si (“alejandra”). No poema que dá título ao primeiro dos livros, por exemplo, a repetição do verbo “partir” enfatiza esta ideia de despedida:

Partir
 en cuerpo y alma
 partir.

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

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

He de partir

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

Partir “de corpo e alma”, do mundo “real”, para libertar-se desses olhares (“miradas”) que atuam como “pedras opressoras” em sua garganta (imagem que talvez cristalice na dificuldade da fala, tanto a gagueira de Alejandra, quanto sua poética do balbuceio). Livrar-se deste corpo e alma para poder partir e não sentir mais a “inércia sob o sol”, escapar desta vida “lúgubre”, como escreve para “alejandra” em “La enamorada”. Não ser mais mera presença na fila da morte⁵⁸, aceitar a viagem (“pero arremete, ¡viajera!”) que, ainda que mate parte de si, faz com que outra (parte) sobreviva na linguagem.

O deixar fluir, contudo, nem sempre significa que é possível manter o controle. Em uma entrada do diário de 1959, ao reler seus poemas de 1956 e 1957, escreve:

El peligro de mi poesía es una tendencia a la disecación de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también el temor que me provocan las palabras. Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas (PIZARNIK, 2017a, p. 314).

Se as palavras se fazem pedras, presas nos poemas como parafusos (“tornillos”), – ou, ainda, como aquilo que atravanca a garganta –, Alejandra teme não ser capaz de dominá-

⁵⁸ Josiane Maria Bosqueiro, em “Apresentação e tradução das obras *La última inocencia* e *Las aventuras perdidas*, de Alejandra Pizarnik” (2010), ao comentar sua tradução do poema “La última inocencia”, sustenta que o verso “no más formar fila para morir” também pode ser traduzido como “não mais entrar na fila da morte” ou mesmo “não mais esperar em fila pela morte” (cf. BOSQUEIRO, 2010, p. 93). Independente da escolha para a tradução, o verso sugere esta ideia de deixar de ter que aguardar a morte. Ao seguir viagem, o eu-lírico estaria livre desta condenação para, enfim, viver na palavra/linguagem.

las a ponto de criar uma “arquitetura poética” que lhe dê segurança. Afinal, diluir-se na linguagem é esperar da palavra uma morada, mas quanto mais escreve, mais as disseca, e mais breves/frágeis elas se tornam.

O medo se torna o elemento constante, seja da insuficiência da palavra para guardar a si, seja da sua própria incapacidade de lidar com a linguagem. Em “Canto”, poema de quatro estrofes de versos curtos, a palavra “medo” é repetida seis vezes:

el tiempo tiene miedo
 el miedo tiene tiempo
 el miedo

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

destrucción de destrucciones
 sólo destrucción
 y miedo
 mucho miedo
 miedo. (PIZARNIK, 2016, p. 54)

O medo destrói, e ao mesmo tempo arquiteta, o poema, essa “muralla” frágil, que Alejandra tenta moldar com as palavras. Talvez por isso o “canto” seja formado a partir de uma repetição constante, que interpela esse medo que “arranca[-lhe] os melhores frutos”. Ao fim, é por meio desse canto amedrontado que o eu-lírico parte, dando adeus às últimas inocências, para renascer como um nome: alejandra.

Piña e Venti ressaltam que, repetindo temas do livro anterior, em *Las aventuras perdidas*, há uma maior elaboração de sua linha poética: “la creciente seducción que sobre el yo poético ejerce la muerte; el desajuste respecto de la realidad vivida como «exilio» o «caída»; la experiencia insoportable de la soledad; la condición de extranjera respecto del propio nombre; el conflicto con las limitaciones esenciales del lenguaje para hacerse cargo del yo y de la realidad” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 152-123). Dedicado a Rubén Vela, o livro apresenta dedicatórias individuais que refletem as amigas mais próximas de Alejandra na época: Olga

Orozco⁵⁹, Raúl Gustavo Aguirre⁶⁰, León Ostrov⁶¹, Elizabeth Azcona Cranwell⁶² (cf. PIÑA; VENTI, 2022, p. 152).

Franco resalta ainda que *Las aventuras perdidas* conclui a trilogia correspondente a sua primeira fase argentina, já que nos próximos anos viajaria para a França: “su personal estética queda plenamente consolidada, así como los temas y motivos que hasta su muerte en 1972 se irán repitiendo a lo largo de todos sus textos” (FRANCO, 2010, p. 48). Um dos temas mais comuns é a morte. Entretanto, não é uma morte física que assola a poesia de Alejandra, mas sim “una muerte simbólica, en la que el yo renuncia ascéticamente a la experiencia vital y al trato social para enclaustrarse (y cobijarse) en la poesía, que es contemplada antonomásicamente como la no-vida, lo no-social y profundamente íntimo” (FRANCO, 2010, p. 49). A causa desta reclusão na palavra, conclui Franco, é justamente o medo: medo do futuro, das incertezas da vida adulta, de perder a infância (cf. FRANCO, 2010, p. 49).

Enebria pela morte, escolhe os versos do expressionista (e suicida) George Trakl como epígrafe para *Las aventuras perdidas*: “Sobre negros peñascos / se precipita, embriagada de muerte, / la ardiente enamorada del viento”⁶³. A tradução, comentam Piña e Venti, “no

⁵⁹ O poema dedicado a Olga Orozco é “Tiempo” (cf. PIZARNIK, 2016, p. 76).

⁶⁰ Para Aguirre, Alejandra dedica “Exilio” (cf. PIZARNIK, 2016, p. 79). Além disso, na seleção de cartas, é possível localizar, durante os anos de 1956 a 1960, diversas “trocas” literárias entre os autores. Em 1956, por exemplo, escreve: “Mucho le agradezco sus cartas y su atención a leer mis poemas. Como escribo mucho, busco mucho, y cambio frecuentemente de formas de expresión, me siento tentada de enviarle mis últimos poemas, pero lo haré más adelante, primero «tiene» que corresponder a esa acumulación de material literario de que usted me habla” (PIZARNIK, 2017b, p. 26-27). Nessa mesma carta ela reconhece uma sintonia com a revista *Poesía de Buenos Aires*, o que a leva a propor publicar seus textos, fato mencionado na carta seguinte: “Si le parecieran suficientemente buenos como para ser publicados en su revista y habiendo visto que insertan algunos datos, los míos son: Buenos Aires, nacida en 1936. El nombre del primer libro ya lo conoce” (PIZARNIK, 2017b, p. 28).

⁶¹ “El despertar”, poema que menciona explicitamente o tema do suicídio (“¿Cómo no me suicido frente a un espejo (...) ¿Cómo no me extraigo las venas”) é aquele que Pizarnik dedica ao seu analista (PIZARNIK, 2016, p. 92-94).

⁶² Além do poema “Peregrinaje”, dedicado à poeta argentina, Alejandra lhe envia o livro com uma dedicatória, transcrita em sua coletânea de cartas: “para Elizabeth, que sabe que las aventuras perdidas son: una niña en busca de su nombre secreto / una muchacha corriendo detrás del amor / o, tal vez, / una mano blanca que toca el cielo – ya está llegando – / si no fuera por una palabra que lo impide. Por eso tú pierdes las aventuras. Por eso yo las he perdido. Hemos perdido sin haber empezado. Es que no hay comienzo. Ni fin. Sólo hay una palabra, la única palabra, la gran impedidora, la que nos encadena en una sed sin desenlace. No obstante, la única palabra por la que vale el vivir. Y ahora, elizabeth, / PROHIBIDO OLVIDARSE / de / alejandra / 25 de agosto de 1958” (PIZARNIK, 2017b, p. 66).

⁶³ O poeta é mencionado três vezes nos diários. A primeira, em 1957, Alejandra está estudando diferentes expressões poéticas, e escreve: “Gusto por expresiones como «lo incierto», «lo devastado», «lo sagrado», frecuentes en Trakl, Hölderlin, reminiscentes de la metafísica, de vida antigua” (PIZARNIK, 2017a, p. 203). No ano seguinte, descrevendo a poesia de Cernuda, o contrapõe ao poeta austríaco: “Aun Cernuda, que comienza a gustarme bastante, me suscita dudas. En el libro *Las nubes*, que es el que estoy leyendo, pareciera que lo poético no fuera un salto de dentro hacia afuera sino al revés. Por ejemplo, el poeta mira la luna, la ve eterna en su «virginal belleza», y la describe en el poema como la observadora inmortal bajo cuya mirada los hombres efímeros nacen y mueren. (Algunas imágenes apelan a la historia.) Ahora bien: todo esto es tarea externa. Sé que estoy errada pero prefiero que cada uno escriba sobre su propia luna, sobre su noche. O que se introduzca dentro de la luna (Trakl, Rilke). En suma: que no se describa la realidad visible sin haberla transmutado antes, o sustituido, o hecho caso

responde a ninguna de las existentes, por lo que suponemos que la autora lo adecuó a su propia y acertada idea de la armonía poética” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 152). Ao lado da morte, do medo e da noite, o vento passa a ser um elemento recorrente na poesia de Alejandra⁶⁴. Ao considerar-se “enamorada do vento”, “la poeta se autodefine a partir de su identificación con esta enamorada de la destrucción, con esta embriagada por la pulsión de muerte que corre en persecución de ésta” (FRANCO, 2010, p. 49).

Não somente “apaixonada pelo vento”, a poeta é também “hija del viento”, conforme o poema homônimo:

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

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

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

Pero hace tanta soledad
que las palabras se suicidan (PIZARNIK, 2016, p. 77).

Os verbos sem sujeito definido no início das estrofes (“han venido”), junto à ação que os segue (“invaden” e “incendiar”), ecoam a força da natureza, este elemento assujeitado que traz a destruição. Ao mesmo tempo que não identifica os sujeitos dos primeiros versos, Alejandra insere um interlocutor, alguém para quem escreve, a partir da adversativa “pero” no meio da estrofe. Há algo que aflige, e há um sujeito que escuta. Seria possível entender o “tú”

omiso de ella” (PIZARNIK, 2017a, p. 242). O nome do poeta, ao lado de Rilke, demonstra a preferência de Pizarnik pelo interno mais do que pelo externo, pela realidade moldada pelo sujeito (“escrever sobre sua própria lua”). A última menção, em 1962, Alejandra apenas insere o poeta em uma lista de leituras (cf. PIZARNIK, 2017a, p. 543).

⁶⁴ Javier Franco resalta ainda que em maio do mesmo ano (1958), Alejandra publicou um conto intitulado “El viento feroz” em *La Gaceta* (cf. FRANCO, 2010, p. 49).

não como a persona-literária para quem a poeta escreve, mas sim o seu contrário: é esta figuração de si na palavra que está direcionando seu texto para o eu-fora, de “alejandra” para “Alejandra”. Por outro lado, é este eu-escritora que alimenta o medo e a solidão, que se abraça e só encontra a si mesma, que chora debaixo do próprio pranto-palavra: ao escrever, é capaz de esconder-se debaixo de si, enterrar-se sob um nome em minúsculas. Mas é somente Alejandra, em maiúscula, que consegue abrir “o cofre dos desejos”, dar vida a este eu que lhe fala.

Na última estrofe, a adversativa acompanha a expressão “hace tanta soledad”, normalmente utilizada para se referir a um estado do tempo ou clima (“hace calor” ou “hace frío”, por exemplo). Neste caso, ela atua como uma união entre esse estado da “natureza” e do sujeito que fala (e desta união, nasceria então *filha do vento*⁶⁵). Ainda que aquela para quem o eu-lírico se dirige seja “mais rica que a noite”, ou seja, que possua o domínio – ainda que precário – da linguagem, sua solidão faz com que as palavras se suicidem: “a falta de uma segunda pessoa real no ato comunicativo torna-as inúteis”, comenta Bosqueiro (2010, p. 43). A multiplicação em personas não impede que a morte se aproxime, e o suicídio da palavra é cada vez mais um indicativo para o seu próprio suicídio.

Ao lado da morte está sempre a noite, outro elemento fundamental da poética da autora, que agora vem contraposto com a presença do sol. O primeiro verso de “La jaula”, poema que abre *Las aventuras perdidas*, confirma esta presença: “Afuera hay sol.”. O ponto ao final do verso enfatiza a afirmação, contudo, nos versos seguintes, sua existência parece ser alheia ao eu-lírico:

No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente

⁶⁵ O vento também aparece em *La última inocencia*, no poema “Salvación”: “Se fuga la isla / Y la muchacha vuelve a escalar el viento / y a descubrir la muerte del pájaro profeta”. Ao escalar o vento e atirar-se neste elemento que acompanha a destruição, mais uma vez a morte se faz presente, e o eu-lírico sofre as consequências do salto: “Ahora / es el fuego sometido / Ahora / es la carne / la hoja / la piedra / perdidos en la fuente del tormento / como el navegante en el horror de la civilización / que purifica la caída de la noche”. Os objetos, acompanhados do artigo definido (“la carne”, “la hoja”, “la piedra”) parecem evidenciar que, ao ir em direção ao vento, o eu-lírico se coloca cada vez mais perto da linguagem, de uma tentativa de definição, contudo, seguem “perdidos en la fuente del tormento / como el navegante en el horror de la civilización / que purifica la caída de la noche”. Este eu-lírico, que nos últimos versos descobre-se ser uma garota (“muchacha”), naufraga nesse mar de palavras: “Ahora / la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía” (PIZARNIK, 2016, p. 49). Aproximar-se do vento, mergulhar na palavra, lhe permite encontrar uma “máscara do infinito” e romper com os muros limitantes da poesia. Máscara que também poderia ser um novo eu. Por fim, a salvação desta ilha (o mundo real?) é fundir-se no elemento destrutivo, quebrar os muros, para enfim existir sem limites na palavra, em uma nova figuração de si.

del último viento.
 Sé gritar hasta el alba
 cuando la muerte se posa desnuda
 en mi sombra.

Yo lloro debajo de mi nombre.
 Yo agito pañuelos en la noche
 y barcos sedientos de la realidad
 bailan conmigo.
 Yo oculto clavos
 para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.
 Yo me visto de cenizas.
 (PIZARNIK, 2016, p. 73).

Enquanto os homens olham e cantam para o sol, o eu-lírico “não sabe do sol”, ele sabe, pelo contrário, “gritar até o amanhecer”, justamente uma referência da noite que sempre o acompanha. Conforme Javier Franco, o poema evidencia a dualidade dos mundos em Alejandra: “el texto se construye a partir de la oposición entre la vida social, el mundo de lo fáctico y convencional (el sol que luce ‘afuera’), y el mundo íntimo de poéticas ensoñaciones en el que la poeta prefiere enjaularse para sentirse a salvo” (FRANCO, 2010, p. 49).

Ao lado da noite está a morte, que posa nua sobre a sombra do sujeito . Este sujeito “noturno” carrega a morte como parte de si. Na terceira estrofe, essa cisão de personas fica demarcada no verso que repete um movimento outras vezes utilizado por Alejandra: “yo lloro debajo de mi nombre” (que está muito próximo de “tú lloras debajo de tu llanto”, em *Hija del viento*) é também do dividir-se em outra “alejandra”, do inscrever no poema um eu que existe como um nome na poesia e outro que, neste mundo “convencional”, (a) escreve. Há “barcos sedentos de realidade” a acompanhar esta que agita lenços como em um sinal de despedida para a noite, pois, como repete, e confirma, nos últimos versos: lá fora faz sol, enquanto ela veste-se de cinzas.

Quanto mais perto do sol, deste mundo-fora que o assola, mais o sujeito se isola, e se veste de cinzas, algo que foi consumido pelo calor, mas está morto. A confirmação do sol traz a morte de uma parte de si:

Si el espacio es la jaula, el tiempo de este poema y del resto es la noche, momento de inspiración y autorrealización en el que la poeta entona su poesía como un grito y cuyo fin marcado por el alba, constituye la muerte de la palabra y de ella misma en tanto creadora poética: es entonces cuando “la muerte se posa desnuda / en mi sombra” y su yo, agotado por la alquimia lírica, queda reducido a “Cenizas” de que se cubre para evadirse del mundo fáctico de afuera. Y no por nada queda la poeta reducida a cenizas, dado que la

creación nocturna es descrita como un proceso de dolor, como el cronotopo de la “herida” que es el quehacer lírico (FRANCO, 2010, p. 49-50).

Assim, as duas partes que formam este sujeito, uma dentro do poema, e outra fora, encontram-se presas na “jaula”, em mundos que aprisionam. Apesar de querer diluir-se na palavra, Alejandra teme a entrega total – ainda que a outra, aquela assolada pelo sol, tenha que vestir-se de cinzas a cada novo amanhecer⁶⁶.

Enquanto em “La jaula” afirma não saber do sol, pois (sobre)vive na noite, em “La noche”, esta proximidade é colocada à prova: “Poco sé de la noche / pero la noche parece saber de mí, / y mas aún, / me asiste como si me quisiera, / me cubre la conciencia con sus estrellas.”, inicia o poema. Embora pouco saiba da noite, é ela que a acolhe, lhe dá um espaço poético para ser, torna-se uma “mãe” para a poeta (cf. FRANCO, 2010, p. 51), o que a leva a concluir: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte” (PIZARNIK, 2016, p. 85).

Ao aceitar a morada da noite, o sujeito também aceita sua anulação: “Tal vez la noche es nada / y las conjeturas sobre ella nada / y los seres que la viven nada.” (PIZARNIK, 2016, p. 85). Sendo a noite uma representação do espaço poético para Pizarnik, é na palavra que a poeta aceita anular-se, ela responde ao chamado: “Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos. / Su lágrima inmensa delira / y grita que algo se fue para siempre”. Uma parte há de morrer para que outra renasça, como deixa inscrito no último verso: “Alguna vez volveremos a ser” (PIZARNIK, 2016, p. 85). É preciso entregar-se ao nada, fundir-se a ele, para que, enfim, seja.

O poema dedicado a León Ostrov, “El despertar”, descreve o momento em que o eu-lírico, assombrado pelo medo, teme despedir-se da infância. A jaula, que outrora prendia o sujeito, é agora pássaro (“Señor / La jaula se ha vuelto pájaro”): “y se ha volado / y mi corazón está loco / porque aúlla a la muerte / y sonríe detrás del viento / a mis delirios”. Não ter mais a jaula como limitação é estar diante da palavra em queda livre, do vento que traz a morte sorridente, e é ela que passa a controlar suas mãos: “Mis manos se han desnudado / y se han ido donde la muerte / enseña a vivir a los muertos” (PIZARNIK, 2016, p. 92). Com a repetição do vocativo “Señor” no início da grande maioria das estrofes, Pizarnik, este eu-lírico, parece pedir

⁶⁶ Um eu-lírico fadado a ser cinzas ocorre também em “Cenizas”, poema do mesmo livro. Alejandra Pizarnik repete a estrutura de utilizar nas primeiras estrofes um sujeito indefinido, no caso, um “nós”, este eu + outro(s) (“hemos dicho palabras”; “hemos creado el sermón”, “nos hemos arrodillado / y adorado frases extensas”), para, na última estrofe, delimitar um único eu que resente um outro: “Yo ahora estoy sola / - como la avara delirante / sobre su montaña de oro – / arrojando palabras hacia el cielo, / pero yo estoy sola / y no puedo decirle a mi amada / aquellas palabras por las que vivo” (PIZARNIK, 2016, p. 82-83). Enquanto sujeito composto, foi capaz de criar muito: as palavras, o sermão, as frases extensas, novos nomes. Contudo, nenhuma linguagem é suficiente para alcançar o outro-ausente, este “amado” que receberia sua criação.

ajuda (e aqui a dedicatória poderia tornar-se parte da interpretação) a este outro (Ostrov?) ao tomar consciência dos seus próximos passos:

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

Es el desastre
 Es la hora del vacío no vacío
 Es el instante de poner cerrojo a los labios
 oír a los condenados gritar
 contemplar a cada uno de mis nombres
 ahorcados en la nada (PIZARNIK, 2016, p. 92-93)

Os nomes, as “alejandras”, enforcadas no nada. Para ser livre na palavra é preciso sacrificar a si. E assim como em “Noche” pedia para livrar-se do mundo inferior, aqui retoma sua idade como marca desta juventude perdida: “Señor / Tengo veinte años / También mis ojos tienen veinte años / y sin embargo no dicen nada”. Como se assistisse ao seu próprio fim diante de um espelho, Alejandra assombra-se diante do silêncio desse eu-outro que aceita o nada-noite:

Señor
 He consumado mi vida en un instante
 La última inocencia estalló
 Ahora es nunca o jamás
 o simplemente fue

¿Cómo no me suicido frente a un espejo
 y desaparezco para reaparecer en el mar
 donde un gran barco me esperaría
 con las luces encendidas?

¿Cómo no me extraigo las venas
 y hago con ellas una escala
 para huir al otro lado de la noche? (PIZARNIK, 2016, p. 93)

O estalo da última inocência marca o momento da cisão, e como uma fuga deste perder-se na linguagem, o sujeito do poema pensa em se matar como uma tentativa de encontrar o real novamente em um barco (o barco que, em “Cenizas”, era o objeto sedento pelo real). Nas últimas estrofes, como um último pedido, repete: “Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / Qué haré con el miedo” (PIZARNIK, 2016, p. 94).

Ao final do livro, em “Desde esta orilla”, o eu-lírico parece ter aceitado o seu despertar e consegue ver, agora “do outro lado da margem”, sua infância com certa nostalgia:

Aun cuando el amado
 brille en mi sangre
 como una estrella colérica,
 me levanto de mi cadáver
 y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
 voy al encuentro del sol.

Desde esta orilla de nostalgia
 todo es ángel.
 La música es amiga del viento
 amiga de las flores
 amiga de la lluvia
 amiga de la muerte. (PIZARNIK, 2016, p. 98)

Mais uma vez a cisão (“me levanto de mi cadáver”) a indicar essa necessidade de tornar-se outra pela palavra, devir, de novo, cinzas (“voy al encuentro del sol”), para viver nesta “outra margem” da linguagem. Entretanto, como sugerem Piña e Venti:

se trata de una opción que desgarrar al yo, que lo confina al miedo – presente en diversos poemas –, pues entraña una ambivalencia esencial que parece repetir, en otro nivel, la contradicción respecto del valor salvador de la poesía que se registraba en el libro anterior. Porque, si bien la realidad es un ámbito de carencia y de exilio, en ella está la opción del amor, del contacto con los otros, de manera que desertar de ella, partir en busca de la infancia perdida – e imaginada –, es desvincularse de la vida y perderse en la noche, la muerte y la poesía, las cuales clausuran la subjetividad en sus laberintos y en su imposibilidad de contacto con el otro. Creemos que dicha ambigüedad radical está expresada en el poema que cierra el libro, «Desde esta orilla», donde los costados antagónicos de vida y muerte, plenitud y soledad, parecen intercambiar sus valencias, a punto tal que no sabemos si el amor es muerte, y su negación, la posibilidad de salvarse, o si sol y noche, como instancias opuestas, intercambian sus categorías (PIÑA; VENTI, 2022, p. 154).

A infância como esta “outra margem” pode ser confirmada no poema “Tiempo”, em que escreve: “Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla. // Mi infancia y su perfume / a pájaro acariciado” (PIZARNIK, 2016, p. 76). Desse modo, para as teóricas, a infância passa a ser um “ámbito de inocencia sagrada y de plenitud, donde se daba una especie de fusión mágica con el absoluto y frente a la cual el mundo de la experiencia adulta – o mas correcto sería decir adolescente – se presenta como un exilio, el reino de la noche y desencuentro” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 153).

Acerca desta relação entre a infância e a escrita, Lida Aronne-Amestoy, em “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”, propõe que: “Únicamente desde el rincón infantil de la afectividad puede desgarrarse la protesta, el canto, el miedo” (ARONNE-AMESTOY,

1984, p. 229). Nesta busca pela infância perdida, Alejandra “elige el absoluto puro, el espacio perdido de la niñez, y escribe para lograrlo. Por eso escribe su muerte” (ARONNE-AMESTOY, 1984, p. 230). Isso porque, para Aronne-Amestoy, escolher a infância perdida é também escolher a poesia, e a morte seria o preço a ser pago para alcançar esta “outra margem” (cf. ARONNE-AMESTOY, 1984, p. 230). Há sempre um eu-morto, e um eu que renasce, nos textos que buscam a criança perdida na infância⁶⁷.

“El principio ha dado luz el final”, escreve em “El despertar” (PIZARNIK, 2016, p. 93). Todos os seus movimentos até aqui, já indicavam, portanto, o seu final. Despedir-se da infância, fundir-se na palavra-nada, selaram o seu destino pouco mais de dez anos antes de seu suicídio: “Nacer a la mujer y al mundo del Otro concreto es morir para el poema. Hay que morir para nacer el cuerpo poético. La mujer es inmolada en el altar absoluto del deseo. O todo o nada. Nada es todo. Morir para sobrevivir” (ARONNE-AMESTOY, 1984, p. 230). Reforça-se a necessidade de desdobrar-se em outras, biograficamente semelhantes ou não, para sobreviver na linguagem: ser “ángel”, “pájaro”, “muchacha”. “¿Y qué me da a mí,”, escreve em “Mucho más allá”:

a mí que he perdido mi nombre,
el nombre que me era dulce sustancia
en épocas remotas, cuando yo no era yo
sino una niña engañada por su sangre?

¿A qué, a qué
este deshacerme, este desangrarme,
este desplumarme, este desequilibrarme
si mi realidad retrocede
como empujada por una ametralladora
y de pronto se lanza a correr,
aunque igual la alcanzan,
hasta que cae a mis pies como un ave muerta?
Quisiera hablar de la vida.
Pues esto es la vida,
este aullido, este clavarse las uñas
en el pecho, este arrancarse
la cabellera a puñados, este escupirse
a los propios ojos, sólo por decir,
sólo por ver si se puede decir:
«¿es que yo soy? ¿verdad que sí?
¿no es verdad que yo existo
y no soy la pesadilla de una bestia?».
(PIZARNIK, 2016, p. 95-96).

⁶⁷ Essa visão da infância faz parte da construção de um “mito poético”, salientam Cristina Piña e Patricia Venti, já que, quando comparada aos registros nos diários: “allí el estado de guerra con la madre, el extrañamiento del padre, esa relación ríspida y el recuerdo de la falta de cariño nos ofrecen una mirada totalmente diferente, respecto la cual la poética solo puede verse como una compensación a partir de la escritura” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 153).

Foi justamente a perda de seu nome que a fez encontrar o eu – ou eus. O pronome reflexivo na segunda estrofe intensifica uma ação de si para si (“deshacerme”, “desangrarme”, “desplumarme”, “desequilibrarme”), esta luta contra a realidade que se distancia, até que passa a questionar a própria existência. A pergunta é a mesma que ecoava em Sylvia Plath: “eu sou” ou “sou eu”? Ser se torna, a cada ano, uma equação ainda não resolvida pela palavra escrita:

Pues eso es lo que hacemos.
 Nos anticipamos de sonrisa en sonrisa
 hasta la última esperanza.
 (PIZARNIK, 2016, p. 96).

E é na distância da infância, longe da família, das terras de onde nasceu e da língua que tanto a ameaça, que vai em busca desta esperança: “Iré a París. Me salvaré”, escreve na última entrada de 1959 (2017a, p. 316).

ATO II

“Que tua solidão, paradoxalmente, faça-se em plena luz, e a escuridão composta de milhares de olhos que te julgam, que temem e esperam tua queda, pouco importa: dançarás sobre e em uma solidão desértica, os olhos vendados, se puderes, as pálpebras pregadas. Mas nada – nem, sobretudo, os aplausos e os risos – impedirá que dances para tua imagem. És um artista – infelizmente – não podes mais recusar-te o precipício monstruoso dos teus olhos. Narciso dança? Mas trata-se de outra coisa que não coqueteria, egoísmo e amor próprio. E se fosse da própria Morte? Dance só então. Pálido, lívido, ansioso por agradar ou desagradar à tua imagem: ora, é tua imagem que vai dançar por ti.”
 Jean Genet, *O funâmbulo*

Após o intervalo, *interludere*, a plateia aguarda a segunda parte. O palco, agora cheio de espelhos, ilude o público na contagem de atores e atrizes em cena. Cada equilibrista traz consigo para a corda novas pessoas-personas de si. Já não é possível distinguir aquela que caminha e o seu reflexo.

Quando olham para o espelho, veem a *si mesmas como outra(s)*, e a ficção espelhada desequilibra aquela que não sabe mais se o pé direito, refletido como esquerdo, é seu ou de outra. Também não há mais uma corda apenas, os caminhos são vários e elas seguem em direções opostas em cada reflexo. Nesse *mise en abyme* de personas-pessoas, qual é o ponto que marca o encontro do eu consigo mesmo?

Não é despropositado o jogo de palavras com o título de Paul Ricoeur, *O si-mesmo como outro* (1990). Ao retomar a clássica frase de Descartes: “penso, logo existo” (*cogito ergo sum*), Ricoeur equipara as “filosofias do sujeito” e as “filosofias do Cogito”, ou seja, um sujeito-eu formado a partir do pensamento – *ego cogito* (cf. RICOEUR, 2014, p. XV). “Eu”, contudo, nunca é uma certeza. Ele, que já não é mais “eu”, pois trocou os pronomes, é sempre alguém em relação a algo ou alguma coisa, persiste na inconstância, na dúvida:

Mas esse “eu” que duvida, assim desancorado em relação a todos os referenciais espaçotemporais associados ao corpo, o que é ele? Deslocado em relação ao sujeito autobiográfico do *Discurso do método* – cujo vestígio subsiste nas primeiras linhas das *Meditações* –, o “eu” que conduz a dúvida e se reflete no *Cogito* é tão metafísico e hiperbólico quanto o é a própria dúvida em relação a todos os seus conteúdos. *Na verdade não é ninguém* (RICOEUR, 2014, p. XVII, grifos meus).

Eu desancorado, desequilibrado, em movimento livre e sempre em repetição: “o eu do *Cogito* é o Sísifo condenado a subir novamente, a cada instante, o rochedo de sua certeza ao arrepio da dúvida” (RICOEUR, 2014, p. XXII). Um novo ensaio, um novo ato – as equilibristas recomeçam mais uma vez.

A partir dos termos latinos *ipse* e *idem*, o filósofo discute os perigos da palavra “idêntico” na filosofia do sujeito. Para isso, propõe dois tipos de identidade. Ambas são influenciadas pela temporalidade: enquanto o *idem* corresponde à permanência no tempo, ou seja, ao não-mutável, o *ipse* “põe em jogo uma dialética complementar à dialética entre ipseidade e mesmidade, a saber, a dialética entre o *si* e o *outro que não si*” (RICOEUR, 2014, p. XIV). Dessa forma, seu título, o “si-mesmo como outro”: “sugere logo de saída que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa dentro da outra, como se diria em linguagem hegeliana” (RICOEUR, 2014, p. XIV-XV). E como não pensar, mais uma vez, no diário como palco para essa alteridade íntima da identidade, que dialoga, e ao mesmo tempo constrói, a si mesmo, na palavra-escrita?

“A linguagem comporta montagens específicas que nos põem em condições de designar indivíduos”, escreve Ricoeur (2014, p. 2). É por meio dela, portanto, que se individualiza e identifica um sujeito. Ao mesmo tempo, ela prega peças: “eu”, pronome identificador da primeira pessoa do singular, é um “termo viajante”: “é um termo vacante que, à diferença das expressões genéricas que mantêm o mesmo sentido em empregos diferentes, designa uma pessoa diferente a cada novo emprego” (RICOEUR, 2014, p. 30). Quantos eu(s)

cabem em uma narrativa? Quantos eu(s) são criados durante o período de uma vida? Qual é o eu que fala no texto e o que lê na vida fora da página?

Eu, escreve Paul John Eakin em *Vivendo autobiograficamente* (2008), “é também, por fim, uma ficção – uma criatura elusiva que nós construímos ao mesmo tempo em que buscamos encontrá-la” (EAKIN, 2019, p. 131). Em textos biográficos ou não, o trabalho com a palavra escrita é sempre uma tentativa de encontrar um sujeito que ali se constrói. É neste exercício repetitivo, sisífico, que o eu se protege e se coloca à prova: “é justamente a compreensão de si, implicada pelo próprio ato de fazer da vida uma narrativa, que a redime ou a protege de qualquer construção possível da mesma enquanto um fracasso” (EAKIN, 2019, p. 135). O eu busca na palavra segurança. Mas há sempre uma armadilha à espreita daquele que se ancora na linguagem. O diário, por vezes, se faz de âncora, conforme propõe Maurice Blanchot, local onde “o Eu se derrama e se consola”, “proteção contra a loucura, contra o perigo da escrita” (BLANCHOT, 2018, p. 273). Ao mesmo tempo em que salva o dia, ainda que o altere, conforme a explicação de Blanchot da clássica (cf. BLANCHOT, 2018, p. 275), é nele também que o eu se reconstrói e dilui:

O diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos reconhecer. Entretanto, Sócrates não escreve. Os séculos mais cristãos ignoram esse exame que não tem por intermediário o silêncio. Dizem-nos que o protestantismo favorece essa confissão sem confessor, mas por que o confessor deveria ser substituído pela escrita? É preciso voltar a uma penosa mistura de protestantismo, de catolicismo e de romantismo, para que os escritores, empreendendo a busca deles mesmos nesse falso diálogo, tentem dar forma e linguagem àquilo que, neles, não pode falar. Aqueles que o percebem, e reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se, mas somente transformar-se e destruir-se, e que prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmos, num lugar ao qual não têm acesso, deixaram-nos, segundo suas forças, fragmentos, aliás por vezes impessoais, que podemos preferir à qualquer obra (BLANCHOT, 2018, p. 275-276).

Neste falso diálogo de eu(s), o sujeito busca apoiar-se na palavra, salvar o dia, e principalmente a si mesmo, pela/na escrita. É como escrever frente a um espelho, conforme brinca Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Condenado ao imaginário, o eu é “o único que não pode nunca ver-vos senão em imagem, nunca vedes os vossos olhos senão embrutecidos pelo olhar que projectam no espelho ou na objectiva” (BARTHES, 2009, p. 46).

Para identificar a si mesmo, é preciso dar nome: “Não digo: «Vou descrever-me», mas sim «Escrevo um texto e chamo-lhe R.B.». Prescindo da imitação (da descrição) e entrego-me à nomeação”, e o trabalho de Sísifo retorna:

Pois não sei eu que *no campo do sujeito não existe referente?* O facto (biográfico, textual) é abolido no significante porque coincide imediatamente com ele: ao *escrever-me* estou apenas a repetir a operação extrema graças à qual Balzac fez coincidir, em *Sarrasine*, a castração e a castradura: sou eu o meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada a que me comparar; e, nesse movimento, o pronome do imaginário, «eu», encontra-se *impertinente*; o simbólico torna-se literalmente *imediato*: perigo essencial para a vida do sujeito: escrever sobre si mesmo pode parecer uma ideia pretenciosa; mas é também uma ideia simples: simples como a ideia de suicídio (BARTHES, 2009, p. 71).

O eu é mais um símbolo inscrito na linguagem, uma referência que se perde, e se (a)funda, entre vida e texto. Seria muito simples escrever duas letras e dizer que ali cabe um sujeito, tão simples quanto a ideia de suicídio, diz Barthes. Tentar descrever-se é já, de início, uma falha, queda imaginária do sujeito que não se encontra.

O espelho ilude a equilibrista que pensa estar dando um passo mais perto de si. Ela malogra.

Aos 23 anos, Sylvia Plath conhece Paris antes de se mudar para a Inglaterra. Aos 24, Alejandra Pizarnik viaja para a França. Um pequeno intervalo de cinco anos separa o encontro fantasiado das duas poetisas em terras europeias. Mas para ambas a viagem marca o encontro com o “outro”: novas pessoas, outras literaturas, um eu em processo de descobrimento.

Durante o fim dos anos 50, Sylvia retoma as consultas com sua psiquiatra, Ruth Beuscher, enquanto Alejandra mantém um diálogo por correspondência com León Ostrov. Neste período, Plath conhece Ted Hughes, torna-se esposa e mãe. Pizarnik, em contrapartida, descreve variados encontros com homens e mulheres e relata um aborto feito em um hospital francês. Ambas alimentam o sonho de um romance, mas publicam cada uma um livro de poemas.

Neste “Ato II”, divido as análises em temas comuns, ainda que ele esteja marcado por acontecimentos contrastantes na vida das autoras. O recorte se estende dos anos de 54 a 60, para Plath, indicando o seu retorno para a vida acadêmica após a tentativa de suicídio de 1953; para Pizarnik, os primeiros quatro anos de 1960, morando na França.

“Onde me perco e me exilo na memória”: eu-estrangeira

Pouco mais jovem que Plath e Pizarnik, Ana Cristina Cesar conhece Paris no final dos anos 60. Em “Carta de Paris”, do livro “Inéditos e Dispersos”, Ana C escreve na parte “I”: “A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo / campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo” (CESAR, 2013, p. 194). “Paris muda! mas minha melancolia não se move”, afirma na abertura da segunda parte da carta, que continua nos parágrafos seguintes:

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro, em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque
onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda! (CESAR, 2013, p. 195, grifos meus).

Em diálogo com “Le cygne”, de Baudelaire, Ana estabelece uma relação entre o tema do exílio que inspirou o poeta francês em 1851, e o contexto brasileiro, que passava por um período de anistia política, conforme explica Michel Riaudel em “‘Carta de Paris’: ao pé da letra”. Enquanto Baudelaire escreve do seu próprio país para aqueles distantes – como Victor Hugo, a quem dedica o poema –, Ana C, uma não refugiada política, escreve em terras estrangeiras sobre os que não desejam retornar: “Seu poema evoca aqueles que têm medo do regresso, aculturados ou, simplesmente, envoltos por um sonho que chega ao fim, aqueles para quem a partida significaria virar definitivamente a página aberta nos anos 1960” (RIAUDEL, 2006, p. 234). Há um “medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos”, para a terra das “aves que gorjeiam”, escreve fazendo referência ao grande nome do modernismo brasileiro em sua própria “Canção do Exílio”.

“Amante sedutora”, Paris, de acordo com Michel Riaudel, é símbolo dos prazeres para a jovem poeta: “Isso salienta de novo e singularmente o fio condutor do exílio, não mais apenas como distanciamento da mãe pátria, rememorada em Paris com lamento na voz, mas exílio de si, de um ser dividido entre o espírito e o corpo, a censura e as pulsões” (RIAUDEL, 2006, p. 236). “O exílio geográfico”, conclui Michel Riaudel, “o exílio temporal denunciado pelo trabalho de memória, o exílio de si se traduzem naturalmente pelo emprego de uma voz *outra*, detestável e fraterna” (RIAUDEL, 2006, p. 240, grifos meus).

Ana Cristina Cesar divide-se em uma eu-outra ao escrever sobre o país não-pátria e as incertezas entre ir ou voltar. De modo semelhante, Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik, uma estadunidense na Inglaterra⁶⁸ e uma argentina na França, lidam com a memória de uma pátria que não serve mais como casa.

“O escritor é frequentemente um exilado”, escreve Myriam Ávila em *Diários de escritores*: “Exilado de nascença, se não nasceu no olho do furacão literário, em Paris ou em uma Paris de sua eleição” (ÁVILA, 2016, p. 34). A peregrinação em direção à Paris de sua eleição faz parte da trajetória do escritor: “ele sai da terra natal, que, mesmo sendo uma cidade maior, tem simbolicamente o tamanho de uma aldeia, parte para a capital, onde pode conviver com outros escritores em fases diferentes de carreira, mas seu ponto final é a *República das Letras*” (ÁVILA, 2016, p. 36, grifos meus). De acordo com Pascale Casanova (1999):

Essa República Mundial das Letras tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e portanto política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora realmente descrita. Sua geografia constituiu-se a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital. Por fim, dotou-se de instâncias de consagração específicas, únicas autoridades legítimas em matéria de reconhecimento literário, e encarregadas de legislar literariamente; graças a alguns descobridores excepcionais sem preconceitos nacionalistas, instaurou-se uma lei literária internacional, um modo de reconhecimento específico que nada deve às imposições, aos preconceitos ou aos interesses políticos (CASANOVA, 2002, p. 26).

“Esse imenso edifício”, complementa a autora, “permaneceu invisível por repousar em uma *ficção* aceita por todos os protagonistas do jogo: a fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário” (CASANOVA, 2002, p. 26).

⁶⁸ Ainda que, em comparação com Alejandra, a mudança de Sylvia soe “menor”, já que, por exemplo, Inglaterra e Estados Unidos compartilham a mesma língua, Plath se sentiu, e foi descrita, como “estrangeira” durante sua estadia em Cambridge. Um dos primeiros pontos de contraste é o sexismo evidente da Inglaterra. Cambridge foi uma das últimas universidades a aceitar mulheres, fato que ocorreu em 1948, apenas sete anos antes do ingresso de Plath: “unlike at Smith, men outnumbered women ten to one; she was a second-class citizen. Women were not allowed in the hallowed halls of the Cambridge debating society, the Union, unless escorted by a man” (CLARK, 2020, p. 378). Influenciada pela experiência recente, em maio de 1956, Sylvia publica um artigo na revista de Oxford sobre o sexismo em Cambridge: “Plath countered that the American coeducational system made for a more equitable atmosphere, and she hoped that a Cambridge woman would be able, in the future, to ‘keep her female status while being accepted simultaneously as an intelligent human being’” (CLARK, 2020, p. 376).

O movimento latino-americano em direção à Europa, principalmente à França, foi incisivo durante o século XX. Não à toa que, durante sua estadia em Paris, Alejandra estabeleceu contato com outros grandes nomes da literatura latino-americana: Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Olga Orozco e Octavio Paz.

A “República das Letras” alimenta o sonho do escritor. Nos primeiros meses em Paris, Alejandra escreve em seu diário: “Mi vida aquí es absolutamente kafkiana. Y no obstante, se me ocurre que sólo aquí podría trabajar y realizarme como poeta, dentro de lo que creo y no creo, dentro de lo que mi inseguridad en mí misma me permite creer en que yo tengo alguna posibilidad de realización” (PIZARNIK, 2017a, p. 339). Em seguida, estabelece uma comparação com a sua realidade anterior, na Argentina:

No obstante, cuando pienso en Buenos Aires y en su maldita atmósfera, en su maldito círculo literario, en los malos poetas hambrientos de publicar, en la mezquindad de los artistas, me detengo y pienso que es mucho mejor quedarse por aquí y trabajar terriblemente y sólo volver con algo hecho, quiero decir varios libros, etc (PIZARNIK, 2017a, p. 339).

O contexto literário de Buenos Aires volta a aparecer em seu diário nos meses seguintes. Em uma entrada de novembro do mesmo ano, em que discute a insustentabilidade dos convencionalismos – “No creo en nada de lo que me enseñaron. No me importa nada. Sobre todo no me importan los convencionalismos y el demonio sabe hasta dónde y hasta qué extremo infecto somos convencionales” (PIZARNIK, 2017a, p. 360-361) –, Alejandra volta-se para os “convencionalismos poéticos e literários” de Buenos Aires:

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

Não pertencente, e distante, Alejandra vê a vida literária de Buenos Aires com certo desdém. Como mais um fator do seu “estrangeirismo”, Pizarnik escreve constantemente sobre suas dificuldades com o idioma. Para Casanova, “a língua é um dos principais componentes do

capital literário”: “em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias do que outras e que pretensamente encarnam apropriada [sic] literatura” (CASANOVA, 2002, p. 33). Passa a existir, assim, uma “língua da literatura”, “a língua de Shakespeare” ou “a língua de Racine”, o que “estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tomando-se por si só um ‘certificado’ literário” (CASANOVA, 2002, p. 33).

Alejandra Pizarnik, durante sua estadia na França (mais especificamente entre o final de 1962 e início de 1963), escreve treze textos em língua francesa, que incorporará em suas últimas obras de forma traduzida para o espanhol. Ainda que não analisados aqui, é importante ressaltar a função da língua estrangeira para a poética de Pizarnik. Cristina Piña (2015) argumenta que os poemas escritos em francês são o verdadeiro “laboratório de experimentação” da poeta, gênese do que viria a compor sua obra nos anos seguintes, e que isso deve-se a ao fato de que:

el francés – tal vez por su prestigio de lengua avanzada dentro del campo de la poesía desde el siglo XIX en adelante: tal vez por no despertar la sensación de extrañeza y ajenidad que el español produce en la escritora – la llevará a internarse por caminos que sólo muchos años después abordará en sus textos en castellano y que se vinculan sobre todo con el juego con el significante, con la práctica del poema en prosa extenso y con la auto-traducción (PIÑA, 2015, p. 24).

O francês seria, então, a “língua para criação” (cf. PIÑA, 2015, p. 26)⁶⁹. Atribuindo um “valor literário a certas línguas”, como afirma Casanova, a tradução passa a ser revalorizada, conforme será evidenciado em análises posteriores.

A “internalização” da experiência parisiense a leva a questionar, cada vez mais, sua própria nacionalidade. De fato em terras “más ajenas”, como escrevia em seu primeiro livro (*La tierra más ajena*), estar no exterior é mais uma confirmação do seu estrangeirismo: “Testigo de la imposibilidad de vivir. Otra cosa: actúo como alguien extranjero a este mundo (decir lo que no se debe, hacer lo que nadie hace) para luego dolerme de las consecuencias de una manera

⁶⁹ Para Piña, a principal influência da língua francesa dá-se na criação dos poemas em prosa longos, que aparecerão na obra de Alejandra Pizarnik apenas em seus últimos livros: “sólo en *Extracción de la piedra de locura* de 1968 aparecerá esta clase de poemas en su obra en castellano. Aclaro, al respecto, que el poema en prosa breve, sea aislado, sea formando una serie, ya aparece desde *Árbol de Diana* (1962) y se reitera en sus publicaciones en revistas y diarios de esos años – *Sur* en 1963, *La Nación* de Buenos Aires y la revista *Zona Franca* de Venezuela en 1965 – y que no se presenta como un cambio mayor dentro de su poética. Por el contrario, los poemas en prosa extensos aparecen como una llamativa ruptura y no puede sino sorprendernos que en fecha tan temprana como en 1962-63 ya los esté escribiendo en francés, lengua en la que además, como veremos al centrarnos en la auto-traducción, parecen surgirle espontáneamente, mientras que cuando los traduce al español, tiende a dividirlo en versos” (PIÑA, 2015, p. 26).

filistea y miserable” (PIZARNIK, 2017a, p. 610). Em busca de si, neste “auto-exílio”, ela vai para terras distantes, mas encontra apenas mais uma versão outra e inadequada de si mesma⁷⁰.

Estar na “República das Letras”, salienta Casanova, possibilita uma “espécie de reapropriação nacional” a partir de uma “neutralidade” ou “desnacionalização” de Paris. Alguns intelectuais da América Latina, continua a teórica, “‘descobriram-se’ nacionais em Paris, e mais amplamente, na Europa. (...) o poeta peruano César Vallejo exclama: ‘Vim para a Europa e aprendi a conhecer o Peru’” (CASANOVA, 2002, p. 50). Ainda que o fato não se concretize com Alejandra, em 1963, suas entradas passam a trazer, cada vez mais, comentários sobre a Argentina e a possibilidade de retorno-reencontro – consigo e com os outros:

Gran cosa la cultura francesa: no se necesita viajar y pasar hambre y frío en una ciudad extraña. Pero qué ciudad me fue siempre más extraña que Buenos Aires. Ahora – alentada por la lejanía – pienso en la calle Reconquista o en la placita de Charcas y Callao con una ternura que no llego a creer cierta. En verdad, no se trata de Buenos Aires sino de mi familia, de la absoluta tristeza de mi casa. Aunque no es la casa, la casa es nueva y nada siniestra, son mis padres pero no los de ahora sino los que conocí niña. Esto es un conflicto a perpetuidad: estoy aquí pero con las valijas a mi lado y cuando pienso en Buenos Aires respiro mal y tengo vértigos (PIZARNIK, 2017a, p. 561-562).

A distância permite reencontrar-se com memórias daquilo que deixou, e ver nelas ternuras antes não vistas: a rua, a praça. Surge uma necessidade de retorno: “Deseos de volver a Buenos Aires”, escreve em outubro de 63: “De hacerme cargo, de alguna manera de mi nacionalidad y de mi lengua. ¿Y de la soledad? Recordar que la de allí es mucho más cruel” (PIZARNIK, 2017a, p. 629).

Exilada na memória, Alejandra idealiza salvagens para si: primeiro era Paris, depois o retorno para terras argentinas. Para Ben Bollig, a poeta é uma exilada de um lugar em que ela nunca viveu e de experiências irrealizáveis: “a utopian Europe perfected by an idealized for its literary heritage; and childhood, which cannot be experienced at the time in the way that it can later be felt to be lost”. Seu exílio é literário: “part of the creation of a literary genealogy and a local literary community” (BOLLIG, 2009, p. 437).

Em busca dessa comunidade literária, autoexilada(s) nesta trajetória de ser-escritor(as), Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath encontram-se com o outro.

⁷⁰ Em “How many ways to leave your country? On exile and not belonging in the work of Alejandra Pizarnik” (2009), Ben Bollig sugere ver esse movimento de Alejandra não como um “auto-exílio”, mas sim “a sense of not-belonging at all, or perhaps something closer to the oxymoron ‘internal exile’, or ‘insilio’” (BOLLIG, 2009, p. 424).

Corpo ex-tranho

“Confiar en sí misma”, escreve Alejandra Pizarnik em abril de 1961, mas “¿Quién es sí misma?:

No sé, pero debo confiar en sí misma.
 La sensación inigualada de estar de más, de estar de sobra en mí, porque yo no me necesito vivir, no me pertenezco, no sé qué hago en mí, para qué me sirvo.
 No comprendo cómo no sucede algo. Las sucesivas desdichas me han corroído.
 Queda un temor absurdo, algo que se aferra a un yo que ya no significa nada (PIZARNIK, 2017a, p. 405-406).

Alejandra, ao voltar o verbo para si, desencontra-se enquanto sujeito: “não *me* pertencço”, “não sei o que *eu* faço em *mim*”, “para que eu sirvo a *mim*”.

Assim, este segundo ato demarca, principalmente, as angústias derivadas desses (des)encontros consigo. É cada vez mais difícil reconhecer em si mesmo alguém em que possa se amparar, e o suicídio novamente se aproxima: “Mi imposibilidad de vivir es absoluta. Debo suicidarme. Sé – y al decirlo soy raramente honesta – que no tengo fuerzas para nada. No las tengo para cumplir ningún destino en la tierra”, escreve Pizarnik ao final da entrada (2017a, p. 406). Quando o “eu” para de significar, torna-se tentador flertar com o vazio da existência.

O corpo não ampara mais o sujeito em seu questionamento de si: “o corpo sempre mais caído, mais em baixo, pois a sua queda está cada vez mais iminente, mais angustiante”, escreve Jean-Luc Nancy em *Corpus* (1992), e conclui: “«O corpo» é a nossa angústia posta a nu” (NANCY, 2000, p. 8). A corporeidade se torna objeto de angústia, há uma urgência em sair de si: “Sentia vontade de me coçar até arrancar a pele. E um torpor pesado me trancava dentro de minha própria prisão, a depressão profunda. Seria por que eu me sinto como um espectro –?”, registra Sylvia em 1958 (2017a, p. 447). Ao questionar ser um “espectro”, ou seja, uma representação, Plath também questiona a sua própria existência. O corpo, em contrapartida, não garante a resposta: “Não há certeza que *a própria coisa* possa estar aí. *Aí*, onde nós estamos, talvez nunca chegue a passar de um reflexo, sombras flutuantes” (NANCY, 2000, p.6), ora, espectros de si.

Em uma entrada de 19 de agosto de 1962, Alejandra Pizarnik, enquanto escrevia sobre os temores de amar alguém, acrescenta, horas mais tarde, uma descrição de como tomar conta do próprio corpo como método de refúgio para seu eu-angustiado:

17 h. En el pequeño espacio de tu cuerpo tienes que hallar refugio. Tienes que enfundarte en tu cuerpo como si fuera un traje de buzo. Una vez en él no será difícil el descenso ni tampoco el retorno. Tu cuerpo es la clave. Entrar en él comenzando por los brazos, los hombros, luego las piernas, la columna vertebral, y por último lo más penoso y difícil: revertirse de tu pecho, de tu garganta y de tu cabeza (PIZARNIK, 2017a, p. 476).

Vestir a sua própria garganta, tomar para si as palavras que ali residem. Para Jean-Luc Nancy, não é possível escrever “ao” corpo, ou mesmo “o” corpo” sem rupturas: “É preciso atravessar este «sujeito», e só a este «sujeito» a palavra *corpo* impõe uma dureza seca, nervosa, fazendo estalar as frases onde nós a empregamos” (NANCY, 2000, p. 21). A escrita não encontra o corpo, mas o estranha:

Escrever endereça-se assim. Escrever é pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha.
Não é tudo. Já que é *a partir do meu corpo* que eu estou endereçado *ao* meu corpo – ou antes: é a partir dos corpos que o «eu» da escrita é enviado aos corpos. É a partir do meu corpo que *tenho* o meu corpo como algo que me é estrangeiro, expropriado. O corpo é o estrangeiro que está «acolá» (o lugar de qualquer estrangeiro) *porque ele está aqui*. Aqui, no «lá» do aqui, o corpo abre, corta, aparta o *acolá* (NANCY, 2000, p. 19).

O movimento não é mais do fora para o íntimo, mas do eu para o fora. Não se inscreve o corpo, se *ex-creve*: “O que se endereça assim ao corpo-fora *excreve-se*, como tento escrevê-lo, junto a esse fora ou como esse fora” (NANCY, 2000, p. 20). O corpo torna-se, portanto, “ser ex-crito” (NANCY, 2000, p. 20). A imagem refletida fora de mim, no espelho, desencontra-se com o “eu”. “Desconheço a minha face”, escreve Plath na primeira entrada de 1958:

O espelho a devolve com a feiura de um sapo, certo dia: pele grossa com poros grandes, áspera feito um ralador, secretando gotículas de pus, pontinhos de sujeira, impurezas concentradas – um ralador grosso. Nada de pele leitosa sedosa. Cabelo azulado de tanta oleosidade, nariz cheio de pelos e crostas verdes ou marrons. O branco dos olhos amarelado, remela nos bordos das pálpebras, no ouvido um depósito de cera mole. *Nós secretamos. Corpos pontilhados*. Ainda há dias em que sob uma luz distante ou débil livramonos dos grilhões e nos elevamos, queimando e falando como deuses. A textura superficial da vida pode estar morta, estava morta para mim. Minha voz calouse, minha pele sentiu quilos & quilos de pressão *dos outros eus* em cada

centímetro, enrugou, franziu, recolheu-se para dentro de si. Agora, expansão (PLATH, 2017a, p. 352-353, grifos meus).

O corpo pesa com todos os “eu(s)”. Cada parte é uma revelação grotesca: oleosidade, pelos, poros. O renascimento, a superação desta fase de angústia, é marcada pela ideia de “expansão”, ou seja, de ir além do limite – do corpo, do espaço, do eu: “Tomar fôlego & dominar a superfície & o âmago das palavras & lutar para abrir meu próprio caminho” (PLATH, 2017a, p. 353). Vestir-se da própria garganta, conforme dizia Pizarnik. Ao adquirir novamente a posse das palavras, é possível encontrar-se de novo no corpo que se habita.

Ex-crito, ou seja, fora de si, o reflexo no espelho por vezes causa medo, conforme descreve Alejandra Pizarnik em uma entrada de 1960:

Cuando entré en mi cuarto tuve miedo porque la luz ya estaba prendida y mi mano seguía insistiendo hasta que dije: Ya está prendida. Me saqué los pantalones y subí una silla para mirar cómo soy en el buzo y el slip; vi mi cuerpo adolescente; después bajé de la silla y me acerqué al espejo nuevamente: Tengo miedo, dije. Revisé mis rasgos y me aburrí. Tenía hambre y ganas de romper algo. Me dirigí a la mesa con el mantel rojo con libros y papeles, demasiado libros y papeles y quise escribir pero me dio miedo aumentar el desorden y me pregunté para qué lo aumentaría con un poema más que luego exigiría ser pasado a máquina y guardado en una carpeta. Me mordía los labios y no sabía qué hacer con las manos. Yo misma me asustaba porque me miraba a mí misma en mi piecita desordenada, andando y viniendo en slip y *pullover* sin pensar, con la memoria petrificada, con la boca devorándose. Pasé junto a la silla y me subí de nuevo en el espejo pero mi cuerpo me dio rabia y me tiré en la cama creyendo confiada en que el llanto vendría (PIZARNIK, 2017a, p. 381).

Assim como Plath, Pizarnik tenta recorrer à escrita, mas ao invés de (se) encontrar ali, teme perder-se ainda mais. Sem controle do próprio corpo, parece ter que ditar seus movimentos: repetir para si que a luz já estava acesa, não saber o que fazer com as mãos, ver o (seu) reflexo ir e vir como uma pessoa-outra. “Um corpo é sempre um ob-jecto fora, a «mim» ou a outrem”, escreve Jean Luc-Nancy, eles são “sempre e antes de tudo outros – assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos” (2000, p. 30).

Testemunha da alteridade do próprio corpo, o rosto torna-se máscara do eu: “Quítate la máscara”, diz para si Alejandra, contudo “detrás o debajo hubo una ausencia de cara” (PIZARNIK, 2017a, p. 538). Sylvia Plath dirá que tem um “patrimônio de máscaras” que “vivem nas profundezas do sargaço da [sua] imaginação” (cf. PLATH, 2017a, p. 389-390). Em busca de ajuda para conservar esse “eu” as poetisas encontram na psicanálise um amparo.

Durante a estadia na França, Alejandra Pizarnik manteve uma troca de cartas com León Ostrov, seu antigo psicanalista. Sylvia Plath, entre os anos de 1956 e 1960, retoma o contato com Ruth Beuscher, a psiquiatra que a acompanhou durante o período de internamento em 1953. Para ambas, a ajuda médica seria também um auxílio para a escrita: Sylvia sente-se bloqueada, não consegue escrever e pede orientações para Beuscher; Alejandra, questiona-se permanece na Europa ou volta para Buenos Aires e procura em Ostrov a afirmação de que Paris é o seu lugar enquanto artista.

Como já mencionado, algumas dessas cartas foram publicadas no livro organizado pela filha de Ostrov. Pouco é mencionado no diário acerca dessa troca epistolar. Em contrapartida, quanto a Plath, os únicos registros a que temos acesso desse período são as entradas com as anotações sobre as sessões com Beuscher. O que interessa dessa relação terapêutica não é a tentativa de diagnosticar as autoras, mas o modo como utilizam o outro, ou seja, o/a psicólogo/a, como meio de encontrar/recuperar o eu.

É o medo da loucura, ou o seu retorno, que paralisa as escritoras. Fase de grande amadurecimento poético e pessoal, a loucura se torna afluyente, e influente, neste processo. Ao mesmo tempo que Plath passa a encarar e discutir o seu passado traumático e Pizarnik, temendo pela própria sanidade, sonha com camisas de força, ambas estão mais próximas do que viria a ser considerada sua “voz” ou “identidade” poética. Ao abordar o tema da loucura, Sylvia se aproxima do “confessionalismo”, estética que marcou sua escrita; Alejandra, durante a estadia na França, se aproxima ainda mais das heranças surrealistas e torna a loucura metáfora poética da palavra.

Nesse sentido, a relação com os psicólogos acompanha o processo de formação das autoras. Não somente o modo como descreve as sessões nas entradas do diário, no caso de Sylvia, ou as cartas-desabafos de Alejandra, demarcam esta relação entre terapia-escrita, mas também as próprias produções literárias do período.

O primeiro contato de Sylvia Plath com um psiquiatra ocorre no início de 1956. Antes de se reencontrar com Ruth Beuscher, Plath tenta outro médico, o psiquiatra Brian William Davy, e registra no diário suas expectativas antes da consulta:

Um medo mórbido: que reclame demais. Ao doutor. Vou ao psiquiatra esta semana, só para encontrá-lo, confirmar que está lá. E, ironicamente, sinto que preciso dele. Preciso de um pai. Preciso de uma mãe. Preciso de um ombro mais velho e sábio onde chorar. Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada. Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e

as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam mais visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão bronzeada nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular. E identifico-me demais com minhas leituras e escritos. Sou Nina em “Estranho Interlúdio”; quero ter marido, amante, pai e filho, tudo de uma vez. Além disso, dependendo desesperadamente de tornar meus poemas, meus pobres poemas loquazes, menores e bem-arrumados, aceitos pela New Yorker. Para me vingar da loura, como se simples diques de papel impresso pudessem manter lá fora o fluxo criativo que aniquila toda a inveja, tudo apenas ciúmes aborrecidos apavorantes. Seja generosa. (PLATH, 2017a, p. 232)

Assim como Esther, sua protagonista, que via na figueira uma imensidão de escolhas e angustiava-se, Plath quer ser capaz de abarcar todos os futuros: ser esposa, mãe, escritora. Sua “loucura” é uma imagem para a impossibilidade de ser todas, para esse “eu-limitante” que lhe aflige mais uma vez: “Uma Vida Está Passando. Minha Vida” (PLATH, 2017a, p. 234). Alejandra, em contrapartida, dá para sua loucura a imagem clássica das camisas de força e do internamento. A primeira entrada em seu diário, após chegar na França, é sobre o medo de enlouquecer: “Indudablemente estoy loca, soy una loca melancólica, serena, que no molesta demasiado exceptuando sus ojos y su tartamudez” (PIZARNIK, 2017a, p. 320). O tema retornará constantemente em suas entradas: “Anoche viví, por vez primera, el terror de volverme loca. Estoy sin defensas, absolutamente desnuda. Suspendida del abismo, balanceándome. No tengo deseos de nada” (PIZARNIK, 2017a, p. 337).

Paris, a idealização da salvação, torna-se também o local de reconhecimento da sua própria desfiguração. Assim como Plath, que na entrada anterior menciona precisar de um médico da mesma forma que carece de um pai, Alejandra, em uma carta de junho de 1960, pede a Ostrov que não a abandone: “Lo mejor es que no me importa tanto lo que me escribe sino que me escriba. Que no me olvide” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 32). A relação médico-paciente parece ir além, veem a figura dos médicos como meios de salvação.

Sylvia, quando retorna da consulta, diz ter visto em seu médico a figura de um pai: “Fui ao psiquiatra esta manhã e gostei dele: atraente, calmo e respeitoso, a transmitir a sensação agradável de maturidade e experiência adquirida; senti: Pai, por que não? Queria me derramar em lágrimas e dizer pai, pai, me acuda” (PLATH, 2017a, p. 243). Pai, para Plath, é sempre a representação de uma ausência, uma perda. Órfã de pai desde criança, seu luto parece nunca ter sido encarado. Durante esse período, mergulhando mais uma vez em suas próprias angústias, a morte do pai retorna, e com ela o ódio pela mãe – configurando, dessa forma, um caso clássico da teoria freudiana que, por outro lado, a autora lei, deixando traços da mesma em sua literatura. Por isso o interesse de resgatar aqui o núcleo constituído pelo complexo de Édipo e sua contrapartida, o complexo de Electra.

Em “Feminilidade” (1933), Freud, ao explicar como ocorre complexo de Édipo na menina, ressalta que ao fazer o pai seu objeto de amor, a mãe se torna um “signo de hostilidade”: “a ligação com a mãe acaba em ódio. Um ódio dessa espécie pode tornar-se extremo e durar a vida toda; ele pode, mais tarde, ser cuidadosamente supercompensado; uma parte dele, via de regra, é superada, e outra parte persiste” (FREUD, 2018, p. 251). Neste período Sylvia vai entender que há uma parte nunca superada influenciando o modo como vê a si como mulher e o seu relacionamento com sua mãe: “só porque sendo mulher eu enfrento todas as mulheres para manter meus homens. Meus homens. Sou mulher, não há lealdade, nem entre mãe e filha. As duas disputam o pai, o filho, para cama do corpo e da mente” (PLATH, 2017a, p. 232).

Seguindo o viés psicanalítico, e aceitando as propostas edípicas de Freud, seria possível ver em Sylvia uma representação deste complexo. A culpa materna se torna um dos grandes tópicos nas análises de Plath com Ruth Beuscher em 1958. Sob o título “Notas sobre as sessões com RB”, Plath transforma seu diário em uma descrição longa e minuciosa dos assuntos discutidos na “terapia”: “Se vou pagar pelo tempo & cérebro dela como se estivesse fazendo supervisão da vida & das emoções & o que fazer de ambas, então vou trabalhar para danar, questionar, revirar a lama & o lixo & me obrigar a tirar o máximo proveito disso” (PLATH, 2017a, p. 497). No parágrafo seguinte, aponta o motivo que a levou a se sentir “uma nova pessoa” após o início do tratamento, citando o que, provavelmente, foi uma fala da própria Beuscher: “Eu lhe dou permissão para odiar sua mãe”:

“Eu a odeio, doutora”. Senti-me péssima. Num matriarcado feito de bajulação e cumplicidade é difícil conseguir permissão para odiar a mãe, especialmente uma permissão na qual a gente acredita. Acredito em RB por ela ser uma mulher inteligente que conhece seu ofício & eu a admiro. Para mim, ela é a “figura da mãe permissiva”. Posso contar qualquer coisa a ela, sem que fique arrepiada ou ralhe comigo ou pare de me escutar, o que é um sucedâneo agradável para o amor (PLATH, 2017a, p. 497).

Assim como fez com o outro psiquiatra, Sylvia transfere a imagem familiar. Agora Ruth Beuscher é a figuração da mãe boa: “Onde encontrar uma figura materna que seja sábia e possa lhe dizer o que precisa saber sobre os fatos da vida, como bebês e o modo de produzi-los? A única pessoa que eu conheço e confio para tal tarefa é RB” (PLATH 2017a, p. 504).

No ano seguinte parece mais consciente do processo psicanalítico e de seus complexos familiares: “encarei coisas terríveis, sombrias: os sonhos de deformação e morte. Se eu realmente acho que matei e castrei meu pai, seriam os sonhos com pessoas deformadas e torturadas minhas visões sobre ele, carregadas de culpa, ou o medo da punição para mim?”

(PLATH, 2017a, p. 551). O diário, para além de registro descritivo das sessões, se torna uma espécie-outra de experiência psicanalítica, e nele escreve seus anseios como um meio de compreender a si mesma, em uma tentativa de se “diagnosticar” através da palavra registrada. É também nas entradas que tenta avaliar a visão de sua mãe neste processo:

Teve uma vida difícil: casou-se com um homem, empurrada pelo desespero de estar chegando aos trinta, ele era mais velho que sua mãe e tinha outra esposa no Oeste. Casou-se em Reno. Ele ficou doente no momento em que o pastor disse que podiam se beijar. E mais doente a cada dia. Ela concluiu que ele era um bruto e que não poderia, não queria amá-lo. Ficou no chuveiro, esforçando-se para gostar do calor da água que molhava seu corpo, pois odiava o miserável. Ele se recusava a consultar um médico, não acreditava em Deus e no recôndito do lar idolatrava Hitler. Ela sofria. Casou-se com um sujeito que não amava. Os Filhos foram sua salvação. Ela os colocou em Primeiro Lugar. Ela ficou lá, amarrada nua nos trilhos e o trem da Vida avançando, fazendo a curva, apitando. “Sinto sede de sangue sangue sangue. Olhe o que fizeram comigo. Tenho ulcerações, olhe como sangram. Meu marido, a quem odeio, está no hospital com gangrena e diabetes e uma barba e eles cortam sua perna fora e ele me dá nojo e é capaz de sobreviver, aleijado, e vou odiar isso. Melhor que morra”. (Ele morreu.) “O coágulo de sangue chegou ao cérebro e foi sorte que tenha morrido, pois seria um tormento dentro de casa, um idiota ambulante e eu teria de sustentá-lo, além de cuidar de dois filhos” (PLATH, 2017a, p. 497-498).

Influenciada por uma imagem “complexada”, na visão psicanalítica, Plath, ao mesmo tempo em que delineia sua mãe como uma mulher que teve que abdicar de sua vida pelos filhos, acrescenta-lhe um tom de arrependimento. O mesmo “trem” que angustia sua mãe é aquele que sempre retorna para lembrá-la de suas próprias angústias: “uma vida está passando”.

Não somente Édipo, mas também Electra atua no inconsciente plathiano. Figura mitológica grega, Electra é aquela que, com raiva da mãe por ter assassinado seu pai, quer vingança e, com isso, planeja sua morte. Em 29 de setembro de 1959, Sylvia elenca alguns temas possíveis para sua escrita: “Escreverei histórias malucas. Mas sinceras. Conheço o horror dos sentimentos primais, das obsessões. Uma diatribe de dez páginas contra a Mãe Sombria. A Múmia. Mãe das trevas”, e finaliza a entrada com: “Uma análise do complexo de Electra”. (PLATH, 2017a, p. 591). Meses antes, em março do mesmo ano, Plath escreveu “Electra on Azalea Path”. O poema traz temas que fundamentariam sua voz poética ao final da vida: a morte do pai, o ódio pela mãe, as imagens das abelhas, além do próprio suicídio (neste caso, uma referência ao ano de 1953). “Azalea Path”, uma espécie de anagrama com o nome da mãe de Sylvia (Aurelia Plath), refere-se também ao parque próximo ao cemitério onde fora enterrado Otto Plath.

Influenciada pelas conversas com Beuscher, e a análise de seus lutos internos, Sylvia visita o túmulo do pai, conforme descreve em uma entrada de 9 de março de 1959⁷¹:

Fui ao túmulo de meu pai, uma cena muito deprimente. Três cemitérios separados por ruas, todos abertos nos últimos cinquenta anos, paralelepípedos feios, grosseiros, lápides muito juntas, como se os mortos dormissem lado a lado num albergue. Na terceira ala, numa parte plana gramada que dava para um terreno baldio estéril após o qual havia barracos de madeira, encontrei a lápide, “Otto E. Plath: 1885-1940”, bem no meio do caminho, podiam andar por cima dele. Senti-me lesada. Tentada a desenterrá-lo. Provas de que ele existiu e de que realmente morreu. Para onde teria ido? Sem árvores, sua lápide encostada no corpo do outro lado. Fui embora logo. Mas é bom guardar o local na memória (PLATH, 2017a, p. 547-548).

De fato com o local “guardado na memória”, Plath escreve “Electra on Azalea Path”: “I found your name, / I found your bones and all / Enlisted in a cramped necropolis, / Your speckled stone askew by an iron fence // In this charity ward, this poorhouse, where the dead / Crowd foot to foot, head to head, no flower / Breaks the soil. This is Azalea Path” (PLATH, 2008, p. 117)⁷². Não somente Plath reconstrói a imagem do cemitério, como também a sua sensação diante da perda é mantida. Ainda que não escreva no poema sobre a urgência que sente em querer desenterrá-lo, conforme mencionado no diário, seus versos ecoam a mesma angústia:

⁷¹ Em *A redoma de vidro*, Esther também vai visitar o túmulo do pai, e as imagens se repetem: “Então vi o túmulo do meu pai. Estava bem atrás de outro túmulo, cabeça contra cabeça, do jeito que as pessoas ficam quando não há espaço suficiente num pronto-socorro. A lápide era de um mármore rosa cheio de pintinhas, feito salmão enlatado, e tudo o que havia nele era o nome do meu pai sobre duas datas separadas por um pequeno travessão. Nos pés da lápide, depusitei o buquê de *azaleias* que eu tinha colhido de um arbusto na entrada do cemitério. Minhas pernas se dobraram e me sentei na grama ensopada. Eu não entendia por que estava chorando tanto. Foi aí que me lembrei que nunca tinha chorado pela morte do meu pai” (PLATH, 2014, p. 187, grifos meus). A partir de uma mescla entre o poema e o diário, Plath elabora sua ficção: a ideia de “cabeça contra cabeça”, para descrever as valas, por exemplo, ecoa dos versos: “where the dead / Crowd foot to foot, head to head” (PLATH, 2008, p. 117); do título do poema, Sylvia faz as flores que leva Esther ao túmulo; e assim como o poema finda com a ideia suicida, logo após a visita, Esther realizará a tentativa de suicídio por ingestão de pílulas.

⁷² As flores, e sua referência ao cemitério, também são retomada por Ted Hughes no poema “Child’s Park”, presente em *Cartas de aniversário*. No primeiro verso, Hughes questiona: “O que representavam para você as azaléias?” (HUGHES, 1999, p. 149). Versos a frente, Ted menciona o analista (uma provável referência a Ruth Beuscher?) e delinea um caminho que Plath estaria seguindo (em direção ao Paraíso/inferno): “Você nunca esteve / a mais de um passo do Paraíso / Você tinha acesso instantâneo, segundo seu analista, / Ao fundo do seu Inferno – / O fundo da flor peluda. / Num ângulo ensolarado / A fonte despiu os sete véus / Enquanto o ar a balançava. Ali, a sua escada – / As sete cores da alquimia. / Eu vi você subi-la sozinha, / E entrar na boca da azaléia” (HUGHES, 1999, p. 149, 151). As flores, que na poética de Sylvia representam seu pai, aqui, para Hughes, acompanham também o processo criativo-autodestrutivo de sua esposa que, ao final deste percurso, marcaria o encontro com o pai: “Você imaginou uma floração com véus rompendo-se, / E um renascer solar – os dois juntos / E no entanto idênticos. Você seguia intrépida / Rumo ao encontro com seu Pai. / O Verbo dele realizado, ali, no centro nuclear” (HUGHES, 1999, p. 151). A grafia em maiúscula, propositalmente ambígua, reforça a imagem “divina” que tinha o pai para Sylvia.

I bought my love to bear, and then you died.
 It was the gangrene ate you to the bone
 My mother said; you died like any man.
 How shall I age into that state of mind?
 I am the ghost of an infamous suicide.
 My own blue razor rusting in my throat.
 O pardon the one who knocks for pardon at
 Your gate, father – your hound-bitch, daughter, friend.
 It was my love that did us both to death. (PLATH, 2008, p. 117)

Há aqui o primeiro registro do movimento que interliga o suicídio, a escrita e os pais⁷³. O eu-lírico, esta outra-persona de Sylvia, se sente como o “fantasma de um suicida/suicídio infame”, com uma lâmina azul enferrujada, ou seja, sem corte, na garganta (por ter tentado usá-la há anos atrás ou por segurá-la desde os nove anos, quando seu pai falecera?). Diante do ato a ser cometido, ou repetido, ela pede perdão ao pai. A “culpa” da sua morte recai no amor que sente. Mas a culpa da morte de seu pai volta-se para a mãe. É ela também a culpada pelo seu suicídio, conforme descreve em seu diário:

Então, como manifesto o ódio pela minha mãe? Nas emoções mais profundas penso nela como um inimigo: alguém que “matou” meu pai, meu primeiro aliado masculino no mundo. Ela é uma assassina da masculinidade. Deito-me na cama quando penso que minha mente ficará vazia para sempre e penso no regozijo que seria matá-la, estrangular sua garganta magra cheia de veias que nunca pôde ser grande o bastante para me proteger do mundo. Mas eu era boa demais para matar. Tentei me matar para deixar de ser um constrangimento para as pessoas que amo e para me livrar do inferno do vácuo mental. Muito bem: Faça a ti o que faria aos outros. *Eu seria capaz de matá-la, por isso me matei* (PLATH, 2017a, p. 501, grifos meus).

Ou, na visão da mãe através das palavras de Plath: “A filha tentou se matar e fez com que passasse vergonha, indo para um sanatório para doentes mentais: menina ruim, desgraçada, ingrata. Ela não tinha segurança. Onde Foi Que Eu Errei. Como o destino fora capaz de puni-la assim, se era tão nobre e boa?” (PLATH, 2017a, p. 500).

É a partir das sessões com Beuscher, e a provável aproximação dos complexos da teoria freudiana, que Sylvia, pela primeira vez, escreve mais abertamente sobre a tentativa de

⁷³ No período em que produziu este poema, Sylvia, morando com Hughes, escrevia sobre uma mesa feita, por Ted. No poema “A Mesa”, de *Cartas de aniversário*, Hughes comenta que a tábua “cortada para caixão”, “encontrava vida nova com um cadáver dentro”. Com esta nova mesa, continua ele, “Abri uma pista de pouso perfeita / para a sua inspiração. / Eu não / Sabia que havia feito uma porta / De acesso à sepultura de seu pai” (HUGHES, 1999, p. 285). Escrever, portanto, era visitar seu pai. A mesa, local de trabalho, guardava também a morte – do pai e de Sylvia.

suicídio de 1953 e suas consequências (internamento, eletrochoques, insulina, etc)⁷⁴. Em 58, comenta sua leitura de “Luto e Melancolia” e se coloca como paciente a partir dos estudos de Freud:

Li “Luto e Melancolia” de Freud esta manhã, depois que Ted foi para a biblioteca. Uma descrição quase exata de meus sentimentos e motivos para o suicídio: um impulso assassino transferido de minha mãe para mim mesma: a metáfora do “vampiro” usada por Freud, “sugando o ego”: é exatamente o que sinto que me bloqueia a escrita: o espectro de minha mãe. Mascaro minha autodegradação (a transferência do ódio por ela) e misturo com minhas próprias frustrações reais comigo mesma, até que se torna difícil demais distinguir o que é realmente crítica falsa e um impedimento que possa ser mudado realmente. Como posso me livrar da depressão: recusando-me a crer que ela tem qualquer poder sobre mim, como as bruxas velhas para quem deixamos pratos de leite e mel. Isso não se consegue facilmente. Como fazer? Conversando, adquirindo consciência do que é e estudar o caso já ajuda bastante (PLATH, 2017a, p. 518-519).

Ao colocar-se como objeto de estudo psicanalítico, Plath encontra as respostas que precisava para o seu bloqueio criativo. É a leitura de Freud que possibilita “justificar” sua tentativa de suicídio, e é também ancorada na psicanálise que vê uma possível solução: falar, adquirir consciência, estudar, analisar a si mesma. Este movimento vai ser fundamental para a consolidação dos temas-chave de sua obra, além de apontar para os primeiros perigos que envolvem o processo criativo desta nova “voz” que se instaura. Mergulhar no caos em busca de alimento literário é correr o risco de se afogar mais uma vez.

Enquanto Sylvia Plath analisa seu período de “loucura” anterior (1953) e os ecos no agora, Alejandra Pizarnik teme a loucura no presente. Na primeira entrada redigida em Paris, a poeta argentina relata seu medo de estar se tornando louca. No terceiro mês vivendo na Europa, escreve em seu diário sobre uma carta que enviou a Ostrov: “Le envié una carta ridícula

⁷⁴ Outro ponto passível de análise a partir do complexo de Édipo, e das sessões com Ruth Beuscher, é o seu casamento. A relação entre Hughes e Plath, ainda que muito conturbada (e explorada até a saturação em biografias), se torna um ponto importante para compreender o desenvolvimento poético de Sylvia. Ted era a sua idealização enquanto homem, poeta, marido – e conseqüentemente a imagem de um pai. Segundo a proposta freudiana, o marido é um “herdeiro” do pai (cf. FREUD, 2018, p. 263): “Eu o identificava como sendo meu pai, em determinados momentos, e esses momentos assumiam imensa importância: por exemplo, a briga no final do ano letivo, quando vi que ele não estava presente, e sim com outra mulher. Sofri um ataque de fúria terrível. Ele sabia quanto o amava e quanto ficaria magoada, mesmo assim não apareceu. Isso não é o equivalente ao que meu pai fez comigo? Sinto que deve ser” (PLATH, 2017a, p. 518). A idealização de Ted corrobora a culpa que atribui à sua mãe. Ela teme que, assim como Aurelia “assassinou” Otto, ela possa matar a Ted: “Quero, como sempre, tirar minha vida de suas mãos quentes sarnentas. Minha vida, minha arte, meu marido, meu filho por conceber” (PLATH, 2017a, p. 502). Há sempre uma ligação com a morte que envolve estas idealizações e culpas: “Ted, na medida em que é uma figura masculina, funciona como substituto para meu pai: mas só nisso, e de nenhum outro jeito. Imagens de sua infidelidade com outras mulheres repetem meu medo da relação de meu pai com minha mãe e com a Morte” (PLATH, 2017a, p. 518).

y gemidora a O. Espero que me responda seriamente, sin consuelos fáciles. Yo sé que la angustia suele engendrar poemas. Pero yo tengo miedo de volverme loca. Miedo y deseos” (PIZARNIK, 2017a, p. 328-329). Na carta, Pizarnik apresenta seus anseios:

Estoy tocando fondo en mi demencia. Las alucinaciones se multiplican, ahora con miedo: qué haré cuando me sumerja en mis mundos fantásticos y no pueda ascender. Porque alguna vez va a tener que suceder. Me iré y no sabré volver. Es más, no sabré, siquiera, que hay un «saber volver». Ni lo querré, acaso. Por eso dibujo todos los días. Temor de mi desconexión, de mi indiferencia, de mi soñar pasivo. Estoy enamorada de esta ciudad. Miro, veo, camino. No estoy ociosa. Pero nunca he tenido una conciencia más fuerte de mi enfermedad, de mis imposibilidades (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 31).

Datadas do mesmo dia, carta e entrada do diário, é interessante o modo como Alejandra reescreve os mesmos temas e angústias em cada gênero. Quando fala das “alucinaciones” e dos “mundos fantásticos”, por exemplo, é possível fazer uma relação com o parágrafo em que descreve tais momentos fantasiosos: “Recién, por ejemplo, sentí que dentro de mi cerebro hay plomo, o que mi cuero cabeludo recubre una esfera de metal. Además de mi temor de que se me caiga el pelo, de que me crezca una barba, de perder los dientes” (PIZARNIK, 2017a, p. 328). A partir de tais “delírios”, Alejandra volta para si, e escreve, no parágrafo seguinte da entrada, sobre essa repetição do “eu” que a assola e, ao mesmo tempo, confirma sua existência:

Yo, nada menos que yo, quiero escribir libros, ensayos, novelas, y etc., yo, que no sé decir más que yo... Pero que lo siga diciendo durante mucho tiempo. Dios mío, que lo siga diciendo y que no me enajene en la demencia, que no vaya a donde quiero ir desde que nací, que no me sumerja en el abismo amado, que no muera de este mundo que odio, que no cierre los ojos a lo que execro, que no deje de habitar en lo horrible, que no deje de convivir con la crueldad y la indiferencia, pero que no deje de sufrir y decir yo (PIZARNIK, 2017a, p. 329).

Encarar-se, atestar a própria existência com a repetição do pronome singular, é também colocar-se frente a frente com a loucura, com o horrível, com o cruel. Na carta para Ostrov resume o parágrafo com a seguinte analogia: “Tal vez me exijo demasiado, como si yo fuera el empresario de una cantante – yo – que no quiere cantar”, ou seja, é ao mesmo tempo quem exige e organiza a vida de um artista, e o próprio artista, que se recusa a produzir. Mas assim como no diário, questiona se esse movimento não seria necessário: “Pero me pregunto finalmente si todo esto no es bueno. Tal vez me sea fecundo encararme de una vez por todas (y

qué irreal es esto: no existe «una vez por todas») con mis delirios” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 32).

No dia seguinte, escrevendo em seu diário sobre a leitura de um livro de Henry Miller, Alejandra começa a questionar a vida de artista na França, tópico intrinsecamente ligado à idealização de si e ao medo da loucura: “Pero me pregunto si el mismo Miller es tan valiente y tan puro como se presenta en sus libros. Pero tengo miedo de confundir literatura y vida” (PIZARNIK, 2017a, p. 330). Essa dualidade entre a vida e a arte será tema comum nas cartas a Ostrov. Em uma carta não datada, mas provavelmente de junho de 1960, escreve sobre a escolha que deve fazer enquanto artista: ter “orden, método, trabajo fecundo, existencia mesurada, estudiosa: entonces se escriben grandes poemas y grandes novelas” ou “submergirse en la vida, en el caos de que está hecha, en las aventuras”. Por fim, se questiona: “¿Cómo vivir?” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 36). Esta “República das Letras” que se materializa em Paris, corroborando sua idealização, é a responsável por tais questionamentos em uma Alejandra em fase de amadurecimento.

Outro ponto decorrente do estar em outro país é a impossibilidade de retomar as sessões de análise com Ostrov, tópico constantemente mencionado nos diários:

He pensado en el análisis. En Buenos Aires lo había descartado de mis proyectos. Pero aquí me asalta y me invade muchas veces la evidencia de mi enfermedad, de mi herida. Una noche fue tan fuerte mi temor a enloquecer, fue tan terrible, que me arrodillé y recé y pedí que no me exilaran de este mundo que odio, que no me cegaran a lo que no quiero ver, que no me lleven adonde siempre quise ir. Pero para hacerme el psicoanálisis necesito ir a Buenos Aires. Y no sé aún si deseo volver o no. Creo que mis angustias en París provenían del brusco cambio de vida: yo, que soy tan posesiva me veo aquí sin nada: sin una pieza, sin libros, sin amigos, sin dinero, etc (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 36-37).

Ainda no mesmo mês, escreve em seu diário uma “solução” para essas questões: “Volver a Buenos Aires y psicoanalizarme. Pero ¿dónde obtendré dinero para ello? Más valdría suicidarme, ahorrarme los meses o los años de sufrimiento atroz que me esperan, que ya están, que ya fueron y serán. «Soy un fue, un es y un será cansado»” (PIZARNIK, 2017a, p. 338). Todas as figurações de si, independente do tempo verbal em que coexistam, acabam no suicídio.

Ser outra em si mesma é estar diante de uma constante acusação das próprias incapacidades: “Pero cómo seguir si «el miedo se adhiere a mi rostro como una máscara de cera»” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 42), escreve em uma carta de 15 de julho de 1960. No mesmo mês, registra em seu diário: “Toda mi vida no hice sino frustrarme, como si yo fuera otra que me está frustrando a mí, yo. (...) Yo me acuso, acuso la otra de haberme engañado”

(PIZARNIK, 2017a, p. 343). Por isso a psicanálise retorna, com frequência, como uma possibilidade de ajuda – mas sempre negada: “Peligro, peligro. No quiero caer nuevamente en el psicoanalysis”, escreve no dia 10 de dezembro de 1960, e explica mais adiante na mesma entrada:

No obstante, no quiero psicoanalizarme. Pero me pregunto si podré vivir así. La gente me da miedo. Yo me doy miedo. Y tantos otros... Sin hablar de las obsesiones, las sombras nocturnas, «los miedos de las noches veladores». El miedo a desear y su contrario: el deseo absoluto imposible de satisfacer en este mundo. Pero psicoanalizarme nuevamente, no (PIZARNIK, 2017a, p. 370).

Em fevereiro do ano seguinte, Pizarnik encontra uma ajuda em Marianne Strauss, uma espécie de psicóloga que a auxilia a “relaxar”, conforme escreve para Ostrov. Na mesma carta, relata a sua dificuldade em aceitar ajuda, o que provavelmente a impede de buscar um outro psicanalista: “Yo creo que hay algo muy complejo y difícil y terrible en la gente como yo: los que no quieren curarse y demandan ayuda: ayúdame pues no quiero que me ayuden” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 67). Trecho que ecoa, anos mais tarde, nos versos que compõem “La mesa verde”, um compilado de aforismos escritos pouco antes de seu suicídio: “Nada más peligroso, cuando se necesita ayuda, que recibir ayuda” (PIZARNIK, 2016, p. 449).

As inquietações quanto a voltar ou não para a psicanálise estão interligadas a este processo de reconhecer-se e desconhecer-se enquanto sujeito. Em julho de 1962, escreve: “Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo” (PIZARNIK, 2017a, p. 425). Dias mais tarde, parece complementar seu próprio estranhamento: “Digamos que soy un lento gemido, que dentro de mí alguien muy trágico recita sordamente y con sollozos el pequeño poema balbuceante que es mi vida” (PIZARNIK, 2017a, p. 428). Em 29 de junho do mesmo ano, Pizarnik informa Ostrov acerca do tratamento psiquiátrico que iniciou:

No deseo dejar de comunicarle que he iniciado un leve tratamiento con una psiquiatra. Ha sido por azar, si existe. Como Chiquita Singer se trató varios meses con esta doctora obteniendo resultados que a mí me parecieron maravillosos decidí hacer lo mismo. Es más: sentí que no podía no hacer lo mismo. Estoy, pues, convulsa, contraída, temerosa, con toda la extensión de mi sentimiento de abandonada frente a mí, recreando viejos horrores y no sabiendo, como siempre, qué hacer con tanta confusión. En verdad no espero nada, ni siquiera resultados maravillosos. Solo quisiera comprender, ver claro o no claro pero ver algo de esto que no me deja. La expresión «nostalgia materna» no me ayuda. Tampoco yo me ayudo. Vieja cuestión: ¿puede alguien ayudarme? Naturalmente, deseo saber qué piensa de lo que le cuento (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 83).

A necessidade de elaborar e entender seus “velhos horrores” e “confusão” ecoa na entrada de julho do mesmo ano: “Nunca, con hoy, he sentido estos deseos superlativos de encontrar la causa, la raíz, el origen, de mi sufrimiento. La distancia de mí a mí es la que existe entre los otros y yo” (PIZARNIK, 2017a, p. 432). Novamente a relação “eu e outros” é colocada ao lado de suas próprias angústias, seu distanciamento interno é tão grande quanto a distância com terceiros.

Voltando ao âmbito da psicanálise, vale lembrar que Freud, quando delineia as diferentes divisões do sujeito (Eu, Id e Super-Eu), postula primeiramente que o inconsciente faz parte da teoria da repressão: “O reprimido é, para nós, o protótipo do que é inconsciente”. De acordo com o psicanalista, há dois tipos de inconsciente: o latente, que ainda é capaz de consciência; e o reprimido, não sendo capaz de consciência (FREUD, 2011, p. 13). Quando Alejandra busca ajuda na psicanálise para entender a si mesma, ela espera atingir esse inconsciente reprimido e alcançar/recuperar a si mesma no processo.

Em uma entrada de 30 de julho de 1962, a duplicação retorna como uma acusação:

Rumor de mis ojos mirándose mirar. Ello, para descubrir que la mano que oprime mi garganta es mía.
 ¿Quién me busca desde mi mirada? ¿Quién me asfixia desde mis dos manos?
 ¿Quién muere de sed y no bebe porque no se le ocurrió nunca unir el acto de beber al de tener sed? Entonces: toda queja entraña acusaciones (PIZARNIK, 2017a, p. 441).

Como se não fosse capaz de articular o próprio corpo, Alejandra estranha a si mesma. Todas as queixas, conforme escreve, tornam-se acusações de si para si. No dia seguinte, Alejandra escreve para um “Gran Yo”, passível de ser interpretado como uma representação do “Super-eu” freudiano:

Angustia incapaz: nos habían dicho: pasaremos a buscarte. Pero ¿quién no oye esa invitación? Pero ¿qué me preocupa que la oigan o que la hayan oído si aquí estoy yo que la oí? Gran Yo: tengo miedo. Gran Yo de quien escribe estas líneas: tengo miedo. Gran Yo que sabe y comprende más que la que escribe: tengo miedo, tengo hambre, tengo frío, tengo sed. Y no es la hora del suicidio. Hay sol y muchas cosas que serán materia de mis poemas. Quiero vivir. Pero cómo con este miedo. No puedo vivir así, con este miedo. Y tú lo sabes. Y yo lo sé (PIZARNIK, 2017a, p. 448).

O “Gran Yo” é aquele que a conhece mais do que ela própria, mais do que “quem escreve”. A entrada soa como um pedido desesperado do “Eu” diante do “Super-eu” e seus instintos de morte. Não é hora do suicídio, escreve o “Eu”, mas o medo o/a impede de saber

como continuar. O Eu, portanto, torna-se refém de uma tripla servidão: do mundo exterior, da libido do Id e do rigor do Super-eu. A angústia, continua Freud, “é a expressão de um recuo ante o perigo” (FREUD, 2011, p. 53).

Junto à melancolia e aos instintos de morte, a loucura retorna. Em novembro, ao contar um sonho que teve, Alejandra diz que sonhou com si mesma a alertando da proximidade da loucura: “Yo me respondí (mi voz sonaba débil, enferma): «Acepto tocar el fondo»” (PIZARNIK, 2017a, p. 525). “Tocar o fundo”, palavras que se repetirão anos mais tarde, na véspera de seu suicídio. No sonho, um eu teme e alerta o outro que, ao contrário, deseja ir mais perto do limite. A partir da angústia da morte, explica Freud: “o Eu abandona a si mesmo por sentir-se odiado e perseguido pelo Super-eu, em vez de amado”. Sentindo-se desamparado pelo Super-eu, o Eu “deixa-se morrer” (FREUD, 2011, p. 56). Mas Alejandra Pizarnik não se suicida em Paris.

O outro em mim

Antes de adentrar nas publicações e criações literárias de Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath, volto-me para mais uma relação entre o si mesmo e os outros. O outro, aqui, é também parte, corpo, de si.

Após casar-se com Ted Hughes, a imagem de esposa que Sylvia Plath mantinha na juventude se altera. Casada com um escritor, planeja uma vida a dois movida, e financiada, pela palavra. São comuns as entradas em que projeta o futuro do casal: “Após esse ano do livro, após Europa no ano que vem, um ano para o bebê? Quatro anos de casamento sem filhos é bastante para nós? Sim, acho que terei coragem até lá” (PLATH, 2017a, p. 373). Ao lado da carreira, Plath coloca a maternidade como um aspecto a ser planejado: “Não me sinto particularmente atraída por crianças, mas gosto delas & desejo arrumar minha vida de modo a poder ter filhos. Cresce em mim o desejo de ter um bebê”, escreve em agosto de 1959 (2017a, p. 477).

Em 1959 o desejo da maternidade torna-se mais um elemento de angústia. Sylvia começa a identificar a não fertilidade com o seu bloqueio literário. Assim como não escrever é não viver, não conseguir ter filhos é estar também mais próxima da morte. Dentre as anotações para as sessões de terapia com Ruth Beuscher, registra em seu diário:

Para RB: Não é quando terei um bebê, mas se terei um, e mais de um, o que é de suprema importância para mim. Sempre me identifiquei profundamente

com a definição da Morte que diz: Inacessibilidade à Experiência, uma visão à la James, mas muito boa. E, para uma mulher, ser privada da Grande Experiência para a qual seu corpo foi feito, nutrir, é uma imensa e devastadora Morte. Afinal, o homem só precisa, fisicamente, ter a relação sexual corriqueira para se tornar pai. Uma mulher passa 9 meses sendo outra coisa diferente de si, separando-se de outro ser, alimentando-o e sendo fonte de leite e mel para ele. Ser privada disso é a morte, sem dúvida. E consumir o amor, tendo um filho com o ser amado, é mais profundo do que qualquer orgasmo ou afinidade intelectual (PLATH, 2017a, p. 572).

Para Plath, ter um filho seria a concretização do seu amor com Ted. Ser “privada da experiência” da maternidade é aceitar a sua morte enquanto mulher.

Apesar de não registrá-la no diário, a gravidez é anunciada indiretamente na entrada de outubro do mesmo ano: “Tentei nos últimos dias o ‘exercício’ de Ted: respirar fundo, concentrar-me nos objetos capazes de fazer fluir a consciência, e escrevi dois poemas que me agradaram. Um é para Nicholas, o outro o velho tema da idolatria ao pai” (PLATH, 2017a, p. 598). Nicholas, que na verdade seria Frieda, é o filho que nascerá em abril do ano seguinte.

O poema referido é “The Manor Garden”. É sob a ambientação da morte que inicia a primeira estrofe: “The fountains are dry and the roses are over. / Incense of death. Your day approaches. / The pears fatten like little buddhas. / A blue mist is dragging the lake” (PLATH, 2008, p. 125). Ao mesmo tempo em que as rosas acabaram e há um incenso de morte no ar, as peras “engordam”, algo está sendo gestado ali. Nas duas estrofes seguintes, dando continuidade a este movimento de morte e gestação, Plath enfatiza a ideia de ciclo: “You move through the era of fishes, / The smug centuries of the pig – / Head, toe and finger / Come clear of the shadow. History // Nourishes these broken flutings, / These crowns of acanthus, / And the crow settles her garments.” (PLATH, 2008, p. 125). A voz do poema dirige-se a esse alguém que atravessa os séculos, que primeiro tem a sua cabeça formada e em seguida seus dedos, pedindo-lhe que “saia das sombras” do seu próprio corpo, corpo este cheio de “estrias” (“broken flutings”).

Ao filho, diz aquilo que ele herda: “You inherit white heather, a bee’s wing, // Two suicides, the family wolves, / Hours of blankness” (PLATH, 2008, p. 125). Plath faz pequenas referências a elementos da sua família e da família de Hughes: a flor branca (“white heather”), que nasce principalmente nos morros britânicos, local onde nasceu Ted; a asa da abelha (“bee’s wing”), um animal que simboliza o pai para Plath; um dos suicídios (“two suicides”) provavelmente refere-se à tentativa de 1953 e, por fim os lobos (“family wolves”) podem ser interpretados como um elemento associado a Hughes, que escrevia frequentemente sobre animais.

Ao final do poema, a poeta anuncia o nascimento que se aproxima: “Some hard stars / Already yellow the heavens. / The spider on its own string // Crosses the lake. / The worms / Quit their usual habitations. / The small birds converge, converge / With their gifts to a difficult birthing” (PLATH, 2008, p. 125). A natureza se reúne para o nascimento difícil (“difficult birthing”), já que Plath temia o parto, principalmente pela sua proximidade com hospitais e internamentos, trauma antigo de Sylvia. No diário, no mês seguinte, menciona justamente esses temores: “Se pelo menos arranjasse um médico no qual pudesse confiar, alguém capaz, firme mas gentil, e um hospital onde eu soubesse o que se passava, ficaria ótima” (PLATH, 2017a, p. 606).

No dia 1 de abril de 1960 nasce Frieda Hughes⁷⁵. Em um longo “PS” de uma carta escrita para Warren e Aurelia Plath, Sylvia descreve o nascimento, em casa, de sua filha: “April 1st 1:15 pm: Well, just twelve hours ago I woke up groggy from two sleeping pills after one hour hardwon sleep & everything began. The miraculous rapidity of the delivery amazed even my seasoned doctor & midwife – which is why I had absolutely no anesthesia” (PLATH, 2018, p. 446). Em fevereiro do mesmo ano, Plath tem o seu primeiro livro de poemas aceito por uma editora britânica (cf. PLATH, 2018, p. 414-415). Assim como previa em 59, quando dizia que seu bloqueio literário e infertilidade estavam unidos, Plath liberta-se ao tornar-se capaz de criar: um filho e um livro.

Sylvia Plath via na infertilidade a morte – da criação e de si enquanto mulher. Alejandra Pizarnik, em contrapartida, vê na possibilidade de estar grávida uma morte futura. Em 24 de agosto de 1963, teme estar grávida: “El miedo a quedar encinta. Quedarme preñada es sinónimo de muerte. Es un sonido de alarma. Algo que me dice: Se cerró el cielo. Anillo perfecto. Escribo esto en pleno terror” (PIZARNIK, 2017a, p. 610). E surge a primeira menção à possibilidade de abortar:

Si C. me embarazó no podré suicidarme. No se trata de abortar o tener un hijo. No me asusta. Aunque esperar un hijo sería quedarse encerrada en un ascensor entre dos pisos, en plena zona de asfíxia. Abortar no me da miedo ni culpa. Sí, me da miedo de recibir un castigo no menos asfíxiante: prisión a perpetuidad. No podré vivir un sólo día con un hijo, con algo creciendo y alimentándose de mí (PIZARNIK, 2017a, p. 610).

⁷⁵ “Magi”, escrito provavelmente em outubro de 1960, também retoma o tema da maternidade: “In this poem, ‘Magi’, I imagine the great absolutes of the philosophers gathered around the crib of a newborn baby girl who is nothing *but* life”, explica Plath antes da leitura do poema para a BBC (2008, p. 290). A partir da imagem dos reis magos, ela parece celebrar a vida (“nothing *but* life”) da sua filha que completa seis meses: “While the child smiles into thin air. // Six months in the world, and she is able / To rock on all fours like a padded hammock. / For her, the heavy notion of Evil // Attending her cot is less than a belly ache. / And Love the mother of milk, no theory” (PLATH, 2008, p. 148).

Ao mesmo tempo em que cogita a possibilidade de aborto, diz não poder se suicidar por causa da gravidez. O que teme não é abortar, mas “perder” sua vida para um filho, esta “prisão perpétua”. Diferentemente de Plath, que unia a infertilidade ao bloqueio literário, Pizarnik não vê um futuro possível (“se cerró el cielo”) após a maternidade.

A gravidez é confirmada no dia 22 de setembro. Na mesma entrada, já indica o que está prestes a ser feito: “Hacer lo que se necesita hacer con extrema seguridad y lucidez. Esto es una nueva trampa. La de contemplarme en el fondo de la desdicha. Y, además, la condenatoria seguridad de haber tenido razón en mis miedos y presentimientos” (PIZARNIK, 2017a, p. 620). No dia 24, registra que ligou para o “Dr. Z.” e marcou uma consulta às 17h30. Quatro dias depois, uma longa entrada descreve o acontecimento:

Y las voces lloran o se lamentan con un gran miedo antiguo, ya conocido por semejanzas increídas, la mañana se abre como un canto, te hieren, tiran de ti, te atenazan, tiran de ti, en plena noche de creación arrancan de ti, con las piernas abiertas piensas en árboles, en colores puros, pájaro tal vez, tal vez si fue niña, si andaba de un castillo de arena a otro transportando un balde de agua que perdía, perdía el agua en el trayecto, tal vez, mientras tiran de ti, tu cara debajo de la máscara sostenida por tu mano, aspirando y no obstante no aspirando, no obstante jugando a aspirar, manteniendo la máscara a una distancia necesaria para sentir el dolor en su calidad pura, temblando las piernas que sin embargo quisieran cerrarse, tiran de ti, un claro en lo espeso, en lo especioso de una oscuridad de formas movedizas, dispuestas con perfección para esta liturgia que es el reverso de dos manos tirando de entre ti para arrancar el pequeño corazón de un embrión que iba a ser una forma dotada de voz y de movimiento y de peligrosos relieves, la noche relampagueando dentro de la máscara te cortan con ruido a graznido, sierran pájaros negros, con una sierra morosamente los determinan en partes sangrientas, formas rojas, sombras vestidas de dudosos terciopelos rojos cruzan rápidas el bosque relampagueando, aspiras y no aspiras, pero no gritas, no por orgullo sino por no unir las manos que asesinan entre tus piernas a las formas despavoridas de la máscara. Pero durante un segundo sí, se acercaron sin tocarse, fue cuando el dolor era grave y agudo, cuando debajo se produjo una sórdida y horrenda armonía de tonos graves y altos como si tironearan a dos corazones uno derecho uno izquierdo, entonces el bosque se abrió y hubo [*tachado*] metálico singularmente perverso, era de plata, perforaba en el centro exacto de lo oscuro, las formas desaparecieron, eso yacía y trabajaba y ya no había afuera ni adentro, era el borde de la gran boca, la alegría infernal súbitamente encarnada, te precipitaron, fuiste, sin un grito, con la máscara en la mano, con tu cara desnuda, enfrente a ti un delantal blanco [*tachado*] no, no nunca, entonces entraste y terminó y [*tachado*] sangre que en nada se parecía a un corazón (PIZARNIK, 2017a, p. 620-622).

Em segunda pessoa, Alejandra escreve como se contasse para si mesma o processo. As informações sobre o dia (é manhã), e alguns procedimentos (pernas abertas, sons) são

intercaladas com a expressão repetida “tiran de ti”, que enfatiza a situação de perda – é uma parte de si que se perde.

A máscara, que bem pode ser um apetrecho médico para auxiliar a dor, torna-se também mais uma figuração dos dilemas do sujeito, que a leva próxima ao rosto, mas não próxima a ponto de não sentir a dor, ou seja, de não reconhecer-se como aquela que está ali (“pero no gritas, no por orgullo sino por no unir las manos que asesinan entre tus piernas a las formas despavoridas de la máscara”). Ao final, com a máscara em mãos, vê seu rosto nu (“con la máscara en la mano, con tu cara desnuda”), encontro do eu consigo mesmo.

Colada sobre a folha do diário, Alejandra reescreve a situação de forma mais breve e lhe dá o título “Contemplación”:

Las voces lloran o se lamentan con un miedo antiguo. Te están haciendo doler y tú piensas en colores muy puros. Oscuridad de formas subjetivas venidas en honor de esta liturgia que trata de crear el reverso de la otra en donde arrancan de ti el corazón de la lejana figura que habrías dotado de voz y de peligrosos relieves. Ahora la noche relampaguea dentro de tu máscara, te cortan con graznidos, te martillean con pájaros negros. Ahora, sombras vestidas de dudosos terciopelos rojos corren por el bosque relampagueante. Pero tú no gritas, no sea que ellos crean que hay correspondencias entre lo que te hace doler y las formas despavoridas de la noche. No obstante te vencieron, y fue cuando el máximo dolor unió dos colores enemigos que se amaron en horrenda conjunción de contrarios, y fue como si te hubieran arrancado dos corazones al mismo tiempo. Entonces el bosque se abrió y algo singularmente perverso entró a perforar el centro de la oscuridad. Las formas desaparecieron y ya no hubo un afuera y un adentro. Era la brusca encarnación de la más infantil alegoría del infierno: te precipitaron, fuiste con la máscara en la mano, y ya nada se pareció a un corazón (PIZARNIK, 2017a, p. 622).

Ainda que o primeiro texto também tivesse características muito mais poéticas do que meramente descritivas, Pizarnik lapida mais uma vez a experiência⁷⁶. Repete muitas

⁷⁶ Há ainda uma terceira versão. Quando reescreve seus diários de Paris com a intenção de publicá-los (tópico a ser discutido a seguir), Alejandra edita mais uma vez sua experiência: “Y las voces lloran o se lamentan con un gran miedo antiguo, la mañana se abre como un canto, en plena noche de la creación, tú con las piernas abiertas piensas en colores muy puros, tal vez fue una niña, mientras tiran de ti, el dolor único, absoluto, temblando, las piernas quisieran cerrarse, tiran de ti un claro en lo oscuro, oscuridad de formas movilizadas, dispuestas en honor de esta liturgia que es el reverso de dos manos tirando de ti el corazón de lo que iba a ser una forma dotada de voz y de movimiento y de peligrosos relieves, la noche relampaguea dentro de tu máscara, te corta con graznidos, sierran pájaros negros, morosamente determinan las partes sangrientas, ahora formas rojas, sombras vestidas de dudosos terciopelos rojos cruzan rápido el bosque relampagueante, no gritas por no querer hallar correspondencias entre las manos que asesinan entre tus piernas y las formas despavoridas de la noche. Pero durante un segundo se acercaron, aunque sin tocarse, fue cuando el dolor unió dos tonos contrarios, dos colores lejanos, cuando se produjo una sórdida y horrendamente súbita armonía de contrarios como si arrancaran dos corazones al mismo tiempo, entonces el bosque se abrió y algo singularmente perverso perforaba el centro exacto de lo oscuro, las formas desaparecieron, ya no había afuera ni adentro, era la infantil alegoría del infierno de súbito encarnada, te precipitaron, fuiste con la máscara en la mano, con la cara desnuda y ya nada más se pareció a un corazón.”. Ao final, acrescenta em francês: “*Dans tes paupières je dors jusqu’à l’aube. Dans tes yeux j’ai appris à connaître ma*

imagens: a máscara, o bosque, os pássaros pretos, as vestes vermelhas, mas ela retira a expressão “tiran de ti”, enfatizada na versão anterior. A expressão é reescrita em dois momentos, informando que algo está sendo retirado do sujeito: i) “donde arrancan de ti el corazón de la lejana figura que habrías dotado de voz y peligrosos relieves” (PIZARNIK, 2017a, p. 622); ii) “y fue como si te hubieran arrancado dos corazones al mismo tiempo” (PIZARNIK, 2017a, p. 622). O que antes indicava uma ênfase pela repetição, é reelaborado nessa segunda versão.

O aborto é mencionado apenas mais duas vezes nos diários. Na entrada do dia 30 de setembro, em que informa estar ainda no “Hôpital de la Cité Universitaire”, escreve: “Lloré todo el día. Lloré por mí. Ahora comprendo por qué no lloré hasta hoy” (PIZARNIK, 2017a, p. 623). Três dias depois, após pequenas entradas em que discute alguns textos que pretende escrever, volta a mencionar sua situação: “Mientras esté así, como la puerta de una casa abandonada, abriéndome y cerrándome según lo quiera lo viento” (PIZARNIK, 2017a, p. 624). “Casa abandonada”, ou seja, vazia. Algo foi retirado de si e ela, enquanto porta, abre e fecha de acordo com o vento, algo/alguém de fora – tanto uma referência aos prováveis exames diários que fazia enquanto esteve no hospital, quanto ao próprio movimento de entregar-se sexualmente para alguém. Aceitar o movimento do outro, por vezes, é recusar a sua própria ação.

Em seguida, na mesma entrada, enquanto pensa em suas experiências de dor, retoma o aborto: “Pero no sé qué me obliga a incluir un aborto entre las grandes experiencias del dolor. Fue un dolor físico espantoso, de acuerdo, pero ¿por qué me habrá de traer la sabiduría? No. Sabiduría, no. Lucidez. O al menos prudencia” (PIZARNIK, 2017a, p. 624). De forma muito racional, Alejandra vê no aborto um ganho de “lucidez”, um ato de prudência.

Além de ser uma extensão do “eu-mulher” que faz parte das fases e personas das poetisas, a experiência da maternidade ou sua recusa possibilita explorar, mais uma vez, como a experiência se torna parte da literatura – como escrever é também desvendar o íntimo de si mesmas para ambas.

Escrever, verbo intransitivo

A partir deste segundo ato, a escrita se consolida como objeto de trabalho e idealização de futuro. Não mais adolescentes, neste momento as poetisas buscam crescer através

dernière nudité. N’oublie pas tes yeux parce que c’est là où j’habite” (PIZARNIK, 2017a, p. 1034-1035). A expressão “tiran de ti” mantida aqui sugere ser esta uma versão anterior àquela intitulada “Contemplación”.

da palavra escrita. Com ideais voltados ainda mais para o mercado editorial, publicações ou empregos dentro do mundo das letras, escrita e vida se entrelaçam. Daqui em diante, escrever e viver tornam-se verbos interdependentes: para viver, é preciso escrever; e a escrita só ocorre entre os vivos – mas é a morte que cada vez mais se aproxima.

A ideia de “escrever” como um verbo intransitivo vem de Roland Barthes que, no segundo volume de *A preparação do romance* (2003), propõe que a escrita “já não foi, ou já não foi apenas uma atividade ‘normal’: visada + objeto, visada adaptada ao objeto, integrando-o num só movimento”, e continua:

Um indício possível desse surgimento (dessa pequena revolução na intencionalidade do verbo), indício gramatical: passagem do *escrever* + complemento de objeto → sem complemento de objeto, como se diz “no sentido absoluto” → “E o que o senhor está escrevendo para nós hoje? – Escrevo”, ou “O que o senhor faz da vida? – Escrevo” etc. → Poderíamos dizer: *escrever*, verbo intransitivo, já que a construção regular do verbo é, de agora em diante, sem complemento (isso no uso que se fazia já no século XVII, mas sobretudo a partir de Chateaubriand inclusive); mas, na verdade, um complemento acaba por vir: não se permanece sem escrever algo “Escrevo *Paludes*”); curiosa gramática: o complemento fica *suspense*, quer no futuro, quer na indistinção, na impossibilidade de distinguir, de nomear aquilo que se escreve (BARTHES, 2005, p. 40-41).

A intransitividade transforma o verbo em uma atividade fechada em si mesma: escrevo. Não é preciso saber o que se escreve, mas sim realizar o ato. Assim como o verbo “viver”, que dispensa um objeto, pois na sentença “ela vive”, um sujeito está realizando uma ação completa, em “ela escreve” a relação se repete. Proponho, portanto, uma união: uma vida escrita.

“A vida escrita”, escreve Ruth Silviano Brandão em livro homônimo, “é a vida que se escreve, mesmo que não se saiba”. Para a teórica, “escrever ou voltar a escrever é (re)surgir como nome, como assinatura, no gesto de nascimento na letra do poema” (BRANDÃO, 2006, p. 23). Cada palavra escrita atesta um nascimento, uma existência: “escrever é vital e não algo paralelo à vida, algo secundário” (BRANDÃO, 2006, p. 26). A partir disso, Brandão conceitua “vida escrita” como:

a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real (BRANDÃO, 2006, p. 28).

A escrita passa a fazer parte do corpo: tremor das mãos, pulsar do sangue, bater do coração. E é no corpo que se revela essa pulsão, ou “desejo”, conforme propõe Roland Barthes: “sei que escrevo para contentar um *desejo* (no sentido forte): o *Desejo de Escrever*” (BARTHES, 2005, p. 11).

O cruzamento dos dois verbos não coincide, ressalta Brandão, em uma literatura biográfica, “mas na relação metonímica do escritor com o ato mesmo de escrever, na esfera da grafia que se distancia da bio” (BRANDÃO, 2006, p. 51). “A construção de uma assinatura”, complementa a autora “permite que se fale que o escritor nasce de sua escrita, é filho de sua escrita” (BRANDÃO, 2006, p. 52). É a palavra que *me* faz, e não o contrário. Há um “eu” que nasce a cada palavra escrita – e teme a morte, cada vez que a palavra não vem: “minha vida é, de certo modo, consagrada ao *Escrever*, estou constantemente preocupado com ter tempo e forças para fazê-lo; preocupado = desejoso e culpado, se não consigo fazê-lo” (BARTHES, 2005, p. 28).

Roland Barthes menciona o caso clássico de Henri-Frédéric Amiel que no desejo de escrever algo “literário”, contenta-se, momentaneamente, com os registros no diário para, no fim, diante das milhares de entradas, arrepender-se da obra-não-escrita⁷⁷. Depois do momento do “Desejo”, o “escrever” torna-se “escrever alguma coisa”, e as dificuldades começam: “deliberações, decisões parciais, difíceis, tribulações da vontade e do desejo, dúvidas, desânimos, provas, bloqueios, obscuridades → É toda uma *peregrinação* que começa; como um caminho iniciático: *coisas que devem ser superadas*” (BARTHES, 2005, p. 97). E é o diário o local de refúgio para tais lamentações.

“Se escribe que no se puede escribir, se escribe para decir que no se tiene qué decir o que no se sabe cómo decirlo”, escreve Alberto Giordano em *La contraseña dos solitarios* (2011, p. 34), estudo sobre o diário de escritor. Retomando Amiel, Giordano conclui que este movimento, ou “armadilha” na visão de Blanchot, esta “continua reflexión de los escritores (justamente ellos, que dominan el oficio) sobre la dificultad, la inhibición o el fracaso al querer

⁷⁷ O caso é mencionado também por Maurice Blanchot no texto “O diário íntimo e a narrativa”. Ao propor uma “armadilha” criada pelo gênero, Blanchot explica que: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia. Escrevemos para nos salvar da esterilidade, mas nos tornamos Amiel que, voltando-se para as catorze mil páginas em que sua vida se dissolveu, reconhece nelas o que o arruinou ‘artística e cientificamente’, por ‘uma preguiça ocupada e um fantasma de atividade intelectual’. Escrevemos para nos lembrar de nós, mas, diz Julien Green: ‘*Eu imaginava que aquilo que anotava reanimaria, em mim, a lembrança do resto, ... mas hoje nada mais resta senão algumas frases apressadas e insuficientes, que me dão, de minha vida passada, apenas um reflexo ilusório*’. Finalmente, portanto, não se viveu nem se escreveu, duplo malogro a partir do qual o diário reencontra sua tensão e sua gravidade” (BLANCHOT, 2018, p. 275).

escribir, termina imponiendo la sospecha de que la imposibilidad de hacer lo que se sabe hacer, lo que está dotado para hacer, envuelve algún sentido” (GIORDANO, 2011, p. 34). Como se, para ser escritor fosse necessário, também, não-escrever. Nesse sentido, Alejandra Pizarnik registra em uma entrada de 1963:

Ojalá no hubiera publicado un solo poema. Es assombrosa mi inmadurez. ¿Quién me dijo que soy escritora o poeta? Es algo que se gesta. Pero tanta inconciencia... Sólo sé hablar de la poesía. En una mesa de café. Pero la obra, la obra. Me ata el miedo. Nadie escribe tanto como yo y no obstante balbuceo penosamente. Es un hecho mental. No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti (PIZARNIK, 2017a, p. 569).

Fala de poesia em cafés, reclama da ausência da obra no diário, cerca-se de linguagem, mas não escreve. A escrita, esta atividade que pode ser “júbilo ou maldição”, conforme Brandão, “nos deixa submetidos a ela” (2006, p. 28). E a linguagem, muitas vezes, não suporta o peso do sujeito que escreve (“el lenguaje no puede por ti”). Muito mais maldição do que júbilo, o título de poeta é o que pesa:

Por algo muy grande he perdido. Lo perdí a los 17 años, cuando comenzaron a decirme que yo era una «auténtica poeta». Perdí el sentido del juego, la atención profunda de mis antiguos ojos azules. Quisiera retornarme la vieja mirada: escribir poemas como cuando dibujaba un árbol, una casita, un caballo y un pájaro. O sea: actuar sin destinatario mental o real. Sin finalidad. Sin para qué ni por qué. Como cuando estoy ebria, exactamente como cuando ando ebria, sin tiempo, en un presente imaginario que no me importa (PIZARNIK, 2017a, p. 571-572).

Escrever “sem finalidade”, “sem destinatários”, seria diferente, talvez a linguagem, neste caso, fosse suficiente. Mas ao receber o título de “poeta”, o verbo foi alterado.

Sylvia Plath, durante os períodos de bloqueio, falará de um “demônio” que a assola. Em 1957, numa entrada em que reescreve um pedaço da carta enviada a Richard Sassoon, Plath menciona sua necessidade de “dar à luz essa monstruosidade de modo a ficar novamente leve”; contudo, ressalta em seguida: “ando atormentada pelas questões dos demônios que envolvem minhas fibras com geada de tumba e esterco humano, e não possuo a habilidade nem o gênio para escrever uma grande carta ao mundo a esse respeito” (PLATH, 2017a, p. 225). São essas figurações malignas que a impedem de livrar-se das próprias monstruosidades. Alberto Giordano também repete a imagem do demônio quando comenta a função de um diário de escritor. Para o teórico, o diário “expone su ligación esencial con los misterios del acto de

escribir, las libretas servían para registrar e intentar conjurar el demonio de la imposibilidad” (GIORDANO, 2011, p. 34).

No mesmo ano, ao lamentar-se do romance que não escreve, Sylvia menciona seu “velho demônio caseiro - - - preto e branco, preto e branco” (PLATH, 2017a, p. 317). Diante das publicações antigas, que considera “meiga brejeirice feminina ou superficialidade”, apenas informa em maiúsculas: “Ele Voltou” (PLATH, 2017a, p. 341), referindo-se, novamente, ao “demônio” da insegurança. Em outubro, decide escrever diretamente a ele, e lhe dirige uma carta: “Carta a um demônio”:

Na noite passada experimentei a sensação sobre a qual li em James, inutilmente: o fluxo sanguíneo de medo nauseante, aniquilador da alma, mudar seu sentido para o desafio combatente. Não consegui dormir, apesar de cansada, fiquei deitada sentindo os nervos à flor da pele & o murmurar da voz interior: ah, você não sabe dar aula, não sabe fazer nada. Não consigo escrever, nem pensar. E me escondo debaixo da torrente gelada e prejudicial da negação, acreditando que aquela voz era só minha, parte de mim, e que precisava me subjugar & me impregnar com as piores visões: tendo tido a chance de lutar & vencer dia após dia, acabei fracassando (PLATH, 2017a, p. 709).

Sylvia figura como “demônio” uma parte de si mesma. A insegurança se transforma nesse “monstro” que se volta contra o próprio eu: “Tenho esse demônio que prefere que eu fuja correndo e gritando, se por acaso for imperfeita, capaz de falhar. Ele quer que eu pense que sou ótima, que devo ser perfeita. Ou nada” (PLATH, 2017a, p. 710).

Em diálogo com o texto já mencionado, acerca do “Eu”, “Id” e “Super-Eu”, Freud, em “Introdução ao Narcisismo”, retoma a ideia de que o Eu está interligado à repressão. No Eu, determinadas impressões são conscientemente toleradas/elaboradas, enquanto outras são sufocadas antes mesmo do processo de tornarem-se conscientes. A diferença entre as duas, continua o psicanalista, é que “uma erigiu um *ideal* dentro de si, pelo qual mede o seu Eu atual, enquanto à outra falta essa formação de ideal. Para o Eu, a formação do ideal seria a condição para a repressão” (FREUD, 2010, p. 27).

Responsável pelas exigências do Eu, o ideal “é o que mais favorece a repressão”. Em contrapartida, o processo sublimatório, explica Freud, “representa a saída para cumprir a exigência sem ocasionar a repressão” (FREUD, 2010, p. 28). Para que o Eu se desenvolva, é necessário que a libido seja deslocada para um “ideal do Eu imposto de fora”, desse modo, a satisfação/desenvolvimento se concretizaria através do cumprimento desse ideal (cf. FREUD, 2010, p. 33).

A partir de tais conceitos, Barthes define o “Eu Ideal” e o “Ideal do Eu” nos seguintes termos: i) Ideal do Eu: “lugar de exigências, portanto, o estatuto dessa instância é concebível sem a linguagem. O *Superego* é apenas uma introjeção secundária com relação ao *Ideal do Eu*: o superego é constrangedor \neq *Ideal do Eu* = exaltante”, está do lado do simbólico; ii) Eu Ideal: “forma segundo a qual o sujeito aparece, ou quer aparecer, ao gosto do Ideal do Eu”, está do lado do imaginário: “dependência do Eu Ideal com relação ao Ideal do Eu, como do Imaginário com relação ao Simbólico” (BARTHES, 2005, p. 72). A escrita está para o simbólico, portanto, do lado do “Ideal do Eu”: “um diferencial se estabelece entre a postulação do Ideal do Eu (Escrita) e a postulação do Eu Ideal (imaginário fora da escrita), que *empurra* o sujeito para a escrita, obrigando-o a escrever *infinitamente*” (BARTHES, 2005, p. 73).

Ao escrever, o sujeito convence o “Ideal do Eu”, mas há algo que falta: “há um resto, extensivo à escrita, que eu não disse, que constitui meu valor inteiro e que preciso, a qualquer preço, dizer, comunicar, ‘monumentalizar’, escrever’: ‘Valho mais do que aquilo que escrevo’” (BARTHES, 2005, p. 76), e é justamente essa falta que impulsiona para a próxima palavra, em um movimento infinito. Narcísico, o escritor vê na palavra um valor para si mesmo: “Escrevo, portanto tenho valor, absolutamente, aconteça o que acontecer” (BARTHES, 2005, p. 74). Mas novamente há algo que falta – e o movimento se repete ao infinito.

Neste movimento sisífico em busca da palavra e de si se encontram Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik durante este período. Ser escritora já é uma afirmação: “Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé – qué extraño – que seré la más grande poeta en lengua castellana” (PIZARNIK, 2017a, p. 403); “Arrogante, acredito ter escrito versos que me qualificam a ser A Poeta da América” (PLATH, 2017a, p. 416). O que lhes resta, agora, é repetir a palavra até o encontro dos seus ideais consigo mesmas. Para Barthes, este movimento é como o de um “sobrelanço”, ou seja, algo lançado seguidamente: “ao limite da escrita, sentido como parcimonioso, opõe-se o desejo ardente de uma escrita futura (em meu destino), que seja uma escrita *total*, uma escrita que me diga *inteiramente*, que lance sobre a cena da linguagem *todo* o meu Imaginário” (BARTHES, 2005, p. 76). E o que é este “lançar-se” em busca de uma “escrita total” se não a imagem de um trapezista que se atira no vazio da linguagem, de uma equilibrista que repete os passos cuidadosos em cima da corda bamba da palavra?

O sobrelanço, continua o teórico, pode ser descrito como:

- 1) Amem-me, pois eu valho mais do que o que pareço: vejam o que escrevo.
- 2) Amem-me, porque eu valho mais do que aquilo que escrevo: vejam minha nova obra, a obra que vou fazer → Ideal do Eu e Eu Ideal têm, entre si, um papel recíproco de regulagem: quando o Eu Ideal, querendo, em seu

movimento amoroso, dizer Tudo, exprimir Tudo, fica bloqueado por atravancamento (esta é uma coisa importante da afasia de escrita), o Ideal do Eu intervém e impõe uma Forma viável: a escrita \neq quando o Ideal do Eu vai longe demais, e deixa, no sujeito que escreve, o sentimento de que ele poderia dizer mais, do melhor de si mesmo, o Eu Ideal relança, reanima. Assim vai a Escrita (BARTHES, 2005, p. 83).

É o Ideal do Eu quem atira o sujeito no trapézio. É ele quem empurra o pé para o próximo passo. É ele também que alimenta o risco da queda: a busca por mais uma acrobacia é sempre um perigo a mais para o autor. Um escritor está sempre “*en souffrance*”, propõe Alberto Giordano, “en sufrimiento y en suspenso”: “*en souffrance* entre la certeza de la vocación y el temor a no poder realizarla” (GIORDANO, 2011, p. 84). Assim, em suspenso, Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik aguardam o próximo salto.

Alejandra e o salto de si

“He dado el salto de mí al alba”, inicia o primeiro poema de *Árbol de Diana*, “He dejado mi cuerpo junto a la luz” (PIZARNIK, 2016, p. 103). No jogo acrobático do(s) eu(s) e seus ideais, Alejandra Pizarnik parte de si para dar voz ao poema.

O poema, esta “terra prometida”, conforme escreve em *El poeta y su poema* (1962)⁷⁸, “es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad” (PIZARNIK, 2014, p. 299). A escrita literária é o atirar-se livremente na subversão, aceitar os perigos do próximo passo – “la poesía es un misterio”:

No obstante la reconocemos: sabemos dónde está. Creo que la pregunta *¿qué es para usted la poesía?* merece una u otra de estas dos respuestas: el silencio o un libro que relate una aventura no poco terrible: la de alguien que parte a cuestionar el poema, la poesía, lo poético; a abrazar el cuerpo del poema; a verificar su poder encantatorio, exaltante, revolucionario, consolador. Algunos ya nos han contado este viaje maravilloso. En cuanto a mí, por ahora es un estudio (PIZARNIK, 2014, p. 300).

Entendo estes estudos e a questão que eles convocam como uma metáfora para a escrita literária em seu sentido mais amplo, já que proponho, neste primeiro momento, uma análise das “tentativas literárias”, ou seja, precisamente desses “estudos” de Alejandra antes (e

⁷⁸ Texto escrito em dezembro de 1962 e publicado em *Quince poetas* (seleção e prólogo de César Magrini, Buenos Aires, 1968) (cf. PIZARNIK, 2014, p. 299).

durante a elaboração) de *Árbol de Diana* (ainda que, no texto, ela refira aos próprios poemas como “estudos”).

Durante os anos de 1960 e 1964, Pizarnik está em sua “meca cultural”, conforme coloca Fiona J. Mackintosh em “Alejandra Pizarnik as Translator” (2010). Um dos primeiros “estudos” da poeta é justamente a tradução de textos clássicos franceses, representantes da sua “República das Letras”. Mackintosh seleciona duas traduções para sua análise: *L’Immaculée conception* (1930), de André Breton e Paul Éluard e *La vie tranquille* (1944), de Marguerite Duras, mas Alejandra também traduziu e publicou na revista *Sur* textos de Artaud, Bonnefoy e Michel Leiris, além da peça *Le désir attrapé par la queue*, de Pablo Picasso (cf. MACKINTOSH, 2010a, p. 46-47). Paralelamente a este trabalho com a língua francesa, ressaltos os “poemas franceses” escritos durante o período, que configuram também um movimento tradutório, já que muitos deles Alejandra traduzia para o espanhol (antes ou depois da escrita em francês).

De acordo com Mackintosh, muito da obra de Pizarnik é construída “from the piecing together of (translated) fragments from her reading, annotated in notebooks referred to as her ‘palais du vocabulaire’ (palace of vocabulary), that for her – as for her compatriot Jorge Luis Borges – translation is often the first stage of creation” (MACKINTOSH, 2010a, p. 45). Ainda que não seja o foco principal deste tópico, cabe destacar a tradução como parte do processo criativo de Pizarnik, já que o traduzir se transforma em exercício de criação poética. A partir de cortes e mudanças significativas nos textos originais, Alejandra molda a tradução de acordo com seus objetivos particulares:

Where translating Breton and Éluard grew out of her critical relationship to surrealism, and argumentably helped Pizarnik to shape her own experimental prose in the last few years to her life, translating Duras seems to respond both to her search for a more woman-centred prose discourse, and in a vicarious way, to her longstanding desire to write a novel (MACKINTOSH, 2010a, p. 55).

O duelo entre prosa e poesia será um tema constante em suas entradas durante este período em Paris. Em junho de 1962, por exemplo, escreve: “Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. (...) La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar” (PIZARNIK, 2017a, p. 417). A dificuldade da prosa ecoa, também, no seu próprio desencontro: “Yo quisiera escribir una novela pero al decir yo no pienso en mí sino en la que quisiera ser, la que sería capaz de escribir una novela” (PIZARNIK, 2017a,

p. 419). Ao mesmo tempo, é na escrita mais longa, e não cifrada, onde poderia proteger-se: “Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme” (2017a, p. 499). O diário, esta longa prosa, torna-se mais uma vez uma armadilha: “Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria” (PIZARNIK, 2017a, p. 499).

Mas é justamente o diário o texto em prosa a que se dedicará nos anos seguintes. Em 3 de outubro de 1961, escreve, em uma carta para León Ostrov, sobre o convite recebido para publicar seus diários:

Recibí una carta de la revista *Mito* – según mi experiencia en lecturas latinoamericanas es la mejor revista – donde me dicen de publicar mi diario (creo que le hablé de él en la carta anterior). Si hay algo en lo que creo es en este diario: hablo de su calidad literaria, de su lenguaje. Es infinitamente mejor que todos mis poemas. Cuanto a mis poemas me siguen angustiando... (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 77).

Não apenas um laboratório, o diário passa a ser também o “resultado literário” daquilo que ele mesmo elabora. As entradas não serão apenas registros das experiências parisienses, mas fontes para uma publicação futura.

Na mais recente edição dos diários de Alejandra Pizarnik publicados há, portanto, quatro versões: a primeira, como coloca Becció⁷⁹, é o “texto prévio”, ou seja, a anotação “original” (registros das experiências na data em que ocorreram); em segundo lugar, há a versão intitulada “Apéndice II: *Alejandra Pizarnik – París*” (pp. 993-1049), uma transcrição do caderno “*Resumen de varios diarios 1962-1964*” que Pizarnik inicia após sua chegada em Buenos Aires, em 1964; o “Apéndice III: *Les tirois de l’hiver (1960-1962)*” (pp. 1050-1060) corresponde à reprodução publicada na revista *Mito*; e há uma quarta versão, o “Apéndice IV: *1961-1962*” (pp. 1061-1074), composta por uma seleção de entradas com datas misturadas. Muito próximo deste é o “Apéndice VI” (pp. 1077-1094), que repete, e reelabora, alguns registros de 1962 e 1963⁸⁰.

“Mi diario ya sido publicado por *Mito* (revista colombiana)”, escreve Alejandra para León Ostrov em junho de 1962 (2012, p. 83)⁸¹. O diário foi publicado no penúltimo número

⁷⁹ No prólogo da edição de 2013, Ana Becció menciona, na realidade, apenas três versões: “El primero (los cuadernos de fecha corrida) sería el *texto previo* al trabajo de copia y reescritura; el segundo, el cuaderno «Resúmenes de varios diarios 1962-1964» más algunas hojas sueltas, y, el tercero, los textos mecanografiados, decididamente concebido para ser publicado y que podríamos considerar la fase final de la labor de reescritura de sus diarios” (BECCIÓ, 2017, p. 11).

⁸⁰ O “Apéndice V”, intitulado “Lenguaje”, é um conjunto de entradas com datações esparsas (de setembro, julho, abril e fevereiro), sem identificação de ano, tendo como tema central a escrita.

⁸¹ Nesta carta, informa também a morte de Jorge Gaitán Durán, o diretor da revista, que conheceu em Paris: “Había venido a París por un mes y nos hicimos muy amigos. Proyectaba hacer una edición muy hermosa de mi diario

da revista, em Bogotá, sob o título “Diario 1960-1961”. De acordo com Patricio Ferrari, em “Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: ‘Diario 1960-1961’ y ‘Les tiroirs de l’hiver’” (2018), a publicação era composta por 39 entradas correspondentes aos dois primeiros anos de Alejandra em Paris (cf. FERRARI, 2018, p. 183). Três meses após esta publicação, o diário é republicado na revista *La Nouvelle Revue Française* como “Les Tiroirs de l’hiver”: “El texto de Pizarnik es una traducción al francés (a veces algo libre) de una selección de los fragmentos incluidos en *Mito*”. Ferrari resalta ainda algumas alterações: “Cabe destacar que el número de fragmentos fue reducido a dieciocho y que las entradas escogidas, así estén encabezadas por el mes ‘Janvier’ [enero], no pertenecen todas al mes de enero de 1961” (FERRARI, 2018, p. 188).

A primeira parte de “Les tiroirs de l’hiver” é composta por seis fragmentos não datados⁸². Em seguida, sob o título “FRAGMENTOS DE UN DIARIO”, iniciam as entradas datadas – nem todas elas, contudo, coincidem com a “versão original” do diário. A partir desta transformação do diário em um elemento literário com intenção de publicação, Alejandra altera suas experiências de acordo com aquilo que pensava ser “publicável”:

«completo». Por supuesto que ya no se hará. Pero yo sigo escribiendo mi diario que ya deja de serlo pues es casi un largo y absurdo poema en prosa” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 83). Ainda que o projeto de publicação do diário “completo” tenha sido anulado com a morte de Durán, Alejandra confessa ao seu ex-psicanalista a continuidade do diário, que considera um “poema em prosa”, enfatizando essa transferência para um “ambiente mais literário/publicável” do gênero.

⁸² O primeiro fragmento segue com a data “1963” ao final, contudo, a entrada não se refere ao ano inscrito. Alejandra reescreve a entrada de 15 de dezembro de 1962. Na versão “original”, do que considero “texto prévio”, Pizarnik escreve: “Y todo porque quise ver a M. en la realidad y a la salida de la oficina me tomé un taxi hasta la suya. Verla salir, hacer como si la encuentro por azar, tal vez tomar un café juntas y hablar un poco, lo suficiente como para que me dé cuenta [de] que es una persona como cualquier otra y no me obsesione más. Pero no la vi, y hay algo de maleficio en ello. Y pensé que tal vez ella sí me vio y qué creará ahora de este pequeño monstruo que la persigue; creará que soy una lesbiana infecta, y no me importa sino no haberla visto, lo que me hizo jurar olvidarme para siempre de ella, lo cual es imposible, etc. Odio. Odio. Yo odio y quisiera que todos muriesen, salvo la vieja repugnante mendiga de ayer que dormía en el metro abrazada a una gran muñeca. (Así voy a terminar yo pero será la muñeca la que dormirá conmigo en sus brazos.)” (PIZARNIK, 2017a, p. 372-373). Em “Les tiroirs de l’hiver”, Pizarnik parte do final, da cena da mendiga, para reelaborar a ideia de solidão que mantinha a entrada original: “Vi una vieja mendiga durmiendo en el suelo abrazada a una muñeca. (Yo no la vi. Mis ojos la vieron). Por qué esta mujer en el suelo frío, por qué duerme y hace la noche en ella y por qué necesita en su gran oscuridad abrazar a una muñeca enorme, nueva, bella, y por qué no duerme sin abrazarse a nada, así como vino a este mundo y por qué la gente necesita abrazarse a algo y en particular esta vieja a una muñeca. Las muñecas no necesitan abrazar viejas para dormir” (PIZARNIK, 2017a, p. 1050). No “Apéndice IV” a mesma cena retorna sob o título “EN LA CALLE”: “(...) Vi una vieja mendiga durmiendo en el suelo abrazada a una muñeca. Yo no la vi. Mis ojos la vieron. Y tuve miedo porque me dije por qué tantos pies y paraguas y perros y árboles y esta mujer en el suelo frío y por qué duerme y hace la noche en ella y por qué necesita – en su gran oscuridad – abrazar una muñeca enorme, nueva, bella, y por qué la gente necesita abrazarse a algo, y en particular esta vieja a una muñeca” (PIZARNIK, 2017a, p. 1065). Nota-se que Alejandra se ausenta do texto nas duas versões de reescrita. A mendiga, como uma personagem de ficção, passa a simbolizar toda a ausência de “M.” (Martha Moia) na “versão original”. O que também pode ser entendido como um exemplo de “autocensura” de Alejandra quanto à sua própria sexualidade, ponto a ser discutido neste tópico.

Cuando cotejamos el archivo de Pizarnik – o las ediciones de sus *Diarios* a cargo de Ana Becció – con las entradas publicadas en la revista bogotana, reparamos en que Pizarnik seleccionó cuidadosamente los pasajes enviados y que también suprimió y reescribió algunos de ellos. En la entrada del 14 de enero de 1961, por ejemplo, cambia el nombre del autor al que se refiere. “*Sábado, 14, por la mañana* | Soñé con Octavio P[az]. Yo tenía un automóvil muy grande y muy viejo [...] | Anne-Marie dijo que mi vida es literatura: yo hablo y actúo como un personaje de un libro. | *Par littérature, / j’ai perdue* [sic] *ma vie*” (Pizarnik, *Diarios* [2.ª ed.] 389), pasa a ser: “*14 de enero* | Soñé con Rimbaud. | *Par littérature, / j’ai perdu ma vie*” (Diario (1960-1961)” 112). El futuro premio nobel mexicano es substituido por el joven de Charleville, y uno de los versos franceses será modificado. La “Chanson de la plus haute Tour” de Rimbaud comienza: “*Oisive jeunesse / À tout asservie, / Par délicatesse / J’ai perdu m avie. / Ah! que le temps vienne / Où les cœurs s’éprennent.*” (77-78; en cursiva el verso alterado por Pizarnik) (FERRARI, 2018, p. 184).

Mas talvez a alteração mais importante de Alejandra seja com relação à sua própria sexualidade. Durante o ano de 1960 e 1961, a poeta mantinha um relacionamento com Martha Moia. Nas entradas do texto prévio, Martha é normalmente referida pela letra “M.”. Como, por exemplo, nesta entrada de 25 de dezembro de 1960:

Aún el sueño de anoche, aún la visión de *M.* iluminada como una *madona*, erguida en mi frente, erigida en mi confusión como el dios de la lluvia en el cerebro de un salvaje. Tengo conciencia de mi esquizofrenia de hoy, de mi zona de fragmentos y balbuceos, de este baldío con algunos diamantes entre las plantas podridas. Más que nunca sé que *M.* no corresponde a esta imagen que me delira. Y más que nunca quiero llamarla, la verdadera, y decirle que venga, que *la* espero. Hasta me suicidaría por el solo placer de agonizar y llamarla – suponiendo que no se negaría al pedido de una moribunda. Pero sí que se negaría. Y además no importa. Creo que aún moribunda no la llamaría por temor a lo que pudiera pensar E., por temor a lo que pudiera pensar todo el mundo de la gran Alejandra que muere clamando por *una lesbiana* (PIZARNIK, 2017a, p. 379, grifos meus).

Apesar da identidade de “M.” não ser o ponto central da entrada, é fato que Alejandra se refere a um relacionamento homossexual (por isso os grifos nas palavras que indicam a flexão no feminino). Já a versão publicada em “Les tiroirs de l’hiver”, não somente “M” é trocada pela inicial “G”, como a sexualidade do sujeito também:

Aún el sueño de la noche, aún la visión de *G.* iluminado como un *santo*, erigido en mi confusión como el dios de la lluvia en el cerebro de un salvaje. Más que nunca sé que *G.* no corresponde a esta imagen que me delira. Y más que nunca quiero llamarlo, a lo verdadero. («Comme un fou, je vis penché sur un visage que j’adore secrètement et dans lequel je planterais volontiers un coteau. Ces imaginations me tuent.» Cendrars.) (PIZARNIK, 2017a, p. 1053-1054, grifos meus).

“M”, que antes era uma “madona”, torna-se “G”, um “santo”. Para Fiona Mackintosh, em “Self-Censorship and New Voices in Pizarnik’s Unpublished Manuscripts”, as edições que faz Alejandra no próprio texto são uma forma de antecipar as críticas negativas: “The outcome of these internal conflicts is anxious self-editing, which – particularly as regards sexuality – shades into self-censorship” (MACKINTOSH, 2010b, p. 1). Ao evitar as rejeições, Pizarnik edita e, conseqüentemente, censura a si mesma⁸³. Através destas autocensuras/autoedições, Alejandra estaria buscando “for a more actively woman-centred voice”, contudo, ressalta Mackintosh, “it is in the territory of specifically lesbian eroticism that Pizarnik’s self-editing in its acute ambivalence, becomes particularly self-censoring” (MACKINTOSH, 2010b, p. 13).

Autocensurar-se é fazer morrer em si um eu. Alejandra, ao reconfigurar sua sexualidade, anula uma parte de si. Para satisfazer um “eu-escritora”, é necessário, em sua visão, alterar a forma daquilo que a constitui enquanto mulher bissexual. Essas pequenas “mortes de si” enunciadas no texto ecoarão no anulamento completo do “eu” em seus textos finais. Pizarnik, neste momento, dá os passos mais perigosos em direção à entrega total do eu à palavra. Para Patricia Venti, inicia o processo de transformação em mito: “Pizarnik biográfica, se convierte en personaje y a la postre en mito de sí misma” (VENTI, 2008a, p. 29).

Com intenções de produzir um “diário de escritora”, ainda que Pizarnik mencione relacionamentos afetivos, grande parte das entradas focam o processo de escrita e principalmente nas angústias decorrentes dele. Por exemplo, a entrada de 1 de março de 1961, que no texto “original” pode ser lida:

Estoy enferma del corazón. Me dan sedantes. Al fin me he enfermado concretamente. Algo serio, algo con nombre, para mi espera inútil, para mi sinsentido congénito. Por fin bautizaron mi vacío, mi silencio, mi ademán de idiota enamorada del aire.

Hay después lo otro y lo otro, las miles de cosas cotidianas que inauguro en mí cada día, como para ser la sede central de mil actividades que adhiero torpemente a mi circunstancia vital, a mi genial aventura de nacida en este mundo. ¿Pero es que yo nací? Sí, sin duda nací; como cualquier otro ser

⁸³ Fiona Mackintosh também ressalta a censura feita por outros na obra de Alejandra Pizarnik. Por exemplo, a atuação de Ana Becciu e da família de Alejandra na edição dos diários: “Pizarnik’s family and Ana Becciu clearly exercise censorship of her diaries – existing manuscript diary entries for much of January 1970 (box 2 folder 9) pertaining to Pizarnik’s relationship with Silvina Ocampo are omitted from the published *Diarios*, as is her diary for 1972 (box 3 folder 1) which centers on her relationship with Martha I. Moia – and it is likely that similar external censorship was in operation with Pizarnik’s prose and poetry texts after her death, with the result that although, as Catherine Grant observes, changed conditions of production and reception allowed the transgressive work *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* to be published posthumously in 1982, other prose texts, particularly those with a lesbian focus, have to this day remained unpublished” (MACKINTOSH, 2010b, p. 1-2).

humano nacido, he aquí que estoy enferma del corazón y me apresuro a garabatear estas notas sin sentido como afirmando alguna continuidad del ser, la existencia de un pensamiento y un lenguaje alejandrinos. Lo demás transcurre en el miedo, allí donde yo habito, en un silencio suspendido entre telarañas y una muerte precoz. Ahora más que nunca la muerte existe, y el remordimiento horrible de no haber hecho, de no hacer – pues aún es tiempo – algo por comprenderlo. Obligación formulada por una voz lejana (PIZARNIK, 2017a, p. 399).

Os motivos principais, como a “doença do coração”, batizada como “namorada do ar”, e as demais angústias diante do silêncio e da proximidade da morte, são retomadas na versão publicada em “Les tiroirs de l’hiver”, inserida com data de “27 de fevereiro”:

El ser se aduerme, cae en el deslumbramiento de sí.
Me enfermé del corazón. «Es usted cardíaca», dijo. Por fin bautizaron mi vacío, mi silencio, mi ademán de idiota enamorado del aire.
Todo lo que digo y hago es para afirmar una continuidad de mi ser, la existencia de un lenguaje y un pensamiento propios. Pero yo habito el miedo, yo estoy suspendida del silencio. El remordimiento horrible de no haber hecho algo por comprenderlo. Obligación formulada por una voz lejana (PIZARNIK, 2017a, p. 1057).

Ainda que muito mais breve que a original, a entrada reescrita repete os elementos fundamentais do texto prévio. A necessidade da escrita como uma continuidade da “existencia de un pensamiento y un lenguaje alejandrinos”, por exemplo, algo que a caracterizaria mais subjetivamente (pela referência indireta ao seu “personaje alejandrino”), torna-se apenas “todo lo que digo y hago es para afirmar una continuidad de mi ser”. O medo, contudo, de estar suspensa no silêncio, acompanha as duas versões de Alejandra – e todos os demais eu(s), seja em prosa ou poesia.

Em setembro de 1962, anota em seu diário: “Corregí unas prosas. Releí mi diario 1961-62. No está mal pero tampoco hay razón alguna para publicarlo” (PIZARNIK, 2017a, p. 499). Porém, em dezembro do mesmo ano, publica “Fragmentos de un Diario” na revista *Poesía=Poesía*, de seu amigo Roberto Juarroz: “de los siete fragmentos no fechados que integran esta publicación, ninguno de ellos había entrado en *Mito* o en *La Nouvelle Revue Française*. Si bien no existe autocensura, seis de los siete fragmentos fueron objeto de reescritura” (FERRARI, 2018, p. 191)⁸⁴. Patricia Venti considera esta versão como

⁸⁴ Patricio Ferrari detalha a composição desta publicação: “Seis de las siete entradas intituladas ‘Fragmentos de un diario’, publicadas como fragmentos sin fecha, difieren de los pasajes originales. En su forma inicial datan del 25 de julio de 1962 (fragmento 1; *Diarios* [2.ª ed.] 430); 25 de julio de 1962 (fragmento 2, *Diarios* [2.ª ed.] 430); 25 de julio de 1962 (fragmento 3; *Diarios* [2.ª ed.] 431); 26 y 27 de julio de 1962 (fragmento 4; *Diarios* [2.ª ed.] 432-433); 28 de julio de 1962 (fragmento 5; *Diarios* [2.ª ed.] 433-434); 5 de agosto de 1962 (fragmento 7; *Diarios*

“anotaciones despojadas de lo confesional y convertidas en complicados aforismos literarios” (cf. VENTI, 2008a, p. 29).

Seus “diários de viagem”, que se distanciam, a cada nova versão, do pressuposto pelo subgênero, recontam não uma viagem ou um lugar, mas um novo sujeito: “entre las publicaciones de fragmentos de diarios en vida de la autora, su diario póstumo y partes de diarios aún inéditas, así como en una parte relevante de su prosa y poesía, asistimos a un proceso de continua reescritura” (FERRARI, 2018, p. 192). A “escrita infinita” que propunha Barthes ao lançar o escrito no movimento repetido de “sobrelanço”. Equilibrista, Alejandra (des)equilibra-se na prosa, ao mesmo tempo em que busca nos versos, cada vez mais breves, um solo de chegada – ou ponto de partida?

Árbol de Diana, livro “parisiense” de Pizarnik, foi publicado em 1962 na Argentina⁸⁵. Composto por 38 poemas não titulados, o livro leva como prólogo um texto de Octavio Paz. Em um jogo de definições, Paz elenca diferentes significados para “árvore de Diana”. O primeiro deles, dentro do campo da química, é definido como: “cristalização verbal por amálgama de *insônia passional* e *lucidez meridiana* em uma *dissolução da realidade* submetida às mais altas temperaturas. O produto não contém uma só partícula de mentira” (PAZ, 2018, p. 13, grifos meus). Há lucidez na insônia, ao mesmo tempo em que há uma dissolução daquilo que supõe-se real. Desde o prólogo, Octavio Paz alerta o leitor para o jogo de ambiguidades de Pizarnik.

Por fim, Paz define a árvore de acordo com aquilo que a caracterizaria “fisicamente”:

(Fís.): durante muito tempo se negou a realidade física da árvore de Diana. Com efeito, devido a sua extraordinária transparência, poucos podem vê-la.

[2.^a ed.] 459). La frase del fragmento 6 se encuentra en la entrada del 31 de julio de 1962 (*Diarios* [2.^a ed.] 447). En el n.º 39 de *Les Lettres Nouvelles* se publican esos mismos fragmentos en traducción de Despilho (Pizarnik, 1963)” (FERRARI, 2018, p. 191).

⁸⁵ Durante 1962, a Argentina passava por mais um golpe de Estado. O golpe, datado de 29 de março, é mencionado indiretamente por Alejandra em uma carta para León Ostrov, em abril, quando comenta a publicação de seu livro (que, neste momento, ainda se chamava “Apariciones y Silencios”): “No sé si le hablé de mi libro de poemas que pensaba publicar en México: *Apariciones y silencios*. Pues bien, Murena me ofreció publicarlo en Sur. Me pregunto si con los acontecimientos políticos su publicación será posible. ¿Me lo dirá usted, por favor? De todos modos me dejo llevar por una vieja superstición que usted ya conoce: sufrir cuando el libro está por entrar a la imprenta o ya en ella, sufrir y temer lo peor, como si con ello mi libro ganara méritos, se hará acreedor de elogios que, en el caso contrario, no arribarán a mí” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 80). Em setembro do mesmo ano volta a pedir informações sobre a situação da Argentina: “Mi libro va a salir en SUR. Espero con ansiedad noticias referentes a él. Me dicen que el correo está en huelga. ¿Podría usted decirles, por favor, que demoren las huelgas y golpes de estado hasta que mi librito esté terminado?” (OSTROV; PIZARNIK, 2012, p. 87). Apesar das preocupações de Alejandra, e da situação do país, o livro é publicado sem maiores problemas.

Solidão, concentração e um afinamento geral da sensibilidade são requisitos indispensáveis para a visão. Algumas pessoas, com reputação de inteligência, lamentam que, apesar de sua preparação, não veem nada. Para dissipar seu erro, basta recordar que a árvore de Diana não é um corpo que se possa ver: é um objeto (animado) que nos deixa ver além, um instrumento natural de visão. Além disso, uma pequena prova de crítica experimental desvanecerá, efetiva e definitivamente, os preconceitos da ilustração contemporânea: colocada frente ao sol, a árvore de Diana reflete seus raios e os reúne em um foco central chamado poema, que produz um calor luminoso capaz de queimar, fundir e até volatizar os incrédulos. Recomenda-se esta prova aos críticos literários de nossa língua. (PAZ, 2018, p. 15)

Apesar da indicação “(Fís.)”, Octavio Paz evidencia as dificuldades para enxergar a tal árvore: “é um corpo que não se possa ver”, porque a visão ocorre *através* dela “nos deixa ver além”. Alejandra Pizarnik, ao dar o nome para sua coletânea de *Árvore de Diana*, transforma seus versos em um objeto para ver-além⁸⁶.

Dos trinta e oito poemas que compõem o livro⁸⁷, cinco deles são escritos na forma de prosa-poética⁸⁸. Considerado o “libro de su mayoría de edad poética” (cf. AIRA, 2001, p. 55), suas palavras “adquieren una potencialidad significativa inagotable” (PIÑA, 2005, p. 140). Ocorre, de acordo com Piña e Venti, um “equilíbrio verbal”:

Porque Alejandra logra conferirle una cualidad casi impalpable al lenguaje, una resonancia a la vez ingenua y sabia que es como si suspendiera las palabras de hilos delicadísimos. Insistimos en la sensibilidad extrema a los valores emotivos, musicales y tonales de las palabras, porque cada vez que

⁸⁶ Diana, a deusa da guerra, é considerada a versão romana da deusa Ártemis. Cristián Basso Benelli, em “Construcción identitaria del sujeto poético en ‘Árbol de Diana’ de Alejandra Pizarnik”, comenta que: “Según la mitología (Chevalier: Op. Cit., p. 142), la primacía de la destreza de Diana como arquera surge de la necesidad de enfrentar a monstruos o gigantes con el propósito de combatir la soberbia de los seres humanos para luego recuperar el vigor inicial en una fuente o por medio de llamativas y graciosas danzas que en su honor realizan doncellas jóvenes que la admiran. Este rasgo propio del personaje mitológico se relaciona sin duda con la enunciación que el sujeto poético hace de sí mismo, salvo que aquella afrenta se libra consigo mismo en los espacios que ya no son los bosques sino el inconsciente donde se encuentra desprendida su esencialidad, reconociendo desde el primer poema la necesidad de actualizar el canto del encuentro intuido con otras formas o desmantelamientos de su identidad” (BENELLI, 2007, p. 2). Lutar contra o inconsciente, justamente esse tentar ver-além do “real”.

⁸⁷ Cristina Piña e Patricia Venti ressaltam a existência de *Zona prohibida*, uma coletânea de poemas publicada postumamente, composta por poemas semelhantes, por vezes idênticos aos encontrados em *Árbol de Diana*: “Si bien es cierto que de los treinta y un poemas que constituyen *Zona prohibida* veinte son versiones que, en algunos casos de manera idéntica y en otros con diversos niveles de corrección, luego aparecieron en *Árbol de Diana*, hay cuatro de ellos que reaparecen recién en *Los trabajos y las noches* con los títulos «Comunicaciones», «Silencios», «Mendiga voz» y «Moradas», pero sometidos – salvo en el caso del primero – a profundísimas correcciones que los convierten casi en reescrituras de los textos originales. Por otra parte, el conjunto total está estructurado en las dos partes cuyos títulos señalamos antes, que tampoco se mantuvieron en ninguno de sus libros posteriores. Por último, seis de los poemas incluidos en él nunca más fueron reeditados ni reescritos por Alejandra. Se trata de «Ha muerto la que...» (p. 20), «El martirio de beber...» (p. 28), «El martirio de beber...» (p. 28), «Mi pueblo de ángeles...» (p. 31), «Lucha feroz entre...» (p. 32) y «Un disponerse a dar...» (p. 35)” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 207-208).

⁸⁸ Os poemas em “prosa” são: 4, 17, 29, 31 e 35.

aparece un vocablo con carga «fuerte» – semántica o sonora – está infaliblemente compensado por uno o más versos que lo hacen levantar vuelo y retomar la atmósfera sonámbula o encantada que caracteriza al libro. (PIÑA; VENTI, 2022, p. 210)

Entre palavras fortes e versos que a fazem voar, como uma sonâmbula com insônias lúcidas, para retomar Paz, Alejandra arquiteta sua *Árbore de Diana*, imagem mítica que lhe permite ver além da linguagem.

Em várias análises publicadas sobre o livro, a ideia de “ir além da linguagem” é retomada, como, por exemplo, no artigo “Alejandra en el país de lo no visto (a propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik)”, de J. Pablo Villalobos: “*Árbol de Diana* no es un registro de tales visiones, sino que el acto ‘visionario’ se convierte en tema de los poemas. El yo poético no da el testimonio de lo que ha visto, se limita a dejar constancia de que existe la posibilidad de ver más allá de lo aparente” (VILLALOBOS, 2007, p. 118). Partindo da relação com o romantismo, Alberto Santamaria, em “Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana*”, ressalta esta como os poemas se tornam o meio pelo qual o eu alcança outros territórios (cf. SANTAMARIA, 2012, p. 72).

Uma das formas possíveis de ultrapassar os limites impostos pelas palavras é transformá-las em um “espaço visível”, em uma “poética do visual”, conforme propõe Mariana Di Cío em “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik”: “El deseo de ir «más allá» que reaparece sistemáticamente en sus textos puede entenderse o bien en sentido puramente espacial, o bien como parte de las permanentes objeciones al lenguaje, como una confrontación abierta con los límites de la representación lingüística” (DI CIÓ, 2008, p. 212). O uso de elementos pictóricos permite transcender a página. Assim como o faz ao inaugurar seu livro com o poema que indica o salto em direção à página, ao canto: “He dado el salto de mí al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace” (PIZARNIK, 2016, p. 103). Parte do sujeito poético ficou na luz, local que permite ser alcançado e delineado pela visão, outra segue em direção ao desconhecido da palavra, e dá início aos “cantos tristes”. Cantos estes por vezes *inscritos* em imagens também falhas, que indicam ausência, como no poema “2”: “Éstas son las versiones que nos propone: / un agujero, una pared que tiembla...” (PIZARNIK, 2016, p. 104, grifos meus).

Uma “parede trêmula” pode ser também uma folha em branco a desdobrar-se com o vento. Em *Árbol de Diana*, o uso do branco da folha torna-se elemento constituinte do poema inscrito. Formados, em sua grande maioria, por versos breves, Alejandra cria nesses poemas

uma “poética visual” da fragmentação. Ao estudar os manuscritos e rascunhos de Pizarnik, Di Ció propõe ver, na página em branco e suas ranhuras, o processo criativo da poeta:

A la hora de reconstruir, justamente, el proceso compositivo, la cantidad de dibujos presentes en los papeles de Alejandra Pizarnik no resulta significativa como para confirmar la veracidad de sus propias declaraciones al respecto. Por el contrario, la presencia de marcas de cinta adhesiva en una importante cantidad de hojas dispersas, así como de pequeños sobrecitos de mercería con palabras sueltas – otra vez con numerosas marcas de pegote – sugiere el deseo de *unir* citas, papeles y fragmentos que transmutan de un texto a otro, pero también una utilización *plástica* de la página en blanco donde, gracias a la posibilidad de permutar las palabras que abre la cinta adhesiva, se privilegia la *visualización* del proceso de creación. También encontramos infinidad de variantes, tantas que incluso puede haber, en una misma página, hasta cinco o seis versiones de un mismo texto, lo que refleja no sólo un trabajo casi obsesivo con el lenguaje sino la necesidad de ir *viendo* o *visualizando* el poema durante el proceso. Este tratamiento del poema como si fuera un cuadro – que recuerda aquella sentencia de Paul Klee: «escribir y pintar son, en el fondo, idénticos» - es revelador de una concepción estética donde la distancia entre texto e imagen queda, prácticamente, abolida. (DI CIÓ, 2008, p. 217)

A união entre texto e imagem se torna mais evidente nos poemas 24, 25 e 26, em que Pizarnik (2016, p. 126-128) insere uma epígrafe para cada um com uma referência pictórica (“*(un dibujo de Wols)*”, “*(exposición Goya)*” e “*(un dibujo de Klee)*”). Para Di Ció, seja pela aproximação física (poemas em sequência) ou pela temática, eles parecem delinear um “tríptico”(cf. DI CIÓ, 2008, p. 218).

Quanto ao poema 24 “*(un dibujo de Wols)*”, apesar da incerteza em relação à tela de referência referida, os fios que descreve Pizarnik parecem convergir com os traços “rabiscados” do pintor alemão: “*estes hilos aprisionan a las sombras / y las obligan a rendir cuentas del silencio / estos hilos unen la mirada al sollozo*” (PIZARNIK, 2016, p. 126)⁸⁹. O mesmo ocorre no poema 25: “*un agujero en la noche / súbitamente invadido por un ángel*” (PIZARNIK, 2016, p. 127) que apenas traz “*(exposición Goya)*” em sua epígrafe. Seria possível identificar aqui uma relação entre luz e sombra, presente nos quadros do pintor espanhol, com a inserção do “anjo” na “noite” nos versos de Alejandra, por exemplo. No poema 26, que indica “*(un dibujo de Klee)*”, a interpretação parece mais difusa, talvez pela estética do pintor, mais próxima do surrealismo: “*cuando el palacio de la noche / encienda su hermosura / pulsaremos*

⁸⁹ Em “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)”, Juan Antonio Fernández Pérez analisa o uso da imagem dos “fios” como uma união entre dois elementos distintos: “En efecto, desde un plano semántico, el hilo anuda, es decir, vincula dos elementos distintos; ‘estos hilos aprisionan’, ‘estos hilos unen’. Por lo tanto, el símbolo del hilo explicita la unión establecida entre el significante y el significado, entre el verbo y la realidad. El hilo: cordón umbilical que mantiene tenuemente ligado al yo con el mundo” (PEREZ, 2019, p. 47-48).

los espejos / hasta que nuestros rostros canten como ídolos” (PIZARNIK, 2016, p. 128). Colidir os espelhos é deformar, ao máximo, o reflexo – aquilo que identifica o sujeito.

Apesar das tentativas de interpretação, Di Ció ressalta a impossibilidade concreta de correspondência entre texto e imagem nos poemas de Alejandra:

lejos de ser decepcionante, esta oscuridad voluntaria reproduce, como un espejo, la oscuridad que atraviesa toda la obra de Pizarnik. Por otra parte, estas inscripciones, que podrían parecer banales, dan cuenta de una estrategia poética, puesto que las referencias pictóricas están doblemente desplazadas: no solamente se encuentran flanqueadas por los parentésis, es decir, en una posición intermedia, sino que se encuentran en el inestable espacio del paratexto, funcionando a la vez como umbral y límite entre dos sistemas de representación. (DI CIÓ, 2008, p. 218)

É justamente neste “umbral”, neste limite representativo, que se encontra, e se divide, o sujeito poético de Alejandra Pizarnik: “ahora / en esta hora inocente / yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (PIZARNIK, 2016, p. 113). A partir desta multiplicação de si, surgem os “personajes alejandrinos” (cf. SANTAMARIA, 2012, p. 72 e VILLALOBOS, 2007, p. 117).

É com o salto, no poema 1, que inicia o processo de desapropriação de si⁹⁰. No poema 7, já não é mais o “eu” quem salta, mas “ela”: “Salta con la camisa en llamas / de estrella a estrella. / de sombra en sombra. / Muere de muerte lejana / la que ama el viento” (PIZARNIK, 2016, p. 109). Personagem de si, “ela” distancia o sujeito que escreve da realização do ato, inclusive porque, conforme se enuncia no poema 6, “ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe” (PIZARNIK, 2016, p. 108). “Ela”, que não é, mas faz parte do “eu”, teme a linguagem. Mas teme também a si mesma:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe. (PIZARNIK, 2016, p. 116)

⁹⁰ Na versão original os verbos em espanhol estão flexionados no “pretérito perfeito composto”. Como salienta Matilde Belén Escobar Negri em “Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik”: “El uso del pretérito perfecto compuesto, sugiere que son acciones realizadas en el pasado y a la vez le confiere cierta ambigüedad sobre la conclusión de las mismas; o sea, produce cierto efecto durativo, que interviene directamente sobre la construcción de una inestabilidad respecto al yo que enuncia” (NEGRI, 2015, p. 134). O que indicaria, portanto, uma continuidade do movimento de saltar durante todo o livro de Alejandra. O sujeito que salta, cindido, permanece assim até o último canto/poema.

Espelho, imagem recuperada no início deste tópico, retorna na poesia como objeto que aflige a poeta. Assim como Alejandra escrevia em seu diário acerca do não reconhecimento diante do reflexo, seus “personajes alejandrinos” também temem o outro que atua sobre os verbos (“me come”, “me bebe”). Por isso, o espelho vem acompanhado, normalmente, de angústia, como no poema 22: “en la noche // un espejo para la pequeña muerta // un espejo de cenizas” (PIZARNIK, 2016, p. 124). Assim como na fase anterior, Pizarnik retorna à associação cinzas, noite, morte. Na noite sobrevive a poeta, mas parte de si morre nessa transfiguração de eu(s) (“um espelho para a pequena morta”).

Pérez (2019), ao elencar todos os poemas em que o espelho aparece (poemas 14, 17, 22, 26, 31 e 37), considera a repetição da imagem “el desdoblamiento ontológico en la poética de Pizarnik”, um processo de “dinámica especular” (cf. PÉREZ, p. 44). Por isso, assim como o faz no poema em que menciona Klee (poema 26), Pizarnik, em muitos momentos, fala sobre unir os espelhos – seja como uma tentativa falha de unir, também, sujeito e reflexo, seja de apenas multiplicá-los ao infinito em uma tentativa de abolição (de si?).

No poema 31, a união dos espelhos reflete também na linguagem:

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente. (PIZARNIK, 2016, p. 133)

Assim como o sujeito que tenta unir-se ao seu reflexo, juntar os espelhos, este poema, que Villalobos considera “una verdadera declaración de *ars poética*” (VILLALOBOS, 2007, p. 115), indica um movimento em direção à palavra, à união entre significante e significado em uma busca pelo real/linguagem: “El espejo se convierte en el espacio de la representación: aquello que devuelve una imagen de la realidad, pero sin ser la realidad misma, lo cual puede leerse como una metáfora del arte, de la poesía” (VILLALOBOS, 2007, p. 115-116).

A palavra carrega a insuficiência, como enfatiza o *personaje* do poema 13: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (PIZARNIK, 2016, p. 115). E que ecoa no eu-diarista de Alejandra, numa entrada de 1963: “Las palabras son mi *ausencia* particular (...) Yo escribo a falta de una mano en mi mano, a falta de dos ojos frente a los míos, a falta de un cuerpo exterior a mí sobre al cual apoyarme – un minuto siquiera – y llorar” (PIZARNIK, 2017a, p. 560).

A insuficiência da linguagem também é tema frequente nos poemas de *Árvore de Diana*. No poema 5 as palavras dançam na boca de um mudo⁹¹, como inutensílios para um sujeito que não diz. Assim como as palavras presas na garganta viva de um pássaro petrificado⁹², incapaz de cantar. Pizarnik alerta para esta outra-de-si, no poema 28: “te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas” (PIZARNIK, 2016, p. 130). Nomes também insuficientes, como escrevia Alejandra em um domingo de 1963:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño. (PIZARNIK, 2017a, p. 570)

Em busca de algo real (“mi sed de realidad”), dar nome destrói não o objeto, mas o sujeito que o olha, conforme versifica em no poema 23: “la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizar los ojos” (PIZARNIK, 2016, p. 125). Rebelde(s), ela e aquela que a observa do limite de si mesma, voltam sempre para a linguagem, repetem o movimento (auto)destrutivo de nomear(-se)⁹³: “la pequeña viajera / moría explicando su muerte” (PIZARNIK, 2016, p. 136).

O canto, triste no poema 1, é agora um “canto arrependido” que atua sobre o sujeito-primeiro, este “eu” que carrega todas as outras: “Este canto arrependido, vigía detrás de mis poemas: / este canto me desmiente, me amordaza.” (PIZARNIK, 2016, p. 140). Como uma sombra, ora, mais um reflexo de si, o canto arrependido coloca-se atrás dos poemas. Sendo essa outra-de-si quem “desmente” e “amordaça”, também é ela (e não eu) que dita a palavra a ser escrita, direcionando o próximo verso.

Árvore de Diana marca o ponto central de Alejandra, seja pela sua fama (livro de maior reconhecimento do público em geral), seja pelo próprio posicionamento dentro da obra

⁹¹ “por un minuto de vida breve / único de ojos abiertos / por un minuto de ver / en el cerebro flores pequeñas / danzando como palabras en la boca de un mudo” (PIZARNIK, 2016, p. 107).

⁹² Poema 9: “Estos huesos brillando en la noche, / estas palabras como piedras preciosas / en la garganta viva de un pájaro petrificado, / este verde muy amado, / este lila caliente, / este corazón sólo misterioso” (PIZARNIK, 2016, p. 111).

⁹³ Para Santamaria, este movimento/momento limite caracteriza o poema como fruto do fracasso: “La escritura de Pizarnik podría, pues, leerse en clave de transfiguración imposible de lo real, es decir, en la aceptación del doble juego entre la ‘alcantarilla’ y la imposibilidad de huir de ella, a pesar de que el poema sea el constante intento de esa separación. El poema nace así, según leemos a Pizarnik, de un fracaso. El fracaso que se produce entre la visión de lo real y su imposibilidad de establecer su plena fuga. Este sería el siguiente momento, el momento culminante” (SANTAMARIA, 2012, p. 81)

(antes dele foram 3 livros, agora restam apenas 3). Sendo centro, é também ponto de “equilíbrio”, termo utilizado por Cristina Piña. Sob a figura da poeta equilibrista, *Árvore de Diana* marca, nesta tese, o último ponto de segurança de Alejandra Pizarnik.

Um eu, sombra, espreita na coxia enquanto anuncia o último ato.

Ela dá o salto.

Sylvia sob a redoma

“Quero escrever contos e poemas e um romance e ser mulher de Ted e mãe de nossos filhos”, escreve Plath na entrada de 12 de dezembro de 1958 (2017a, p. 505). Em um encadeamento de “eus”, Sylvia descreve todos os ideais de si que pretende alcançar nessa nova fase de sua vida. Em janeiro de 1959, recém-chegada em Boston com Ted Hughes, Plath está prestes a dar os primeiros passos em direção a uma nova voz poética.

Entre o final de 1958, conforme analisado anteriormente a partir das notas das sessões de terapia com Ruth Beuscher, e o ano de 1959, Sylvia passa por longos períodos de bloqueio criativo, além de uma sucessão de publicações rejeitadas. Apesar disso, será justamente nos intervalos em que discute a sua impossibilidade literária que surgirão os temas, e a voz, que caracterizarão sua poética – e, conseqüentemente, delinearão os primeiros traços de sua redoma. De vidro, como o título de seu único romance (que, inclusive, nasce aqui, entre os anos de 1959 e 1961), a redoma é aquilo que a sufoca dentro de si mesma.

O “Ato II” de Sylvia Plath não carrega grandes publicações, apesar de ser o período em que seu primeiro livro de poemas, *The Colossus*, é aceito e publicado. O foco recai, por outro lado, no processo: como seu eu-escritora se equilibra entre as diversas outras-de-si (mãe, esposa, filha) e (re)nasce a partir dali. À procura de um estilo que a represente, Sylvia vai em busca de outros temas e formas: seu passado retorna como uma possibilidade; as experiências traumáticas de 53 se tornam conteúdo literário; a mãe é mais uma de suas personagens ao lado da ausência do pai; a primeira pessoa do singular toma o centro da palavra e começa a ditar os próximos passos. Por isso, neste último tópico, enfatizo as influências que marcaram Plath durante este processo, que se consolidará no ato seguinte, com a publicação de *The Bell Jar* e a produção dos últimos poemas que comporiam *Ariel*.

Além da presença de Ted Hughes, – um dos grandes influenciadores para sua escrita, e ao mesmo tempo um dos grandes empecilhos, já que sentia-se, muitas vezes, inibida pelas conquistas do marido em comparação com as suas “pequenas” publicações –, Plath irá se

aproximar de Robert Lowell, poeta estadunidense. De acordo com Heather Clark, Boston em 1959 era o “epicenter of an aesthetic revolution”: “Lowell, Sexton, Maxime Kumin, Adrienne Rich, Stanley Kunitz, Elizabeth Hardwick, George Starbuk, Sam Alpert, Richard Wilbur, and John Holmes all live in or around the city” (CLARK, 2020, p. 544). Uma das grandes publicações de 1959 é o livro *Life Studies*, de Robert Lowell, que, a partir da resenha de M. L. Rosenthal, torna-se responsável pela criação da “poesia confessional”.

Parte do que caracteriza esse novo “gênero” é a exploração de temas considerados tabu: depressão, suicídio, internamentos psiquiátricos – todos eles, muitas vezes, e ainda mais no caso de Lowell, advindos de experiências biográficas do poeta⁹⁴. De acordo com Deborah Nelson, em “Confessional Poetry”, a escrita confessional “is part of a religious tradition that dates back to Augustine and became part of a therapeutic tradition even before the advent of psychotherapy, which certainly shaped and accelerated the outpouring of personal self-revelation in the twentieth century” (NELSON, 2013, p. 33). O propósito do gênero, desse modo, se caracteriza de acordo com o próprio verbo que o nomeia: confessar os próprios anseios, ato advindo das instituições religiosas e que, hoje, ocorre em salas de análise.

No mesmo ano da publicação de *Life Studies*, Robert Lowell oferta um curso de escrita criativa na Universidade de Boston. Sylvia Plath, que passava por dificuldades para escrever, decide se matricular. Ela terá como colegas de classe nomes como: Anne Sexton, George Starbuck, John Berryman, Kathleen Spivack. Pouco é mencionado em seu diário durante este período, mas em 25 de fevereiro comenta:

A aula de Lowell ontem foi uma enorme decepção: eu disse algumas coisas hipócritas, alguns estudantes da BU afirmaram bobagens que eu não deixaria passar nem nos calouros do Smith. Lowell é bom, a seu modo suave algo feminino e ineficaz. Senti uma regressão. O principal é ouvir os poemas dos outros estudantes & a reação dele ao meu. Preciso de uma opinião externa: sinto-me como uma reclusa que volta ao mundo com um evangelho capaz de salvar vidas e descobre que todos aprenderam uma nova língua neste meio-tempo, e agora não conseguem entender uma única palavra que ele está dizendo. (PLATH, 2017a, p. 545)

⁹⁴ Heather Clark ressalta que Lowell não era o único poeta a estar “quebrando tabus” nessa época, e menciona também a “Geração Beat” como uma influência no “confessionalismo” de Plath: “But Plaths shared the Beats’ contempt for the middlebrow (televisions, station wagons, payment plans) which she encoded into her fictional depictions of suburbia. Corso and Ginsberg had both been patients at mental hospitals. ‘Johnny Panic and the Bible of Dreams’, with its surrealist elements, suspicion of authority, and vision of holy madness, has a Beat sensibility, as does *The Bell Jar’s* suggestion that insanity is a sane response to the repressions of Cold War America. The 1953 electrocution of the Rosenbergs symbolized, for Plath, other victims of repression – radicals, Jews, homosexuals, dissidentes, artists” (CLARK, 2020, p. 549).

Para Lowell, a poesia deveria ter como foco o seu significado. A partir do estudo da forma, ele incitava os alunos a procurarem uma relação entre a estrutura e aquilo que estava sendo dito: “‘Poetry was meant to be understood’, comenta Spivack sobre as aulas, ‘he ‘had little patience’ for students who wrote ‘obscure’ verse. ‘What does this poem really *mean*?’ he would repeat, going around the table, meeting silence” (CLARK, 2020, p. 552). Sylvia, acostumada a escrever com o seu tesouro ao lado, sente-se agora desafiada a reelaborar sua linguagem, torná-la mais “simples”. Além disso, outro ponto a ser explorado é a proximidade da palavra e o sujeito. Sempre temerosa de colocar-se como o eu que diz em sua escrita, Plath começa a se impor como porta-voz da própria palavra.

Embora não classificando Sylvia Plath dentro da categoria de poesia confessional, mas levando em conta a influência desta em sua obra, é válido como a escritora se vale dos ensinamentos de Lowell e os reelabora dentro do seu estilo particular. Em um estudo comparativo do “método confessionalista” dos dois poetas, Margaret Uroff, em “Sylvia Plath and Confessional Poetry”, afirma que, o que diferencia Lowell e Plath é o tipo de pessoa presente no poema:

With Lowell, according to Rosenthal, it is the literal self. Lowell himself has said that while he invented some of his autobiography, he nonetheless wants the reader to feel it is true, that he is getting the real Robert Lowell. The literal self in Lowell’s poetry is to be sure a literary self, but fairly consistently developed as a self-deprecating, modest, comic figure with identifiable parents, summer homes, experiences at particular addresses. When he discloses under these circumstances his weaknesses, his ineptitude, his misery, his inflicting of pain on others, he is in fact revealing information that is humiliating or prejudicial to himself. In this sense, the person in the poem is making an act of confession, and, although we as readers have no power to forgive, Lowell’s self-accusatory manner makes it impossible to judge. We are not outraged but chastened by such revelations. With Plath, it is otherwise. The person in her poems calls certain people father or mother but her characters lack the particularity of Commander and Mrs. Lowell. They are generalized figures not real-life people, types that Plath manipulates dramatically in order to reveal their limitations. (UROFF, 1977, p. 105)

Ou seja, enquanto Lowell cria um “eu literal/literário” (“literal/literary self”), Plath desenvolve “figuras”, “personas”. O método confessional muda: “Where Lowell’s character confesses his weakness, Plath’s character employs all her energies in maintaining a ritualistic defense against her situation” (UROFF, 1977, p. 106). Ocorre, em Plath, um “distanciamento”, ainda que a poesia esteja interligada ao sujeito/eu-lírico. Talvez seja por essa distância que Lowell, durante as aulas, preferisse os poemas de Anne Sexton aos de Plath: “Plath was an

academically trained poet, Sexton, intuitive; Plath's poems were formal and cerebral, while Sexton's were personal and raw" (CLARK, 2020, p. 553).

A "cruza", elemento característico da poética de Sexton, é também um dos pontos-chave da poesia confessional: "What made confessional poetry confessional, as opposed to just personal or autobiographical, was the nature and context of its revelations. There is, first of all, the urgency of 'rawness' of the revelations" (NELSON, 2013, p. 34). Por exemplo, Sexton, em 1960, influenciada pelas aulas de Lowell muito provavelmente, publica *To Bedlam and Part Way Back*, uma coletânea de poemas em que relata suas experiências de internamento psiquiátrico⁹⁵. Com poemas como "You, Doctor Martin", uma referência direta ao psiquiatra que a tratou após uma tentativa de suicídio, e "Said the Poet to the Analyst", Sexton compartilhava suas experiências-tabu através da poesia. Experiências estas que também ecoavam no passado de Plath – fato que, até hoje, alimenta estudos comparativos entre as duas poetisas. Seja pelas aproximações biográficas ou não, Lowell é o primeiro que une Anne e Sylvia: "Ele me colocou com Ann Sexton, uma honra, suponho. Bem, estava na hora. Ela tem coisas ótimas, e melhora sempre, embora faça coisas bem fraquinhas também", escreve Sylvia em seu diário em 20 de março (2017a, p. 549)⁹⁶.

"Confessional poets are crazy", escreve Michael Thurston em "Psychotherapy and Confessional Poetry": "The very document that names and defines 'confessional poetry' links this work to its authors' psychopathologies" (THURSTON, 2015, p. 143). Anne Sexton escreve diretamente sobre seu psiquiatra, Sylvia Plath começa a pensar nos eventos de 53 como tema para sua escrita, Robert Lowell se interna logo após o fim das aulas. As doenças mentais, se não o maior tema da poesia confessional, são um de seus grandes focos. Para Thurston, ocorre uma "transferência", baseada na "talk therapy", hoje entendido como "análise", dos fatos biográficos para textos poéticos. Mas não somente a psicanálise, como também a psiquiatria torna-se tema frequente: "Coded references (and some not-so-coded references) to newly

⁹⁵ "Bedlam" ou "Bethlem Royal Hospital", foi fundado em 1247 e é considerado o hospital psiquiátrico mais antigo.

⁹⁶ No dia 3 de maio, Sylvia volta a mencionar Anne Sexton em seu diário: "Mas AS já está na minha frente, com seu amante GS fazendo odes a ela na New Yorker, e os dois juntos: senti que nossas tardes de martinis triplos no Ritz acabaram. As tardes memoráveis no quarto monástico e despojado de G em Pinckney: 'Você não deveria ter se afastado de nós'. De quem é a responsabilidade por mentir? Saí, sentia-me como uma mariposa de asa marrom voando em torno de uma chama fraca de vela, cansada. Isso já passou. Como diria Snodgrass" (PLATH, 2017a, p. 555). A partir desta entrada, torna-se um pouco mais evidente a ligação de Plath e Sexton, indicando esses encontros no Ritz, um bar ao qual iam após a aula, como um evento frequente. O distanciamento de Sylvia e Anne ocorre, ao que sugere a entrada, por causa do "romance" que começa entre Sexton, na época casada, e George Starbuck, outro colega de sala. Mais sobre a relação das duas poetisas pode ser encontrado na recente biografia *Three-Martini Afternoons at the Ritz: The Rebellion of Sylvia Plath & Anne Sexton* (2021), de Gail Crowther.

developed tranquilizers, to electroconvulsive therapy, to lobotomy, and to the routines and regimes of institutional treatment occur in the poems as well” (THURSTON, 2015, p. 144).

“Electra on Azalea Path”, poema analisado anteriormente, é um dos exemplos da influência da psicanálise na escrita de Plath, que retoma o “complexo de Electra” freudiano⁹⁷. Este poema, assim como “Suicide Off Egg Rock”, “The Beekeeper’s Daughter”, “The Eye-Mote”, “Watercolor of Grantchester Ship”, and “Metaphors” foram escritos durante as aulas de Robert Lowell. Todos eles, ressalta Clark, mantêm ainda a “formalidade” de Plath, contudo: “there were chinks in the armor. Several of these poems delved into autobiography much more profoundly than her earlier work” (CLARK, 2020, p. 556).

Sylvia Plath volta-se para si. A partir da influência de Robert Lowell, Anne Sexton, e da poesia confessional, sua escrita se coloca cada vez mais próxima da própria experiência. Há um “eu”, carregado de memórias e traumas, que passa a sobressair nos versos de Plath. Não é somente um colocar-se na palavra, mas sim um expor as feridas, revelar os tabus sem o auxílio do tesouro para encobri-los. Um exemplo é “Suicide Off Egg Rock”, que, assim como o título adianta, Plath reconta sua tentativa de suicídio por afogamento em 1953. Diferentemente de “Lady Lazarus”, em que o eu-lírico é uma versão muito próxima de Plath, no poema de 1959 ela ainda se distancia. A partir de uma figura masculina, Sylvia reconta na terceira pessoa a tentativa de suicídio de um homem na “Egg Rock”, uma pequena ilha rochosa próxima à praia de Massachusetts.

Na primeira estrofe, Plath ambienta o poema que ocorre atrás de um ele (“him”) com descrições da praia:

Behind him the hot-dogs split and drizzled
On the public grills, and the ochreous salt flats,
Gas tanks, factory stacks – that landscape
Of imperfections his bowels were part of –
Rippled and pulsed in the glassy updraught.
Sun struck the water like a damnation.
No pit of shadow to crawl into,
And his blood beating the old tattoo
I am, I am, I am. Children
Were squealing where combers broke and the spindrift

⁹⁷ Em uma entrada de 23 de abril de 1959, Plath escreve que decidiu retirar o poema “Electra on Azalea Path” do livro que estava organizando: “Eliminei o poema de Electra do meu livro. Forçado e retórico demais. Uma folha do livro de Ann [*sic*] Sexton poderá entrar no lugar. Ela não tem as minhas travas e uma facilidade para construir frases, além da sinceridade. Tenho meus 40 poemas inatacáveis. Acho. E uma espécie de contentamento com eles. Eu adoraria poemas mais enérgicos, contudo. Todos os do Smith são pulsões de morte terríveis. Os daqui, por mais sombrios, (Companionable Ills, Owl) têm verve e alegria de viver” (PLATH, 2017a, p. 552). Em uma comparação com Sexton, Sylvia sente que ainda há “travas” que a impedem de manter o poema ou seguir com esse estilo/tema.

Raveled wind-ripped from the crest of the wave.
 A mongrel working his legs to a gallop
 Hustled a gull flock to flap off the sandspit (PLATH, 2008, p. 115)

Toda a ambientação parece “normal”, de uma praia em movimento. Há, contudo, alguns detalhes que indicam que algo está “errado”, como o verso que diz: “Sun struck the water like a damnation”, a revelar que o dia é uma maldição (metáfora comum em Alejandra Pizarnik, por exemplo). Mas o indicativo maior do “perigo” que corre o sujeito é a repetição três vezes de “I am”, que ecoa diretamente na cena em que Esther Greenwood, protagonista de *The Bell Jar*, tenta se matar por afogamento⁹⁸. Assim como o eu-lírico, Esther sente o coração pulsar diante da morte.

Como em um movimento de câmeras, que antes via apenas a silhueta de costas do sujeito, agora Plath volta-se para a figura:

He smoldered, as if stone-deaf, blindfold,
 His body beached with the sea’s garbage,
 A machine to breathe and beat forever.
 Flies filing in through a dead stake’s eyehole
 Buzzed and assailed the vaulted brainchamber.
 The words in his book wormed off the pages.
 Everything glittered like blank paper

Everything shrank in the sun’s corrosive
 Ray but Egg Rock on the blue wastage. (PLATH, 2008, p. 115)

Mesmo antes de morrer, ele já se sente como um corpo morto (“his body beached with the sea’s garbage”). Assim como Esther, e assim como Plath, as palavras já não existem mais para o sujeito (“the words in his book wormed off the pages / everything glittered like blank paper”). Sentir-se como uma página em branco, como mencionado no ato anterior, foi talvez o pior “gatilho” para Plath em 1953. Do mesmo modo que retoma a repetição “I am” para o seu romance nos anos seguintes, ela cria, pela primeira vez, uma imagem para sua angústia diante da palavra ausente.

Nos dois últimos versos, Plath isola o sujeito da multidão da praia, e o suicídio se torna um ato completamente solitário: “He heard when he walked into the water // The forgetful

⁹⁸ Em um passeio com os amigos na praia, Esther desafia Cal a nadar até uma pedra (que poderia ser, também, uma referência à “Egg Rock”). Cal desiste do desafio, mas Esther não: “Resolvi que nadaria até estar cansada demais para voltar. Enquanto avançava, eu sentia o coração batendo como um motor surdo nos meus ouvidos. *Eu sou eu sou eu sou*” (PLATH, 2014, p. 177, grifos meus).

surf creaming on those ledges” (PLATH, 2008, p. 115). Todos os outros mencionados na primeira estrofe não foram capazes de ouvir este “eu-ele” que entra na água, mas ele sim.

Em seu diário, Plath revela que precisou reescrever o poema por causa da forma: “Escrevi um poema pavoroso em versos de métrica rigidamente alternadas, sem o menor sentimento, embora a cena fosse carregada de emoção. Depois o refiz, ficou bem melhor: consegui chegar mais perto do que pretendia. Insisti” (PLATH, 2017a, p. 545). Na mesma entrada, explica que sua intenção agora é “passar para coisas reais: emoções verdadeiras, deixando de lado os pequenos deuses, os velhos homens do mar, as pessoas magras, os cavaleiros, as mães impossíveis, os loucos sentimentais, a sereia, os eremitas, *e chegar em mim*” (PLATH, 2017a, p. 545, grifos meus). Poucos dias depois, escreve “The Ravaged Face”, poema que poderia ser lido como uma “continuação”, ou consequência, da tentativa de suicídio do homem no poema anterior.

Em “The Ravaged Face”, também um homem é quem atua nos versos de Plath. Ele, com seu rosto “devastado”, caminha pelo mercado: “Outlandish as a circus, the ravaged face / Parades the marketplace, lurid and stricken / By some unutterable chagrin” (PLATH, 2008, p. 115). Um pesar deformou seu rosto, e ele segue: “past keeping to the house, past all discretion / Myself, myself! – obscene, lugubrious” (PLATH, 2008, p. 115). Eu (“myself”) acompanha o adjetivo “lúgubre” deste “homem de pedra” (“the stone face of the man who doesn’t feel”), como a indicar a aproximação da morte. No último verso, Plath retorna para o sujeito, e é ele quem diz: “O Oedipus. O Christ. You use me ill” (PLATH, 2008, p. 116), em uma espécie de lamento final. Uma interpretação possível para este “rosto marcado” é a “cicatriz” que a tentativa de suicídio de 1953 deixou em Sylvia (e Esther). Aqui, metaforicamente, o sujeito do poema segue, após a tentativa fracassada, com o rosto “deformado”, uma parte de si já morta, como uma cicatriz suicida latente.

Ainda no ano de 1959, Sylvia tenta outra alternativa para seus períodos de bloqueio⁹⁹. Ela e Ted Hughes decidem se hospedar, entre setembro e novembro, em uma

⁹⁹ Mesmo imersa nas aulas de Lowell e na poesia confessional, Sylvia Plath escreve sobre outros temas e em outras formas durante este período. Entre março e maio do mesmo ano, Plath escreve e publica *O livro das camas*, um livro infantil (traduzido para o português e publicado pela editora Globinho em 2016). Em 29 de março, revela em seu diário a vontade de escrever o livro como um escape, ou alternativa, para a não-escrita de poemas: “Quero começar meu livro Livro das Camas. Algo que me distancia de meu verdadeiro espírito: é o medo do fracasso, medo de ser vulnerável? Preciso superá-lo. Vou tentar mais alguns infantis, esta semana. Prefiro publicar algo do gênero a tentar um livro de poemas” (PLATH, 2017a, p. 551). No dia 3 de maio, registra tê-lo concluído: “Escrevi um livro ontem. Talvez faça um pós escrito sobre o assunto no próximo mês para dizer que o vendi. Sim, após um ano e meio de procrastinação, mal-estar e paralisia, consegui progredir ontem de manhã, surgiram frases em minha cabeça, aqui e ali, e *Wide-Awake Will* e *Stay-Uppity Sue* tornaram-se muito reais e pronto. Escolhi dez de uma longa lista de histórias excêntricas e engenhosas, resumi-as, e quando comecei não parei mais até datilografar o material e enviá-lo (8 páginas em espaço duplo, apenas!) para a Atlantic Press. O livro das camas, de Sylvia Plath”

colônia de artistas em Yaddo, Nova York. Grávida de poucos meses, Sylvia constantemente escreve em seu diário sobre as náuseas que sentiu nesse período. E a escrita não flui conforme o esperado:

Muito deprimida, hoje. Incapaz de escrever uma só palavra. Deuses ameaçadores. Sinto-me desterrada numa estrela fria, incapaz de sentir qualquer coisa exceto um terrível atordoamento paralisante. Olho para o mundo quente, telúrico. Para o amontoado de camas de casal, de berços de bebê, mesas de jantar, toda a sólida atividade vital desta terra e me sinto delirante, presa numa jaula de vidro. (PLATH, 2017a, p. 596)

Mais à frente, na mesma entrada, continua: “Esta é a maldição da vaidade. Minha incapacidade de me entregar a um personagem, uma situação. Sempre eu, eu” (PLATH, 2017a, p. 596). Ao contrário do “confessionalismo” anterior, Sylvia ressentida colocar-se na palavra, ela quer ser capaz de criar algo fora-de-si¹⁰⁰. Mas já está, como aponta na citação acima, presa nesta “jaula de vidro” – que lhe permite ver o mundo através das paredes translúcidas, mas impede a sua participação efetiva.

Ao mesmo tempo em que ressentida escrever sobre si, se desenvolvem aqui os primeiros indícios do que viria a ser seu romance autobiográfico, conforme registra em 19 de outubro:

Envolvimento com Mavis Gallant¹⁰¹. Li seu romance sobre o relacionamento entre mãe e filha, no qual a filha acaba cometendo suicídio. Um romance ousado, arrogante, seria a solução para meu dilema, para um ano de vida. Se não me desse um curto-circuito por criticar enquanto escrevo, sempre recusando tudo antes de abrir a boca. Preocupação prioritária: um personagem que não seja eu mesma - - - que não se torne estereotipada, melancólica, narcisista (PLATH, 2017a, p. 598).

Em dezembro do ano anterior, ao elencar uma série de “questões primordiais”, coloca, entre elas, a pergunta: “Por que eu não escrevo um romance?” (PLATH, 2017a, p. 507). A partir destes questionamentos, Plath passará a mencionar em suas entradas um projeto de romance em andamento intitulado “Falcon Yard”, que nunca será finalizado. É também nesta entrada que há a seguinte anotação, inserida como nota de fim por Karen Kukil, de que Sylvia

(PLATH, 2017a, p. 555). Interessante ressaltar que, para Sylvia, seus livros deveriam ser assinados com seu “nome de escritora”, e não de esposa.

¹⁰⁰ Durante o período em Yaddo, Sylvia escreve o conto “O quinquagésimo nono urso”, que reconta a viagem dela e Ted pelo Canadá e também “The Mummy”, influenciado pela recente leitura de Jung, *The Development of Personality* (cf. CLARK, 2020, p. 572-573). Também escreve alguns poemas, como “The Manor Garden”, analisado anteriormente, “The Colossus”, “Medallion”, “Poem for a Birthday” (cf. CLARK, 2020, p. 575-577).

¹⁰¹ Referência ao romance *Green Water, Green Sky*, publicado em 1959.

escreveu, ao lado da pergunta “Por que eu não escrevo um romance?”: “Escrevi! 12 de agosto de 1961: A REDOMA DE VIDRO” (cf. PLATH, 2017a, p. 788) de forma manuscrita. Esta simples anotação revela dois fatos importantes acerca do processo de escrita de Plath: i) o período em que Sylvia estava escrevendo *The Bell Jar*, seu romance autobiográfico (entre o final de 1958 e 1961); ii) confirma a releitura dos diários durante a produção do romance (e demais produções poéticas). Por isso, ao mencionar o livro de Mavis Gallant, torna-se ainda mais evidente o caminho por onde Sylvia estava pensando seguir.

Durante o ano de 1959, serão frequentes entradas em que ressalta os temas da loucura, doenças mentais e hospitais psiquiátricos como um caminho¹⁰²: “Li COSMOPOLITAN de ponta a ponta. Dois artigos sobre saúde mental. Preciso escrever a respeito do suicídio da universitária. THE DAY I DIED”, escreve em junho (2017a, p 571). Ciente daquilo que estava sendo “vendido” no mercado literário, Plath não quer transformar sua experiência em um “expurgo” por meio da palavra, mas em algo que possa ser publicado: “Há um mercado cada vez maior para temas ligados a hospícios. Seria tola se não me revivesse, recriasse meu caso” (PLATH, 2017a, p. 571). E assim, Sylvia dá os primeiros passos, e rascunha as primeiras tentativas que, posteriormente, moldarão seu romance e poemas mais famosos.

Em 2 de março de 1958, registra em seu diário: “Objetivo definido: junho de 1959: um romance & um livro de poesia” (PLATH, 2017a, p. 397). No início de 1960, *The Colossus*, uma coletânea de poemas, tem o seu primeiro aceite para publicação na Inglaterra. O romance viria apenas nos anos seguintes.

Na introdução de sua coletânea de poemas, Ted Hughes (1980) escreve que *The Colossus* foi uma combinação “of old poems, which she had inwardly rejected, and the few new ones that seemed to her so different” (HUGHES, 2008, p. 14). A partir de uma seleção de

¹⁰² Talvez o melhor exemplo pré-*Redoma de Vidro* possa ser considerado o conto “Johnny Panic e a Bíblia dos Sonhos”. Em 1958, enquanto trabalhava como secretária em um hospital de Massachussetts (o mesmo hospital que a atendeu quando tentou cometer suicídio em 1953), Sylvia mantinha anotações sobre os pacientes (ver Apêndice 14: “Anotações do Hospital”, cf. PLATH, 2017a, pp. 716-722). É justamente a partir de tais anotações que escreve “Johnny Panic”. Em primeira pessoa, o conto retrata a vida da secretária de um hospital (mais uma ligação biográfica) que tinha como função escrever os “sonhos” – e também as queixas – dos pacientes: “Na privacidade do meu apartamento de um cômodo, me considero secretária de ninguém menos que o próprio Johnny Panic” (PLATH, 2020, p. 20). “Johnny Panic”, portanto, atua como uma metáfora-persona para a loucura/anseios dos pacientes. Ele será também a metáfora utilizada por Plath para falar dos seus períodos de bloqueio criativo, como, por exemplo, nesta entrada de 1959: “Fico pensando, algum dia me livrarei de Johnny Panic? Dez anos desde meu sucesso aos dezessete, e uma voz fria indaga: O que você fez, o que você fez” (PLATH, 2017a, p. 602). Considerado atualmente o seu melhor conto, na época em que o escreveu, Plath não conseguiu publicá-lo. Em janeiro de 59, escreve em seu diário: “Recusa de meu conto Johnny Panic sem uma carta sequer, da Yale Review” (PLATH, 2017a, p. 533). O conto só seria publicado em 1968, na revista *The Atlantic* (cf. CLARK, 2020, p. 541).

poemas escritos, majoritariamente, entre 57 e 59, Plath organiza seu primeiro livro. Hughes ressalta que estes fazem parte da “segunda fase” de Sylvia:

The second phase of Sylvia Plath’s writing falls between early 1956 and late 1960. Early 1956 presents itself as a watershed, because from later this year she come the earliest poems of her first collection, *The Colossus*. And from this time I worked closely with her and watched the poems being written, so I am reasonably sure that everything is here. Searching over the years, we have failed to unearth any others. Final typescripts exist for all of them. The chronological order, also, is less in doubt here, though the problem does still linger. Her evolution as a poet went rapidly through successive moults of style, as she realized her true matter and voice. Each fresh phase tended to bring out a group of poems bearing a general family likeness, and is usually associated in my memory with a particular time and place. At each move we made, she seemed to shed a style. (HUGHES, 2008, p. 16)

De acordo com Ted, Sylvia estava à procura de um estilo. Cada nova “fase” identifica essas tentativas de encontrar uma voz poética própria. *The Colossus*, ainda que pouco valorizado pela crítica, é um exemplo disso.

Quando comparado com *Ariel*, seu livro póstumo, *The Colossus* é normalmente visto como um trabalho menor. Para Pamela Smith, em “Sylvia Plath’s Colossus”, existe uma divisão exagerada da crítica: “an oversimplified, schizoid picture”: “we have in *The Colossus* the monolithic, formal, self-conscious Sylvia Bound (but alive and well); in *Ariel*, the demonic, fearlessly, casual, fiercely candid Sylvia Unbound (but psycho-neurotic and suicidal)” (SMITH, 1985, p. 5). Além do próprio suicídio como um aspecto influente na leitura de *Ariel*, seus poemas “finais” parecem ser lidos mais facilmente como uma “despedida”, alimentando a proximidade biográfica e conseqüentemente “neurótica-suicida”. Contudo, muitos dos temas presentes em *Ariel* também podem ser encontrados nos poemas que compõem *The Colossus*.

Smith ressalta que em seu primeiro livro, Plath “chose to concentrate on the ‘technique’ of writing poetry rather than the expectant ‘life’ of dying, fixed on the *how* not the *what* to do” (SMITH, 1985, p. 4). O foco na “técnica” será tanto um ponto positivo, quando avaliado junto ao processo de escrita/formação literária de Plath, quanto um ponto negativo, que aprisiona seus temas em formas que não lhe cabem. Nesse sentido, Steven Axelrod, em “The Drama of Creativity in Sylvia Plath’s Early Poems”, considera seus poemas iniciais como “metapoemas”, já que estão mais voltados para a própria ideia de “criação”:

We believe that Plath’s poems of the late 1950’s merit a prominent position in her canon. Far from being “psychologically distanced” (Broe 46), they provide astonishing access to an interior landscape, one fully as significant as that revealed in the later poems. The early texts reveal a code that remains

legible throughout Plath's career: the partially frustrated, partially satisfied will to create. In a sense, all of Plath's poems, early and late, comprise a single metapoem. This metapoem refers not only to itself but to the imaginative struggle that generates it, to a dubious battle between a woman's poetic power and the forces that impede, stifle, and paralyze, and silence that power. Moreover, a paradox complicates and informs this battle: that which menaces creative power has succeeded in making itself vital to it. Plath's grand metapoem evokes the drama of creative desire, and it does so as personally and powerfully in the early texts as in the late. (AXELROD, 1997, p. 77-78)

Conforme mencionado anteriormente, durante este segundo ato, Sylvia passa por diversos períodos de bloqueio criativo. Os poemas, portanto, seriam um reflexo destas dificuldades. Quando Axelrod os considera “metapoemas”, enfatiza o processo de escrita como um dos temas centrais que influenciam tanto as escolhas temáticas, como, principalmente, a forma utilizada para escrevê-los.

Todo o período de escrita destes poemas constitui um momento de transição para Sylvia Plath. Deryn Rees-Jones, em “Liberty Belles and Founding Fathers: Sylvia Plath's ‘The Colossus’”, enfatiza os principais pontos que influenciaram a produção ulterior de *The Colossus*: a mudança de Plath e Ted para os Estados Unidos em 1957; o retorno para a Inglaterra em 1960, além do nascimento de Frieda: “It was, we might conjecture, a period of transition, one in which Plath is assessing her relationship with her nationality, her relationship with her husband and her femininity” (REES-JONES, 2001, p. 277).

Durante os anos de 58 e 59, Plath relata várias fases da organização de seu livro em seu diário. Em fevereiro de 58, por exemplo, anota a primeira ideia – de muitas – para um título: “Tive hoje uma visão do título do meu livro de poemas citado acima, na escura sala de conferência de artes. Percebi, com súbita e ampla clareza, que ‘The Earthenware Head’ era o título adequado, o único possível” (PLATH, 2017a, p. 383). O poema que o inspira, “The Lady and the Earthenware Head”, escrito em 1957 (cf. PLATH, 2008, p. 69), não está incluso na versão final de *The Colossus*.

Três meses depois, muda de ideia. Em 11 de março, o título é outro: “Full Fathom Five” (“a cinco braças de profundidade”):

Parece-me que dúzias de livros devem ter recebido este título, mas não consigo me lembrar de nenhum assim de pronto. Relaciona-se com minha vida e as imagens mais do que qualquer outro que eu já pensei: tem o pano de fundo de A tempestade, a associação com o mar, que é uma metáfora fundamental da minha infância, meus poemas e o subconsciente artístico, para a figura do pai – relacionado a meu próprio pai, a musa masculina enterrada & deus-criador redivivo para ser meu companheiro em Ted, até o netuno senhor dos mares – e pérolas e corais trabalhados artisticamente: as pérolas saindo do

mar, livres do onipresente desgaste do sofrimento e da rotina imutável. (...) Ah, se me deixassem em paz, que poeta desabrocharia em mim. Preciso começar escolhendo objetos mágicos sobre os quais escreverei: seres marinhos barbudos – e começar a mergulhar nas profundezas de minha cabeça submersa, “e é velho e a velhice é triste e ser velho é triste e penosamente volto a você, meu frio pai, meu pai frio e louco, meu frio e louco pai de contos de fadas...” diz Joyce, de modo que o rio flui no rumo da nascente paterna divina. (PLATH, 2017a, p. 442)

Este segundo título já aponta para os principais elementos que compõem *The Colossus*: o mar, a figura do pai, o luto. O poema que o inspira, escrito em 1957, advém de uma fala de Ariel, personagem de Shakespeare¹⁰³: “Full fathom five thy father lies, / Of his bones are coral made. / Those are pearls that were his eyes, / Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich, and strange. / Sea-nymphs hourly ring is knell” (SHAKESPEARE, 2006, p. 35-36). Nas primeiras estrofes de Plath, o eu-lírico dirige-se a um homem que retorna à superfície: “Old man, you surface seldom. / Then you come in with the tide’s coming / When seas wash cold, foam- // Capped: white hair, white beard, far-flung, / A dragnet, rising, falling, as waves / Crest and through” (PLATH, 2008, p. 92). Das águas surge esta presença, rara, de alguém que há muito se foi. Ele guarda o “mito das origens” (“Extend the radial sheaves / Of your spread hair, in which wrinkling skeins / Knotted, caught, survives // The old myth of origins / Unimaginable” (cf. PLATH, 2008, p. 92)), uma referência, quem sabe, para a própria relação do eu-lírico e esta figura, como este sendo a origem daquele – um pai.

Ao dissipar a bruma, e à revelação do mar da aurora (“so vapors / ravel to clearness on the dawn sea”), é possível ver que o velho homem está ferido: “Cannot look much but your form suffers / Some strange injury / And seems to die” (PLATH, 2008, p. 92-93). Com a morte à espreita, seu enterro se torna um rumor que põe em dúvida o eu-lírico: “The muddy rumors // Of your burial move me / To half-believe” (PLATH, 2008, p. 93). Nas últimas estrofes, este “fantasma”, que desafia a vida e a morte, recebe o nome de “pai”:

You defy questions;

You defy other godhood.
I walk dry on your kingdom’s border
Exiled to no good.

Your shelled bed I remember.
Father, this thick air is murderous.

¹⁰³ “Full Fathom Five” também é o nome de uma tela de Jackson Pollock, de 1947, outra possível influência para Plath.

I would breathe water. (PLATH, 2008, p. 93)

Enquanto a figura vem das águas, o eu-lírico caminha seco nas bordas da praia (“I walk dry on your kingdom’s border”). A imagem do mar como representação da infância, e conseqüentemente lembrança do pai, é uma constante na poética de Sylvia Plath. Estar seca, ou seja, não pertencer ao mundo das águas (e também dos mortos), é uma das angústias do eu-lírico, que é obrigado a respirar um “ar mortífero” (“this thick air is murderous”), enquanto preferiria respirar água (“I would breathe water”) – deixar, portanto, o mundo dos vivos. Para Smith, esse poema já indica um dos temas centrais de *Ariel*: a proximidade de Sylvia com a morte: “Plath expresses the suicidal urge, the deathwish, that inspires and racks *Ariel*” (SMITH, 1985, p. 13).

Em uma análise cronológica, o poema que segue “Full Fathom Five” é “Lorelei”, também presente em *The Colossus*. Com base no mito das sereias, Plath continua com a ambientação do mar e sua proximidade com a morte. “Loreley” é um personagem do folclore alemão que reconta a lenda clássica das sereias segundo a qual a função destas seria encantar homens a fim de levá-los para o fundo do mar. O poema se inicia com uma negação do ato das sereias, um possível alerta: “It is no night to drown in”. Nas estrofes seguintes, ao relatar que algo o atormenta, o eu-lírico parece não conseguir desviar do mar: “Yet these shapes float // Up toward me, troubling the face / Of quiet” (PLATH, 2008, p. 94). Algo se ergue das águas e começa a cantar:

They rise, their limbs ponderous
With richness, hair heavier
Than sculpted marble. They sing
Of a world more full and clear

Than can be. Sisters, your song
Bears a burden too weighty
For the whorled ear’s listening

Here, in a well-steered country,
Under a balanced ruler. (PLATH, 2008, p. 94).

“Your voices lay siege”, continua na estrofe seguinte. Cercada pelas vozes destas “irmãs”, o eu-lírico, assim como no poema anterior, ressentido estar em “terra firme”. Seu canto promete abrigo aos que estão fora (“promising sure harborage”), por isso, ao olhar para as águas, vê, ao fundo, as deusas cheias de promessa, e pede ser levado: “Drunkenness of the great depths. / O river, I see drifting // Deep in your flux of silver / Those great goddesses of peace. /

Stone, stone, ferry me down there” (PLATH, 2008, p. 94-95). Mais uma vez, na súplica para pertencer ao mundo das águas, sinônimo de morte, ecoa a urgência suicida¹⁰⁴.

Em maio de 59, Plath troca novamente o título de seu livro: “Num momento de inspiração, mudei o nome do livro de poesia para ‘The Devil of The Stairs’, que torço para nunca ter sido usado antes. ‘The Bull of Bendylaw’, que era tentador, possuía algo de obscuro” (2017a, p. 558). O novo título, continua a poeta: “‘explica’ os poemas do desespero, que é tão ardiloso quanto a esperança. Espero que emplaque” (PLATH, 2017a, p. 558).

Não há, no diário, nenhuma entrada que anuncie a troca do título para *The Colossus*. O poema de mesmo nome é mencionado apenas em novembro de 1959. Nesta época, Sylvia está pensando em um segundo livro de poemas, no qual separaria os poemas antigos (escritos, provavelmente, entre 56 e 58) dos mais recentes (de 59):

Creio que meu primeiro livro de poemas deve ser publicado, apesar de suas limitações. Escrevi um bom poema esta semana, sobre nossa caminhada domingueira ao spa que pegou fogo. Um poema para o segundo livro. Como isso me consola, a ideia de um segundo livro com os novos poemas: The Manor Garden, The Colossus, The Burnt-Out Spa, os sete poemas do aniversário, e talvez Medallion, se não combinar com o livro atual. Se for aceito por um editor para o Lamont, sentirei necessidade de incluir todos os poemas novos, de modo a reforçar o livro. (PLATH, 2017a, p. 607)

A ideia de dois livros é abolida por falta de tempo, conforme explica Hughes: “With time running out at Yaddo, which had suddenly become so fruitful for her, followed by the upheaval of returning to England in December, she was able to add very little to her ‘second’ book” (HUGHES, 2008, p. 14). Por isso, *The Colossus* se constrói a partir de uma junção entre novos e velhos poemas.

O poema que dá título ao livro retoma, mais uma vez, a figura de seu pai. “Colosso”, uma estátua de grandes proporções, é aquilo que o eu-lírico busca, inutilmente, reconstruir: “I shall never get you put together entirely, / Pieced, glued, and properly jointed” (PLATH, 2008, p. 129). Ele é mais uma representação dos mortos: “Perhaps you consider yourself an oracle, / Mouthpiece of the dead, or of some god or other.”, e há trinta anos, – não despropositadamente a idade que Plath estava prestes a completar –, o eu-lírico lida com a sua reconstrução: “Thirty years now I have labored / To dredge the silt from your throat. I am none the wiser” (PLATH,

¹⁰⁴ Pamela Smith ressalta o uso da *terza rima*, ou rima encadeada, em “Lorelei” e demais poemas como uma forma de expressar esse imbricamento entre vida e morte: “‘Medallion’, ‘Man in Black’, ‘Full Fathom Five’, and ‘Lorelei’ are all poems breathing their last. Their *terza rima*, interlocking though somewhat askew (where moon-sun, wood-dead-crooked, jaw-arrow-eye are rhymes), seems to signify the entanglement of death, life’s entanglement in death, man’s entanglement in his own mortality” (SMITH, 1985, p. 12).

2008, p. 129). Sendo porta-voz dos mortos, ou dos deuses, a tentativa de limpar a garganta ecoa também uma busca pela palavra – e não seria justamente isto que busca Sylvia na segunda fase de sua escrita?

Enquanto trabalha, um céu de Oréstia paira sobre as duas figuras (“A blue sky out of the Oresteia / Arches above us”). Nome da trilogia de Agamênon, Oréstia retoma Electra, símbolo do complexo analisado anteriormente. Neste poema, ao contrário de “Electra on Azalea Path”, o foco é a figura de Electra enlutada. Diante do pai morto, deste colosso em pedaços, ela se protege da noite: “Nights, I squat in the cornucopia / Of your left ear, out of the wind, // Counting the red stars and those of plum-color” (PLATH, 2008, p. 130). Nos últimos três versos, a morte novamente encerra o poema: “My hours are married to shadow. / No longer do I listen for the scrape of a keel / On the blank stones of the landing” (PLATH, 2008, p. 130). Fazer par com a sombra é rejeitar a luz, assim como o silêncio de um barco que não veio é aceitar o naufrágio nas águas¹⁰⁵.

Ainda que os poemas analisados até aqui já sugiram a busca por um novo estilo em Plath, caracterizado pelo uso das lembranças do pai, a influência da psicanálise, do “confessionalismo”, e a inserção mais enfática do “eu” em seus versos, são os poemas finais que consolidam este novo caminho. George Steiner, em “Morrer é uma arte”, salienta ser neste momento que “Sylvia Plath escreve de um modo inteiramente pessoal” (cf. STEINER, 1988, p. 182), marcando um estilo novo e amadurecido alcançado pela poeta. Isso porque, de acordo com o teórico, ela se torna capaz de dominar “seu tema essencial, a situação e os opostos emocionais em torno dos quais doravante iria construir grande parte de sua poesia: o corpo doentio ou lacerado, e a imperfeita, dolorosa ressurreição da psique, arrastada de volta, a contragosto, para as hipocrisias da saúde” (STEINER, 1988, p. 183).

Em 23 de outubro de 59 escreve em seu diário: “Ontem: comecei um exercício, de má vontade, acabou dando em algo novo, precioso: primeiro de uma série de poemas de hospício. Outubro no galpão de ferramentas. Influência de Roethke, mas meu” (PLATH, 2017a, p. 601). Dias mais tarde, na primeira semana de novembro, registra ter terminado a série:

¹⁰⁵ Em uma leitura freudiana do poema, Rees-Jones interpreta a ausência do pai-Colosso como uma representação da perda do falo na mulher: “As trope for both absence and presence it is tempting to see the construction of the colossus as an attempt to reconstruct the lost phallus through the creation of a fetish object. (...) In drawing up a metaphorical analogy between the narrator and Electra – the poem is set under a ‘blue sky out of the Oresteia’ – who desires and is frustrated in her desires for her father, Plath creates a fetish that, as well as giving her a power to create her father, and her self as her father (she becomes phallic, she can create), also allows her to enact a separation from that phallic body” (REES-JONES, 2001, p. 285). Seria, portanto, uma representação do “luto” feminino após o reconhecimento da ausência do falo: “‘The Colossus’ deals with the loss of the literally small, pre-adolescent self and both the loss of the father and the phallus, and enacts a mourning that is necessary if self-integration is to be achieved” (REES-JONES, 2001, p. 285).

“Milagrosamente, escrevi sete poemas em minha sequência POEM FOR A BIRTHDAY” (PLATH, 2017a, p. 603). São eles: “Who”, “Dark House”, “Maenad”, “The Beast”, “Flute Notes From a Reddy Pond”, “Witch Burning” e “The Stones”. “October’s the month for storage”, finda a primeira estrofe de “Who” (PLATH, 2008, p. 131). Nascida em 27 de outubro, Sylvia está de fato escrevendo um “poema de aniversário”. Ela se volta para o passado, mais especificamente o ano de 53 e suas experiências em hospitais psiquiátricos e tratamentos de eletrochoque.

Se em “The Colossus” era Sylvia quem tentava reconstruir o pai, em “The Stones”, último poema da série, ela se tornou um sujeito de pedra – mas sem a grandeza de um colosso. São os outros, com seus tratamentos e ferramentas, que tentam remodelá-la:

Heating the pincers, hoisting the delicate hammers.
A current agitates the wires
Volt upon volt. Catgut stiches my fissures.

A workman walks by carrying a pink torso.
The storerooms are full of hearts.
This is the city of spare parts.

My swaddled legs and arms smell sweet as rubber.
Here they can doctor heads, or any limb. (PLATH, 2008, p. 137)

“Lady Lazarus” parece ensaiar o próximo ato. Os membros já estão enfaixados, prontos para o renascimento, embora eles ainda incomodem: “My mendings itch. There is nothing to do. / I shall be good as new” (PLATH, 2008, p. 137). Expectante em relação ao futuro (“I shall be”), Sylvia Plath se prepara para o próximo ato. Após tantas aproximações com a morte, encerra seu livro com a esperança de um recomeço.

Mas a redoma, e suas distorções sufocantes, já pairam sobre ela.

*

Chama-se “sala infinita” o local em que vários espelhos refletem sem fim a imagem do sujeito que ali se encontra. Como se colocassem espelhos em um palco, as poetisas-equilibristas deste “Ato II” caminharam em busca de si enquanto outras e rodeadas por outros. O reflexo, por vezes traiçoeiro, muitas vezes mostrou imagens de si que preferiam não ver: o passado de 53 de Plath, o medo da loucura em Pizarnik. E é cada vez mais difícil se desviar.

Alejandra Pizarnik deu o salto em direção à página. A redoma já paira sobre Sylvia Plath. É chegado o limite. A palavra é o último local seguro de aterrissagem. Mas, a partir daqui

o diário de Plath quase não existe. As entradas de Pizarnik, por sua vez, foram intervenidas. O texto literário, de prosa e poesia, por outro lado, transborda. A partir de 1961, Sylvia escreve os poemas de *Ariel*, finaliza *The Bell Jar* e ainda deixa alguns outros textos em prosa. Alejandra Pizarnik publica mais três livros de poemas e passa a dedicar-se cada vez mais à prosa.

Com a sombrinha, ainda fechada, em mãos, elas seguem para o último ato.

ATO III

“O público – que te permite existir, sem ele jamais terias essa solidão da qual te falei, – o público é a besta que finalmente tu vens apunhalar. Tua perfeição, com tua audácia vão, pelo tempo em que apareces, destruí-lo.

Indelicadeza do público: durante teus mais perigosos movimentos, ele fechará os olhos. Ele fecha os olhos quando para deslumbrá-lo resvalas na morte.”

Jean Genet, *O funâmbulo*

Toque do alarme.

Antes de abrir as cortinas, o teatro sinaliza três vezes: primeiro, um toque; em seguida, dois toques mais longos e por fim três toques longos pedem ao público atenção. O alarme tocou três vezes, e o público, que era também parte do elenco, seguiu os ensaios sem avistar o fim – ou começo, de um novo ato.

As equilibristas, de sombrinhas em mãos, posicionam-se sobre a corda mais uma vez. Os espelhos, que outrora confundiam a plateia, foram retirados. O vazio do palco faz eco. É possível ouvir o retesar da corda, o respirar lento e controlado das duas mulheres que, com pequenos estalos, abrem pela primeira vez as sombrinhas.

“É possível amparar a queda com este (in)utensílio?”, alguém pergunta.

A plateia esconde os olhos com as mãos abertas.

A queda vista através da fresta esconde a responsabilidade do sujeito que assiste.

Conforme maior a proximidade de suas mortes, mais esparsas são as entradas disponíveis nas edições publicadas de seus diários. Por isso neste último tópico enfatizo mais as publicações tidas como “literárias” do que os registros no diário. Escolha que não se distancia a ideia de “escrita íntima” discutida até aqui, já que a ausência da palavra íntima no diário se torna mais um “elemento” dessa “fórmula” em desenvolvimento, ou seja, a não existência (ou impossibilidade de acesso) desses registros é correlata de uma maior intimidade na “literatura” de Plath e Pizarnik.

É nos textos finais que a linguagem, mesclada com a vida desde os anos da juventude, se entrelaça a ponto do sufocamento do eu. Em um último “sobrelanço”, para retomar Barthes, elas se atiram em direção à palavra em busca de si. O movimento final marca a entrega completa do corpo na rede frágil da linguagem. A sombrinha é a palavra encarregada de sustentar o corpo em queda livre.

A morte espreita cada novo passo-palavra na corda bamba.

Eu no lugar do Morto

Barthes comenta que, ao escrever, na “mecânica infinita” do sobrelanço: “no termo de minha escrita, o Outro fixa objetivamente minha subjetividade, nega minha liberdade; *ele me põe no lugar do Morto*”. E continua:

Ora, é claro que aquele que escreve aceita dificilmente essa posição engendrada fatalmente pela escrita; ele aceita, por um instante, o monumento, pois o monumento é narcísico; mas como ele também embalsama, o escritor trabalha para o desfazer; a obra estando escrita, e ele morto, ele quer sempre protestar com um suplemento de subjetividade, de liberdade; *ele ainda quer viver*: é o livro que ele quer fazer. Mas a obra assim feita se solidifica novamente, e assim por diante, até a verdadeira morte, a morte carnal. É por isso que, contra toda sensatez, decidimos escrever e continuar escrevendo; é por isso que há tão poucos, verdadeiramente tão poucos escritores que se tenham autodestruído (BARTHES, 2005, p. 84).

Na disputa entre Eu Ideal e Ideal do Eu, o escritor aceita a morte do Eu Ideal em favor da obra: “aceitaram a obra como Morte, como Monumento” (BARTHES, 2005, p. 85). É, pois, no lugar do Morto, e aceitando a obra como a Morte, que se posicionam Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik durante este último ato. A morte é fato biográfico, mas também tema e pulsão.

“A tarefa do escritor termina com a sua vida”, afirma Blanchot em *O espaço literário* (2011, p. 17). A partir da “preensão persecutória”, fenômeno que ilustra a luta do escritor em relação à palavra, Blanchot explica que, ao contrário do que se pensa, é a mão que não escreve a que controla o sujeito:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de

intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, *o domínio consiste no poder parar de escrever*, de interromper o que se escrever, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante (BLANCHOT, 2011, p. 16, grifos meus).

Para Blanchot, escrever é renunciar ao Eu, converter-se em “Ele”: “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga ‘Eu’, não seja ele mesmo” (BLANCHOT, 2011, p. 19). Tornar-se ninguém, ora, renunciar a si mesmo, não seria também uma espécie de aniquilamento de si?

Entregar-se à palavra não é sinônimo de liberdade, mas seu oposto: o artista sente-se “privado do mundo, não senhor de si mesmo mas ausente de si mesmo, e exposto a uma exigência que, ao repeli-lo para fora da vida e de toda a vida, torna-o vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ele próprio” (BLANCHOT, 2011, p. 49). Ausente do mundo, é ao lado da morte que o artista se posiciona:

não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escrever mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém. Kafka sente aqui profundamente que a arte é a relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é senhora suprema (BLANCHOT, 2011, p. 93).

Se escrever, para Barthes, é aceitar a Morte, e para Blanchot é dominá-la a fim de encontrar o limite, é preciso, portanto, um *equilíbrio*: “O escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 96).

Neste ato, a escrita é sempre uma antecipação da morte de Plath e Pizarnik. O suicídio é a morte premeditada pelo sujeito. Não é mais um equilibrar-se diante da iminência do “morrer”, mas ir ao seu encontro. “A morte voluntária”, explica Blanchot, “é a recusa em ver a outra morte, aquela que não se apreende, que jamais se atinge” (BLANCHOT, 2011, p. 112). É preferível a flexão na primeira pessoa, “eu morro”, do que o anonimato do oblíquo “morre-se”:

A angústia da morte anônima, a angústia do “Morre-se” e a esperança do “Eu morro” onde o individualismo se entrincheira, convidam-nos primeiro a querer dar *seu* nome e *seu* rosto ao instante de morrer: não quer morrer como

uma mosca, na tolice e na nulidade zumbidoras; quer ter sua morte e ser chamado, ser saudado por essa morte única. Sofre, nessa perspectiva, a obsessão do eu que quer morrer eu, resto de uma necessidade de imortalidade, centrado no próprio fato de morrer, de tal sorte que a minha morte seja o momento da minha maior autenticidade, aquela em cuja direção “eu” me lanço como na direção da possibilidade que me é estritamente própria, que só é própria da minha morte e me retém na dura solidão desse eu puro (BLANCHOT, 2011, p. 136).

Dar à morte um possessivo, torná-la, então, “minha”, é “manter-me eu até na morte, é ampliar esse eu até à morte, expor-me a ela, não mais excluí-la mas incluí-la, olhá-la como minha, lê-la como minha verdade secreta” (BLANCHOT, 2011, p. 137). Lançar-se em sua direção, como um trapezista que imita a metáfora da narrativa que tomo emprestada, mais uma vez, de Piglia. Lado a lado, escrever e morrer exigem do sujeito um preço. Não mais trapezistas, é preciso ser equilibrista nesse jogo da linguagem: ter a morte diante de si, mas evitar a queda. Ancorar-se no espaço mínimo da corda, torcendo para que o passo seguinte traga mais uma palavra, correndo sempre o risco de soçobrar.

Antes, contudo, de mergulharem na própria morte, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath fazem da morte um outro próximo. É em seus últimos anos que o morto se torna parte-persona do eu que escreve. Nesse mundo de/dos mortos elas seguem os passos de Orfeu, mas não é Eurídice quem as acompanha, e sim o pai-morto. Ainda que Hades já tenha sobre eles poder, elas repetem o erro de Orfeu e olham para trás. Ao invés de Eurídice, é a mão de cada uma que Hades puxa para si¹⁰⁶. Porque olhar para trás é também errar a corda à frente. Passo em falso. Prenúncio da queda.

O outro morto: pai nazista e filha judia

No dia 18 de janeiro de 1966, Alejandra Pizarnik escreve em uma entrada de uma única linha: “Muerte de papá” (PIZARNIK, 2017a, p. 733). Por outro lado, em suas produções literárias, a morte de seu pai passa a ocupar muito mais do que uma menção breve. É a partir

¹⁰⁶ Não despropositadamente retomo a imagem de Orfeu. Maurice Blanchot, na abertura de *O espaço literário*, utiliza a ideia do “olhar de Orfeu” como uma metáfora para suas análises acerca da literatura e da morte: “Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige: aqui, na direção das páginas intituladas *O olhar de Orfeu*” (BLANCHOT, 2011, p. 7).

da ausência do pai que seu passado judaico se torna cada vez mais presente. Ser judia retorna como angústia, tema e (não-)identificação. Nos últimos anos de sua vida, como uma lembrança do seu passado russo-judaico, passa a assinar suas cartas como “Sasha”; adota o diário de Kafka, também judeu, como “bíblia”; e faz de si uma outra-judia através de personagens ficcionais em textos de prosa.

Na fase “final” de Plath, seu pai está morto há mais ou menos duas décadas. A morte mais próxima é a de si mesma. E quanto mais se aproxima, mais perto também se coloca do fantasma de seu pai. Assim como Alejandra em seus últimos textos, a figura ausente do pai, para além de tema, torna-se reflexo do desencontro do eu consigo mesmo. Nesse distanciamento de si, busca, também, uma aproximação com o pai morto: estuda, mais uma vez, alemão; tenta cultivar abelhas, ofício do pai, e as transforma em símbolo final da sua poesia; veste o pai como o personagem nazista de sua história, fazendo do Holocausto metáfora para o seu luto particular.

Em mais uma figuração de si, o eu agora torna-se personagem em luto. Ao carregar o outro-morto, a morte passa a acompanhar os próximos passos. Não é mais preciso olhar para trás, como faz Orfeu no seu caminho, porque é à frente que a Morte se coloca.

“Você, porém, se debruçava sobre as abelhas / Como se debruçava sobre o pai”, escreve Ted Hughes em “O Deus das Abelhas” (1999, p. 309). Em junho de 1962, Sylvia Plath insere em seu diário o subtítulo “CHARLIE POLLARD & Os Criadores de Abelha” (2017a, p. 752). Em uma conversa com a parteira de Nicholas, seu segundo filho, descobre que haveria uma reunião com os criadores de abelhas de Devon no dia 7: “Estávamos interessados em ter uma colmeia, por isso pus os bebês na cama e saí de carro, correndo morro abaixo até passar a fábrica antiga, no sentido de Mill Lane, uma série de bangalôs em alvenaria cor de laranja no Taw, que inunda sempre que o rio sobe” (PLATH, 2017, p. 752).

Otto Plath foi um entomologista reconhecido, seu livro *Bumblebees: Their Life History and Habits, and Economic Importance, with a Detailed Account of the New England Species* se tornou influente nos estudos de abelhas. Ao decidir cultivar abelhas aos quase 30 anos, Plath está, mais uma vez, voltando-se para a memória de seu pai. Como através das tentativas falhas de aprender alemão, ela busca reatar um vínculo com a figura ausente a partir dessa nova experiência. Ao chegar na reunião, contudo, a sensação de desligamento retorna: “Depois vi sobre a grama a maioria com uma caixa de tela para proteger o rosto, alguns chapéus cáqui, redondos, e me senti mais & mais desolada” (PLATH, 2017a, p. 753).

Durante a reunião, passa a ver o encontro como uma espécie de “ritual”, corroborando esta tentativa de retorno para o outro-morto através das abelhas:

A cerimônia dos chapéus foi curiosa. Sua feiura & anonimato eram muito atraentes, como se todos participássemos de um ritual. Eram em geral marrons ou cinzentos ou de feltro verde desbotado, mas havia um de palha branca com fita. Todos os rostos, ocultos, se pareciam. O relacionamento pessoal se tornava possível entre os completos desconhecidos.

(...) Eu via as abelhas revoando e parando na frente do meu rosto. O véu dava a tudo um aspecto alucinatório. Não via nada, por um tempo. Depois me dei conta de que mergulhara num transe rígido, intoleravelmente tenso, e virei-me para poder ver melhor. “Espírito de meu falecido pai, protegi-me!” Orei, pomposamente (PLATH, 2017a, p. 754-755).

Neste ritual ela invoca o fantasma do pai como proteção. Na poesia, comenta John Rietz (2007) em “The father as a muse in Sylvia Plath’s poetry”, “the father, who usually bears a striking resemblance to Otto Plath, dominates the speaker’s psyche, eliciting by turns adoration, devotion, terror or hatred” (RIETZ, 2007, p. 417). Possivelmente influenciada pela leitura de *The White Goddess*, de Robert Graves, Plath, ao buscar uma “musa” para si, vê no pai um caminho. Ainda que Graves proponha que a musa deve ser, obrigatoriamente, uma mulher, Sylvia reelabora a ideia através da imagem do pai¹⁰⁷. No ano de 1962, Plath escreve cinco poemas em que relaciona a imagem das abelhas e, direta ou indiretamente, seu pai¹⁰⁸: “The Arrival of the Bee Box”, “Stings”, “The Swarm”, “Wintering” e “The Bee Meeting”, poema em que reconta o episódio acima¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Em uma leitura de viés mais feminista, por exemplo, Rietz comenta ainda que: “Plath gamely undertook the project of reimagining the muse as a male, and it was the key to the development of her distinctive poetic voice, launching the interrogation of gender conventions that is so central to most of her work” (RIETZ, 2007, p. 420). Heather Clark ressalta também que, em 1961, em uma entrevista para Owen Lewwing, na BBC, Sylvia Plath, ao comentar suas influências, relaciona Ted às abelhas – mais uma referência masculina à sua “musa”: “she was more ‘practical’ about mutual influence. Ted’s interest in animals had made her think more about her father’s interest in bees; as a result, she said, ‘the image of the beekeeping has become part of my poems. And I think this is a direct result of knowing Ted. I somehow know more about my own past through him than I would otherwise. But I’m also influenced by art, by paintings and sculpture... A lot of my poems describe paintings and take off from a visual image.’” (CLARK, 2020, p. 627).

¹⁰⁸ A relação entre abelhas e o pai falecido já aparecia em um poema de 1956. “Lament: A Villanelle” inicia, e leva como refrão nas estrofes seguintes, o verso: “The sting of bees took away my father” (PLATH, 2008, p. 315). Nesta cantiga de tons elegíacos, Plath inverte a imagem das abelhas, não mais apenas como um objeto que a interligaria com o pai, elas são agora o motivo de sua morte. Além das abelhas, na terceira estrofe do poema, o mar, outro elemento que aparece interligado à memória do pai, aparece: “Trouncing the sea like a raging biter, / he rode the flood in a pride of prongs / and scorned the tick of the falling weather” (PLATH, 2008, p. 315). Assim como ignora o perigo das águas, o pai, morto pelo seu objeto de estudo, parece cair armadilha do próprio ego: “He counted the guns of god a bother, / laughed at the ambush of angels’ tongues, / and scorned the tick of the falling weather” (PLATH, 2008, p. 315). Anos mais tarde, em seus poemas finais, a prepotência diante da morte é retomada na figuração paterna (o que corroborará, em alguns casos, sua identificação com o nazismo). O poema volta a ser mencionado em uma carta de 23 de novembro de 1959, escrita para Judith Reutlinger Anderson: “‘Lament’ was published several years ago by the New Orleans Poetry Journal, but I’ve lost track of both the date and number, and I think most libraries don’t carry such very little magazines” (PLATH, 2018, p. 369).

¹⁰⁹ Todos os poemas foram escritos no mês de outubro de 1962: “The Bee Meeting”, no dia 3; “The Arrival of the Bee Box”, no dia 4; “Stings”, no dia 6; “The Swarm”, dia 7 e “Wintering” no dia 9 de outubro.

Com foco no sentimento de deslocamento e medo, Plath parece recuperar em “The Bee Meeting” a ideia de um ritual. Assim como mencionado em seu diário, o eu-lírico não se sente protegido: “In my sleeveless summery dress I have no protection, / And they are all gloved and covered, why did nobody tell me? They are smiling and taking out veils tacked to ancient hats. // I am nude as a chicken neck, does nobody love me?” (PLATH, 2008, p. 211). Quando levada/o até o local das colmeias, imagina ver sangue nas trepadeiras (“Is it blood clots the tendrils are dragging up that string?”), e pensa na sua impossibilidade de fuga: “I cannot run, I am rooted, and the gorse hurts me / With its yellow purses, its spiky armory. / I could not run without having to run forever” (PLATH, 2008, p. 211-212). Não conseguir fugir, ou estar fadada a “fugir para sempre”, “enraizada”, indica essa tentativa vã de desvencilhar-se de algo que não se escapa. Ainda que o pai não seja mencionado, Plath poderia estar se referindo a esta relação com ele sempre distanciada e temida¹¹⁰.

Na estrofe final, exausta ao fim do ritual, há a menção a uma caixa: “Whose is that long white box in grove, what have they accomplished, why am I cold” (PLATH, 2008, p. 212). É justamente este objeto que dá título ao poema seguinte, em uma espécie de continuação. Em “The Arrival of the Bee Box” é o eu-lírico quem a encomendou: “I ordered this, this clean wood box” (PLATH, 2008, p. 212). Seu formato, quadrado e sem frestas, remete a um caixão: “I would say it was the coffin of a midget / Or a square baby” (PLATH, 2008, p. 212). Mais uma vez a imagem das abelhas vem acompanhada da morte – e do medo: “It is the noise that appals me most of all, / The unintelligible syllables. / It is like a Roman mob, / Small, taken one by one, but my god, together!” (PLATH, 2008, p. 213).

“The box is only temporary”, finaliza o poema (PLATH, 2008, p. 213). No poema seguinte, a caixa é aberta. “Stings” retrata a busca pela rainha: “Is there any queen at all in it?” (PLATH, 2008, p. 214). Durante o processo, pela primeira vez, o eu-lírico sente que tem o domínio sobre as abelhas: “It is almost over. / I am in control. / Here is my honey-machine. / It will work without thinking, / Opening, in spring, like an industrious virgin” (PLATH, 2008, p. 214-215). Enquanto as maneja, percebe uma terceira pessoa observando: “A third person is watching. / He has nothing to do with the bee-seller or with me. / Now he is gone // In eight

¹¹⁰ Em “The Beekeeper’s Daughter”, escrito em 1959, o pai é o “maestro of the bees”. Quase como parte das colmeias (“Hieratical in your froack coat, maestro of the bees, / You move among the many-breasted hives”), o eu-lírico parece ressentir esse deslocamento com o pai: “My heart under your foot, sister of a stone” (PLATH, 2008, p. 118). Sylvia, como esse eu-lírico distanciada, enxerga o movimento das abelhas, descreve o processo do pólen nos jardins, mas segue como algo esquecido, uma “pedra” qualquer diante do pai. Ele faz parte de um universo que não lhe cabe: “Kneeling down / I set my eye to a hole-mouth and meet an eye / Round, green, disconsolate as a tear. / Father, bridegroom, is this Easter egg / Under the coronal of sugar roses // The queen bee marries the winter of your year” (PLATH, 2008, p. 118). A união com a abelha-rainha evidencia uma dedicação exclusiva para seu ofício, enquanto sua filha, e família, espiam ao longe sua imagem.

great bounds, a great scapegoat. / Here is his slipper, here is another, / And here the square of white linen / He wore instead of a hat” (PLATH, 2008, p. 215). Quem é aquele que se sacrifica, tal qual um “bode expiatório”, e aparece e desaparece como um fantasma? “The bees found him out”, continua na estrofe seguinte, “Molding onto his lips like lies, / Complicating his features” (PLATH, 2008, p. 215). A figura pertence às abelhas, assim como seu pai se mesclava às colmeias no poema anterior.

“Wintering”, o último poema que compõe a “bee sequence”, é uma tentativa de libertação das abelhas, que agora mais se assemelham a si do que a qualquer outro sujeito masculino. Diante do inverno gélido, que seria fatal no ano seguinte para Plath, o eu-lírico observa as abelhas se alimentarem com um xarope, já que a neve matou as flores:

This is the time of hanging on for the bees – the bees
So slow I hardly know them,
Filing like soldiers
To the syrup tin

To make up for the honey I’ve taken.
Tate and Lyle¹¹¹ keeps them going,
The refined snow.
It is Tate and Lyle they live on, instead of flowers.
They take it. The cold sets in (PLATH, 2008, p. 218)

Assim como as abelhas devem aceitar o açúcar fabricado ao invés das flores, o eu-lírico deve lidar com as dificuldades do inverno inglês. Neste período, Sylvia estava morando com os dois filhos no antigo apartamento de Yeats, em Londres. Sem Ted Hughes ou qualquer figura masculina presente neste período, Plath parece representar a si mesma na luta diária das abelhas: “The bees are all women / Maids and the long royal lady. / They have got rid of the men, // The blunt, clumsy stumblers, the boors. / Winter is for women –” (PLATH, 2008, p. 218-219). Assim como elas, Sylvia também se livrou de todos os homens e suas “incompetências”. Contudo, na última estrofe, questiona: “Will the hive survive, will the gladiolas / Succeed in banking heir fires / To enter another year?”. O último verso traz a esperança final: “The bees are flying. They taste the spring” (PLATH, 2008, p. 219).

Antepenúltimo poema da sequência, “The Swarm” utiliza das abelhas para falar não somente da morte, mas também da violência. Representante do exército de Napoleão Bonaparte durante a invasão da Europa, e ao mesmo tempo sua vítima, o enxame é inserido no poema

¹¹¹ “Tate & Lyle” atualmente é uma fornecedora de alimentos para mercados industriais. No período em que Sylvia Plath escreveu este poema, a empresa tinha como foco o refino de açúcar.

durante a descrição do combate¹¹²: “So the swarm balls and deserts / Seventy feet up, in a black pine tree. / It must be shot down. Pom! Pom! / So dumb it thinks bullets are thunders” (PLATH, 2008, p. 216). O movimento dos apicultores sobre o favo de mel é comparado aos massacres da guerra:

The bees argue, in their black ball,
A flying hedgehog, all prickles.
The man with gray hands stands under the honeycomb
Of their dream, the hived station
Where trains, faithful to their steel arcs,

Leave and arrive, and there is no end to the country.
Pom! Pom! They fall
Dismembered, to a tod of ivy.
So much for the charioteers, the outriders, the Grand Army!
A red tatter, Napoleon! (PLATH, 2008, p. 216-217)

“The Swarm” se torna o ponto de partida para as discussões que seguem, justamente evidenciando como Plath reelabora fatos históricos a partir de uma visão mais subjetivista. Nesse caso, as abelhas, figura que remetia ao pai e a lutos particulares, é posta ao lado de um massacre. De modo semelhante, Sylvia utiliza o Holocausto, e reconstrói a imagem de seu pai como um nazista nos poemas desse terceiro ato.

“As in other poems”, comenta Gordon, “the association with Hitler – another felled tyrant and would-be conqueror of Europe and Russia – might have influenced Plath to represent bees as hostile hordes” (GORDON, 2003, p. 49). Além disso, o autor ainda ressalta a aproximação entre Otto Plath e Hitler através das abelhas: “Like Otto Plath, Adolf Hitler’s father, Alois Hitler, was a student of bees. He may have published on the subject in a technical journal” (GORDON, 2003, p. 49), sendo mais uma das ligações possíveis utilizadas por Plath quando recriou na figura paterna um passado nazista inexistente biograficamente.

Ao lado das abelhas, o Holocausto se torna metáfora na poética de Sylvia Plath. Na sua “poesia adulta”, ou, conforme denomino nesta tese, no “ato III”, Sylvia “explores feelings of ambivalent mourning for a lost father, often in figures of the tortures and his victim”, explica Steven Axelrod em “Plath and Torture: cultural contexts for Plath’s imagery of the Holocaust”

¹¹² Em “Sylvia Plath: Three Bee Notes”, John Gordon salienta ainda o fato de que Napoleão “adopted the bee as his personal insignia”. O autor ainda sugere uma aproximação entre os poemas “The Bee Meeting” e “The Swarm”: “The ‘cocked straw hat’ into which they are ‘knocked’ just before his *dénouement* is presumably the same ‘white straw Italian hat’ that is part of the beekeeping regalia of ‘The Bee Meeting’. Italian straw hats traditionally come from Leghorn, just off the coast of Elba. In his downfall, Plath’s Napoleon is deposited simultaneously into such a hat and into captivity on Elba: ‘The swarm is knocked into a cocked straw hat. / Elba, Elba, bleb on the sea!’ (217).” (GORDON, 2003, p. 49)

(2011, p. 70). Assim como as abelhas, que ora são responsáveis pela morte do pai, ora uma espécie de amuleto, as personagens de Plath hesitarão entre torturador e vítima: “who simultaneously enact the traumatic history of World War II, the excruciations of the nuclear family, the dread of nuclear holocaust and a proleptic vision of torture scenes to come” (AXELROD, 2011, p. 71).

A voz poética de Plath, portanto, se molda a partir da união entre fatos históricos e subjetividade. Não somente o luto interno, pelo pai, por exemplo, é enfatizado, mas sim posto lado a lado a um grande luto mundial – como foi, e segue sendo até hoje, o Holocausto durante a Segunda Guerra. No ensaio “Contexto”, escrito em 1962, Sylvia parece explicar esse movimento:

Meus poemas acabam não falando de Hiroshima, falam de um filho que se forma, dedo após dedo, na escuridão. Não falam dos horrores da extinção em massa, mas do brilho fraco da lua sobre a árvore do cemitério do bairro. Não falam dos testemunhos dos argelinos torturados, mas dos pensamentos noturnos de um cirurgião cansado.

De certa forma, esses poemas são digressões. Não acho que sejam uma fuga. Para mim, as verdadeiras questões do nosso tempo são as questões de todos os tempos – a angústia e a beleza do amor; a criação em todas as suas formas: filhos, pães, quadros prédios; e a conservação da vida de todas as pessoas em todos os lugares, a mesma vida que jamais deve ser ameaçada sob o pretexto da “paz” de um “inimigo implacável” ou de qualquer outro falatório manipulador (PLATH, 2020, p. 117-118).

Em um posicionamento semelhante ao de Pizarnik, que será abordado posteriormente, Sylvia se pronuncia contra o que chama “poesia de notícia de jornal”: “a não ser que esse poema sintonizado aos últimos acontecimentos nasça de algo mais íntimo do que a filantropia genérica e mutável, e seja de fato aquela coisa quase unicórnio – um poema de verdade –, ele corre o risco de acabar no lixo tão rápido quanto a própria página de jornal” (PLATH, 2020, p. 118).

Todavia, o *contexto* era, de fato, uma das grandes influências para a poética de Plath neste último ato. Nos anos 60, o tema do Holocausto tornou-se foco da mídia: no ano anterior, em 59, o filme *The Diary of Anne Frank*, foi lançado, seguido da publicação, no próximo ano, das memórias de Primo Levi (*Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account*); além, é claro, do julgamento de Adolf Eichmann, que ocorreu em abril de 1961 (cf. AXELROD, 2011, p. 78). Ademais, Plath tinha um contato ainda mais próximo com o tema: Alfred Alvarez, um crítico literário e amigo de Ted Hughes que se aproxima de Plath após o divórcio do casal. Judeu, Alvarez também estava pesquisando o tema nessa época. Responsável pela produção de “Under

Pressure”, um programa da BBC acerca das influências do Holocausto e Guerra Fria na Europa, Alvarez tinha recém visitado a Polônia, Hungria e Checoslováquia: “Plath, the daughter of German-speaking parents, was interested especially in Alvarez’s attempt to understand how, as he wrote, ‘the concentration-camp experience has been coped with in imaginative terms’.” (CLARK, 2020, p. 758)¹¹³.

No dia 12 de outubro, três dias após o último poema da “bee sequence”, Sylvia Plath escreve “Daddy”. Um dos seus poemas mais reconhecidos, “Daddy”, de acordo com a própria autora em uma entrevista para a BBC é “a poem spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father *was also a Nazi* and her *mother very possibly part Jewish*” (2008, p. 293, grifos meus), a filha resultante desta união é responsável por “paralyse each other – she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it” (PLATH, 2008, p. 293). Sylvia retoma o complexo de Electra ao representar o seu próprio luto e seu relacionamento conturbado com a mãe. Nesse caso, acrescentando ainda um passado fantasioso nazista e judeu – já que não há comprovações biológicas de tais genealogias.

O poema inicia com uma referência a “The Beekeeper’s Daughter” no segundo e terceiro verso: “You do not do, you do not do / Any more, black shoe / In which I have lived like a foot / For thirty years, poor and white, / Barely daring to breathe or Achoo” (PLATH, 2008, p. 222). No poema anterior, de 1959, Plath escreveu “My heart under your foot, sister of a stone” (PLATH, 2008, p. 118). Ou seja, aqui, em “Daddy”, ela não vive mais aos pés do pai, como fazia a antiga “filha do apicultor”. Retomando a ideia de musa inspirada na figura paterna, Plath parece usar da “musa masculina” para evidenciar sua própria voz enquanto mulher. Todavia, para que isso se concretize, é preciso matá-lo: “Daddy, I have had to kill you”¹¹⁴. Mas ele morreu antes que ela tivesse tempo: “You died before I had time –” (PLATH, 2008, p. 222).

Antigo colosso (“Marble-heavy, a bag full of God”), com um dedo já gangrenado pela diabetes (“Ghastly statue with one gray toe / Big as a Frisco seal”), o eu-lírico buscava, antes, curá-lo de si mesmo: “I used to pray to recover you” (PLATH, 2008, p. 222), mas a língua

¹¹³ Para Alvarez, a experiência suicida (de tentativas falhas, por exemplo), seria algo que atrairia o tema do Holocausto, portanto mais uma “justificativa” para a “fixação” de Plath: “Alvarez, who was Jewish, admitted that his experiences with depression and suicide influenced his interest in the Holocaust: ‘my own suicidal behaviour had given me a personal stake in the idea of a murderous century reflected in murderous art’. His feeling suggest the reasons Plath, too, was drawn to the Holocaust. Shortly after her visit to Alvarez, she criticized her mother for ignoring the horrors of Belsen and Auschwitz in favor of happier stories” (CLARK, 2020, p. 757-758).

¹¹⁴ John Rietz comenta ainda que, um dos elementos para esse ritual de “matar a própria musa” é sugerido no próprio título “Daddy”: “In addressing him with the diminutive ‘daddy’ – in lower case – she further demythologizes him and casts him in a more intimate, and therefore more accessible role” (RIETZ, 2007, p. 426).

não o alcançava: “I could never talk to you. / The tongue stuck in my jaw. // It stuck in a barb wire snare. / Ich, ich, ich, ich. / I could hardly speak. / I thought every German was you. / And the language obscene” (PLATH, 2008, p. 223). A língua alemã aparece aqui presa ao maxilar, como um “arame farpado” – assim como as cercas que limitavam os campos de concentração.

Essa língua que não lhe pertence, a transforma em outra, uma outra-judia: “An engine, an engine / Chuffing me off like a Jew. / A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen. / I began to talk like a Jew. / I think I may well be a Jew” (PLATH, 2008, p. 223). E, nessa disparidade com a própria genealogia, o pai se torna objeto de medo:

I have always been scared of *you*.
With your Luftwaffe¹¹⁵, your gobbledygoo.
And your neat mustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You –

Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you. (PLATH, 2008, p. 233).

Conferindo características clássicas do nazismo ao pai, Plath veste Otto com uma suástica¹¹⁶. E a aproximação biográfica, que já era clara desde o início, se torna ainda mais evidente com a inserção da descrição da foto (uma das raras imagens disponíveis de Otto Plath) na estrofe seguinte: “You stand at the blackboard, daddy, / In the picture I have of you, / A cleft in your chin instead of your foot / But no less a devil for that, no not / Any less the black man who / Bit my pretty heart in two” (PLATH, 2008, p. 223-224).

Nos versos seguintes, quando explica o motivo dele ter “quebrado seu coração em dois”, Plath une a morte do pai e sua tentativa de suicídio (assim como fará, mais tarde, em “Lady Lazarus”): “I was ten when they buried you. / At twenty I tried to die / And get back, back, back to you. / I thought even the bones would do. // But they pulled me out of the sack, / And they stuck me together with glue” (PLATH, 2008, p. 224). Referindo-se, possivelmente, ao período em que esteve internada, e da mesma forma que descreve em “The Stones”, ela

¹¹⁵ Nome utilizado para se referir ao exército aéreo alemão durante a Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁶ Movimento semelhante ocorre no conto “O Sombra”, escrito em janeiro de 1959. Situado durante a Segunda Guerra Mundial, o texto, sob a perspectiva de uma criança, reconta uma briga que esta teve com uma vizinha. Sadie, a protagonista (válido ressaltar que “Sadie Peregrine” era o nome da personagem principal do romance que Plath pensou em escrever), morde Leroy Kelly. No momento em que há um conflito entre ela e o colega, sua ascendência alemã é vista como um problema. A associação alemão/nazista, palavra não mencionada no conto, passa a fala das personagens ao discernirem diferentes “tipos” de alemães.

apresenta aqui sua recuperação como um “reconstruir-se”. Também em “The Colossus” há algo sendo reerguido, mas enquanto no poema de 59 o eu-lírico busca refazer a estátua de seu pai, “the persona in ‘Daddy’ is remaking herself as a poet of originality and power. The overt subject of this poem is not the totality of her oppression but rather her triumph in resisting it – in repudiating her muse and finding her own voice” (RIETZ, 2007, p. 425).

Antes do assassinato do pai, conta-se a tentativa de substituí-lo por outro: “I made a model of you / A man in black with a Meinkampf look // And a love of the rack and the screw. / And I said I do, I do.” (PLATH, 2008, p. 224). Este outro-homem, para quem se diz “I do”, possivelmente Ted Hughes, também veste o uniforme nazista. Neste momento, separada de Hughes, e diante do pai morto, Plath conclui: “If I’ve killed one man, I’ve killed two –” (PLATH, 2008, p. 224). Ao fim do ritual, ao matar as duas “musas”, diz para o pai: “Daddy, you can lie back now. // There’s a stake in your fat black heart / And the villagers never liked you. / They are dancing and stamping on you. / They always *knew* it was you. / Daddy, daddy, you bastard, I’m through” (PLATH, 2008, p. 224). Como a fênix de “Lady Lazarus”, devoradora de homens, a poeta renasce com uma nova voz.

A partir de “Daddy”, as imagens do Holocausto se tornam mais recorrentes na poesia de Plath. Como se, de fato, matar o pai, desmitificar seu papel de “musa”, lhe tivesse permitido encontrar uma nova voz poética: “It is a heart, / *This holocaust I walk in*, / O golden child the world will kill and eat”, escreve em “Mary’s Song” em novembro do mesmo ano (2008, p. 257, grifos meus)¹¹⁷. Sylvia estava indo em direção ao Holocausto, um massacre histórico, mas que ao mesmo tempo se representa a partir de um coração, imagem subjetiva e particular.

De acordo com Banner (2015), esse novo estilo de Plath se estrutura a partir de uma colagem: “she juxtaposes odd details of her life alongside dreams, fictions, and history” (BANNER, 2015, p. 236). Nesse jogo entre o público e o privado, Plath, ao voltar um evento de dimensão mundial para si, estaria também dando individualidade para os milhões de mortos: “Plath makes it possible to *recognize* the individuality of those six million sufferings” (BANNER, 2015, p. 238). Por exemplo em “The Jailer”, escrito cinco dias após “Daddy”, descreve, sob a visão de um prisioneiro, as torturas pelas quais o eu-lírico passou: “I have been

¹¹⁷ Al Strangeways em “The boot in the face: the problem of the Holocaust in the poetry of Sylvia Plath”, argumenta que, ao abordar temas como o Holocausto e guerras nucleares, Plath dá a esses eventos dimensões “míticas”: “In other words, the Holocaust assumed a mythic dimension because of its extremity and the difficulty of understanding it in human terms, due to the mechanical efficiency with which it was carried out, and the inconceivably large number of victims” (STRANGEWAYS, 1996, p. 383). Dessa forma, ao unir o mito às suas subjetividades na escrita, a poeta estaria reforçando a necessidade de ligação pessoal (“personal feeling”) com o mito/história, ou seja, ela usa do mito para fins pessoais (cf. STRANGEWAYS, 1996, p. 380-381).

drugged and raped. / Seven hours knocked out of my right mind / Into a black sack”, “He has been burning me with cigarettes” (PLATH, 2008, p. 226). Mais uma vez se identifica como um eu-judeu, principalmente ao descrever as características de um prisioneiro de forma tão próxima àqueles que foram presos em campos de concentração: “The fever trickles and stiffens in my hair. / My ribs show. What have I eaten?” (PLATH, 2008, p. 226).

A última estrofe, em contrapartida, traz um movimento semelhante ao que ocorre em “Daddy”. Assim como o eu-lírico no poema ao pai deve matar o seu torturador a fim de sentir-se livre, em “The Jailer” o prisioneiro questiona sua necessidade daquele que o aprisiona: “What would the light / Do without the eyes to knife, what would he / Do, do, do without me?” (PLATH, 2008, p. 227). Plath não está somente “individualizando” os mortos, mas questionando a própria posição de vítima¹¹⁸.

Em seu último texto de outubro de 1962, é sob o olhar da vítima que propõe, por exemplo, um renascimento. “Lady Lazarus”, seu poema mais reconhecido, une as imagens mais marcantes da poética de Plath: a morte do pai, as tentativas de suicídio, e a figuração enquanto judia em uma ambientação nazista. O eu-lírico é “A sort of miracle”, sua pele “Bright as a Nazi lampshade, / My right foot // A paperweight, / My face a featureless, fine / Jew linen”, “Do I terrify? —”, questiona ao “inimigo” (PLATH, 2008, p. 244). Enquanto em “The Jailer” a comunicação era indireta, o eu-lírico apenas mencionava, à distância, seu torturador, em “Lady Lazarus” Plath de fato dá voz à vítima. É ela que fala diretamente com aqueles que a fazem morrer e renascer nesse espetáculo de tortura: “So, so, Herr Doktor. / So, Herr Enemy”, brinca este eu-judeu com a língua alemã:

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash –
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there –

A cake of soap,
A wedding ring,

¹¹⁸ O que permite, de acordo com algumas análises, uma leitura feminista/anti-patriarcal da imagem do nazismo na poética de Plath. Como, por exemplo, propõe Banner: “Plath’s Holocaust poetry implicitly recognizes these other fantasy elements, so that it contains not only the adoption of the persona of ‘Jew’, standing in opposition to that of ‘Nazi’, but also expressions of femaleness/impurity set against maleness/purity” (BANNER, 2015, p. 234).

A gold filling (PLATH, 2008, p. 246).

Como um objeto, o eu-lírico é manejado pelas mãos dos médicos-inimigos-alemães, todas as figurações masculinas que, um dia, manipularam também Plath. E nas estrofes finais, ela concretiza o ritual iniciado em “Daddy”: “Herr God, Herr Lucifer / Beware / Beware. // Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air” (PLATH, 2008, p. 246-247). Precisou morrer várias vezes, transformando a sua morte em arte: “Dying / is an art, like everything else. / I do it exceptionally well” (PLATH, 2008, p. 245), para enfim renascer livre.

De acordo com Strangeways, “Daddy” e “Lady Lazarus” não tentam evidenciar o sofrimento diretamente, mas confrontam os leitores e “compounding the problematic distinctions and connections between the private and historical (our lives and their suffering)” (1996, p. 386-387). Se no ato anterior foi discutido a dificuldade de Plath em se colocar na palavra, ainda que a poesia confessional fosse uma influência latente, aqui, a poeta descobre um meio de colocar-se *em meio* ao mundo. Em suas próprias palavras: um “eu” entra no Holocausto. Seus textos, escreve Axelrod, passam a descrever o “espetáculo da dor”:

The Holocaust texts circulating through world culture provided Plath with tropes for her domestic suffering and her wish for attention, while at the same time offering historical data that her gifts for language, feeling and allusion could reanimate. In this complex of motives and opportunities, she discovered her lyric subject in history, and she imbued history with a vivid literary presence. If many readers recall Plath through the lens of the Holocaust, many also recall the Holocaust through the lens of her imaginary (AXELROD, 2011, p. 79).

É jogando com a imaginação que Sylvia insere o Holocausto em sua obra. Imaginando um passado nazista para o pai alemão, ela reelabora o luto em forma de uma genealogia inventada, e dá para si um passado judeu inexistente. A morte de milhões de judeus é lembrada ao lado da sua própria tentativa. O massacre é também a angústia particular de uma mulher diante de um mundo patriarcal.

Foi preciso redescobrir as abelhas, que zumbiam em uma língua germânica inalcançável, para enfim encontrar-se com a morte no ritual da palavra.

*

Alejandra Pizarnik não precisou inventar uma genealogia judia para si, presente desde o início. O passado judeu é confirmado em sua linhagem biológica. Não é preciso colocar-se como uma judia em um campo de concentração em versos, quando o Holocausto

matou a grande maioria de seus tios e obrigou os seus pais a exilarem-se em outro país. A língua, que não é mais alemã, mas russa, também carrega as distâncias de um passado que não a encontra¹¹⁹.

Judeus e nomadismo, explica Federica Rocco, se interligam a partir da palavra “hebreu” que “en la Biblia está conectada con la raíz ‘avár’ que significa ‘pasar’, lo que remite a la persona que pasa, que se mueve de un lugar a otro” (2018a, p. 1). Elías Pozharnik e Rejzla Bromiker chegaram na Argentina em 1934, mesmo ano do nascimento de Myriam, irmã mais velha de Alejandra. Elías e Rosa, que adotou um nome espanhol, não estavam completamente sozinhos nesse novo país. Os irmãos de Rosa, já residentes de Avellaneda, receberam o casal e auxiliaram nos primeiros contatos na Argentina.

Sem formação universitária, seu pai trabalhava como “cuentenik” que, conforme explicam Piña e Venti: “por tratarse de una forma peculiar de comercio, habitual en la comunidad judía al menos de esos años, no responde exactamente a nuestro concepto de vendedor domiciliario, menos aún al de mercachifle” (2022, p. 38). Isso porque, dentro da comunidade judia, continuam as biógrafas: “no había diferencia, en cuanto al estatus social, entre quien tenía un local comercial – generalmente en la parte delantera de su casa – y quien trabajaba a domicilio” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 38-39).

Em 1939 a guerra se alastra pela Europa. As famílias Bromiker e Pohzarnik são praticamente dizimadas:

Porque son muchos los muertos por los nazis, sea en campos de concentración, sea en lo que los primos franceses llaman la *Shoah à balles*, es decir, la Shoá a balazos, modalidad que entraña tanto los asesinatos azarosos de judíos por las calles, que en apariencia eran comunes en los países bálticos y en Polonia, como los fusilamientos después de hacerles cavar su propia fosa. El ejemplo más crudo de la primera es lo que les ocurre a la hija y la primera mujer de Armand Pozarnik. Cuando están en Riga (Letonia) – de donde es la mujer de Armand – un grupo de soldados se apodera de la hijita de Armand, la revolea y le aplasta la cabeza contra la pared. Y como la madre empieza a gritar, la matan a balazos.

Como ejemplo del segundo, los fusilamientos, están la muerte de dos hermanas de Pozarnik: Rakhel, a quien matan junto con su hijo David, y Riwka (PIÑA; VENTI, 2022, p. 51-52).

¹¹⁹ Em “Desconfianza”, pequeno texto em prosa que escreve em 1965, o seu passado russo é mencionado através da figura da mãe: “Mamá nos hablaba de un blanco bosque de Rusia: «... y hacíamos hombrecitos de nieve y les poníamos sombreros que robábamos al bisabuelo...». Yo miraba con desconfianza. ¿Qué era la nieve? ¿Para qué hacían hombrecitos? y ante todo, ¿qué significa un bisabuelo?” (PIZARNIK, 2014, p. 30). Não somente a Rússia e a neve é desconhecida para a protagonista da narrativa, mas também a figura do bisavô (“bisabuelo”), a indicar este distanciamento causado pelo exílio da família Bromiker.

Ao final restam apenas um irmão do pai, residente em Paris (e que recepciona Alejandra durante sua estadia na França), e a irmã de Rosa que vivia em Avellaneda (cf. AIRA, 2001, p. 10). As atrocidades do nazismo não eram, portanto, um fato distante para Alejandra Pizarnik – ainda que sua relação com ele apareça, com mais ênfase, apenas nos anos finais de sua vida.

É somente com a morte do pai, e coincidentemente como regresso à Argentina, que o judaísmo se apresenta nos textos de Alejandra¹²⁰. Em 1967, um ano após a morte de Elías, escreve em uma entrada de novembro: “Luego mi cuestión judía, *tan nueva*” (2017a, p. 765, grifos meus). Por que é uma “questão nova” se foi, desde criança, uma judia? “Nada mais poético do que definir sua judaicidade como segredo”, propõe Paullina Carvalho em “Judaísmo e proscricção na poética de Alejandra Pizarnik”: “Ao invés de definir um lugar de pertencimento, resolvendo a questão de sua identidade, Pizarnik escolhe a obliquidade de um caminho de aporias e não de respostas acabadas” (2020, p. 120). Assim, Alejandra consegue mais uma vez unir o não-pertencimento à palavra escrita. Estreitando, ainda mais, a perigosa relação entre literatura e vida até que se torne, ela própria, texto.

No parágrafo seguinte da entrada, Pizarnik continua a discorrer sobre sua “questão”:

Y nada te fue dado en esta tierra. Entonces, como este hecho no deja de llamar tu atención, transcurre averiguando por qué nada te fue dado. Me he sonreído, me he desesperado, he rogado, he maldecido, he buscado, incluso estuve a punto de cambiar el signo de la negación, el emblema de la omisión. Y por eso, ahora, mi cuestión judía. No sé. Me siento judía, me siento judía desde que regresé a este país que execro. Acaso porque está signado por todo lo que odio: la estupidez (la falta total de inteligencia acompañada de la falta total de idiotez deliciosa, esa que me sucede flaubertianamente) (PIZARNIK, 2017a, p. 765)

Assim como Plath, ela direciona suas palavras ao pai enquanto descreve as angústias do não-pertencimento: “No quiero morir en este país. Padre, padre querido, no quiero

¹²⁰ Federica Rocco ressalta que, apesar de não apresentar muitos personagens judeus em sua obra, Alejandra constantemente abordava temas como não-pertencimento e errância, que remontam à cultura judaica: “La no pertenencia, la inquietud del origen, la necesidad de irse o de huir, convocan tanto la cultura judía como la elección personal y artística de Pizarnik, cuyo exordio literario se remonta al año 1955 con *La tierra más ajena*, conjunto poético nunca más reeditado en vida de la escritora. El título alude a un lugar otro y de otros, un más allá geográfico y/o espiritual que marca el *hic et nunc* de un yo lírico que, a partir de la obra siguiente, titulada *La última inocencia* (1956), es el de una ‘viajera’ que necesita partir. La ‘viajera’ es también una ‘náufraga’ que emprende un ‘peregrinaje’ en *Las aventuras perdidas* (1958), último conjunto poético en ser publicado antes del viaje de la escritora a Francia en marzo de 1960” (ROCCO, 2018a, p. 2).

morir en este país que – ahora lo sé – odiabas o temías” (2017a, p. 766). Ser estrangeira passa a ser, então, um vínculo com o pai: “Del horror que te causaba, de la extranjería que se producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y basta, nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar. (PIZARNIK, 2017a, p. 766). Em “La inquietud del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik”, Federica Rocco comenta que o não-pertencimento, aliado ao antissemitismo, é tema comum entre judeus: “porque al judío se le recuerda siempre que su ciudadanía no es del todo completa”, talvez por isso, continua, “los escritores judíos, no solo latinoamericanos, frecuenten conceptos como territorio, nación y ciudadanía (Sosnowsky 264-269)” (ROCCO, 2018b, p. 205-206). Pizarnik não foge à regra. Falar do seu estrangeirismo é também falar do passado judeu, da morte do pai, e da angústia diante da própria identidade desencontrada.

Em 1969, enquanto passava mais uma temporada em Paris após ganhar a bolsa Guggenheim, Alejandra sentiu, e viu, vestígios do “Maio de 68”. Tumultos e discursos antissemitas não eram incomuns na época, fazendo-a pensar, cada vez mais, na sua própria condição enquanto judia. Ela não somente passa a assumir um eu-judia, mas um eu-poético-judeu. Em “Los muertos y la lluvia”, conto escrito e publicado em 1969 (três anos após a morte do pai), Alejandra o insere como personagem. O texto inicia com uma epígrafe extraída do *Conto de inverno*, de William Shakespeare: “Había una vez un hombre que vivía junto a un cementerio” (PIZARNIK, 2014, p. 43), fala do príncipe Mamília endereçada à sua mãe Hermíone, que vê-se interrompida pela entrada do rei e outros nobres ao palácio.

“Había un hombre que vivía junto a un cementerio y nadie preguntaba por qué” (PIZARNIK, 2014, p. 43), começa a narrativa de Pizarnik. A chuva é o elemento que atesta a existência deste homem: “solamente por la lluvia sobre las tumbas, solamente por la lluvia y los muertos, puede haber habido un hombre que vivía junto a un cementerio” (PIZARNIK, 2014, p. 43). Para Carvalho, ao unir morte e chuva, Alejandra estaria fazendo referência ao “Midrasch”: “no qual se está posto que, quando a chuva molha os túmulos, os mortos e os vivos se comunicam, traz à tona esse mistério em torno da morte e do sagrado” (CARVALHO, 2020, p. 192-193). Desse modo, a chuva em um cemitério judeu passa a trazer a possibilidade de “ouvir” algo, comunicar-se com os mortos: “Sólo en el resonar de la lluvia sobre las tumbas puedo saber algo de lo que me aterroriza saber” (2014, p. 44).

Assim como Plath através das abelhas, Pizarnik estaria buscando uma ligação com o pai através da chuva e, mais especificamente, das tradições judaicas implícitas no texto – porque é seu pai quem está entre os homens do cemitério: “He visto con mis ojos a los

hombrecillos de negro cantar endechas de errantes, perdidos poetas. Y los de caftán¹²¹ mojados por la lluvia, y las lágrimas inútiles, y mi padre demasiado joven, con manos y pies de mancebo griego, mi padre habrá sentido miedo la primera noche, en ese lugar feroz (PIZARNIK, 2014, p. 43-44).

Desta possibilidade impossível, a personagem imagina residir ali, tornar-se ela própria um sujeito que vive no cemitério:

Si hubiera una casita vacía junto al cementerio, si pudiera ser mía. Y tomar posesión de ella como de un barco y mirar por un catalejo la tumba de mi padre bajo la lluvia, porque la única comunión con los muertos sucede bajo la lluvia, cuando retornan los muertos y algunos vivientes cuentan cuentos de espíritus, de espectros, de aparecidos (PIZARNIK, 2014, p. 44).

Um ano antes de cometer suicídio, Alejandra Pizarnik escreve “Poema para el padre”¹²². O ano de 1971, com as tentativas de suicídio falhas, traz o outro-morto na figura do pai. O poema carrega tons elegíacos a este pai morto em um mundo antissemita: “Y fue entonces / que con la lengua muerta y fría en la boca / cantó la canción que no le dejaron cantar” (2016, p. 370), abre o poema. O “y” inicial, aponta Venti, “nos indica una realidad ausente y externa pero que no por ello deja de estar presente” (VENTI, 2008a, p. 168), configurando, assim, uma espécie de “invocação” através da palavra escrita. Invocação a um pai proibido cantar: “en este mundo de jardines obscenos y de sombras / que venían a deshora a recordarle / cantos de su tiempo de muchacho / en el que no podía cantar la canción que quería cantar” (PIZARNIK, 2016, p. 370).

Ao dar voz ao pai através da sua palavra, o eu-lírico se funde ao outro-morto, mas o outro é sempre uma ausência: “la canción que no le dejarón cantar / sino a través de sus *ojos azules ausentes* / de su *boca ausente* / de su *voz ausente*” (PIZARNIK, 2016, p. 370, grifos meus). No mundo dos mortos, o canto de seu pai se torna reconhecido: “su canto resonó en la opacidad de lo ocultado / en la extensión silenciosa / llena de oquedades movedizas como las palabras que escribo” (PIZARNIK, 2016, p. 370). Assim como as palavras, o canto também apresenta ausências, instabilidades – a linguagem, para Pizarnik, nunca foi suficiente. Alejandra, em seus últimos anos, torna-se testemunha desta “língua morta”, estrangeira de si. A língua lhe permite “re-criar”, “re-conhecer”, mas não “re-nascer”. Ela, também, sabe(rá) que parte de si não renasce(rá) na palavra.

¹²¹ “Caftan” ou “kaftan”, espécie de túnica usada, dentre outros, pelos jadísicos, judeus ultraortodoxos.

¹²² O poema foi publicado na revista “Árbol de Fuego”, ano 5, número 46, em janeiro de 1972 (cf. PIZARNIK, 2016, p. 370).

*

Mais do que uma aproximação biográfica, ficcionalizada ou não, o tema do judaísmo/nazismo interfere na construção poética de Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik durante este último ato. Retomar o pai morto, nos dois casos, é também uma aproximação de si com a morte – prenúncio? – e do eu com a palavra. Neste jogo de “vida escrita”, que já anunciava no ato anterior, Plath e Pizarnik caminham em direção a mais um verbo intransitivo da equação. A morte do outro se torna, cada vez mais, uma anunciação da própria morte.

Es-crípta

“No room of my own”¹²³, escreve Virginia Woolf em uma entrada de julho de 1940. Atormentada pela Segunda Guerra Mundial, a escritora não vê mais nas “paredes” um local de refúgio para sua escrita – ou mesmo para si:

All the walls, the protecting & reflecting walls, wear so terribly thin in this war. There’s no standard to write for: no public to echo back: even the ‘tradition’ has become transparent. Hence a certain energy & recklessness – part good – part bad I daresay. But its the only line to take. And perhaps the walls, if violently beaten against, will finally contain me (WOOLF, 1984, p. 304).

No dia seguinte a esta entrada, *Roger Fry: a biography* é lançado, e sua publicação angustia Woolf, que continua: “I feel tonight still veiled. The veil will be lifted tomorrow, when my book comes out. Thats what may be painful: may be cordial. And *then I may feel once more round me the wall I’ve missed – or vacancy? or chill?*” (WOOLF, 1984, p. 304, grifos meus). Não há mais como defender-se: da guerra, pois as paredes já lhe parecem finas demais; e de si, pois a angústia diante da publicação impede que ela se feche, mais uma vez, nos muros da linguagem.

Para Virginia, cada livro finalizado representava uma queda. Muitas das tentativas de suicídio, ou mesmo períodos psicologicamente mais conturbados da autora, decorriam da

¹²³ A partir de palestras que realizou nos anos 20, Woolf publica *A room of one’s own* em 1929 com o intuito de discutir a presença das mulheres na literatura.

finalização/publicação de seus romances. Após a publicação, quando começar, outra vez, a escrever, ela espera que as paredes retornem.

A partir desta dualidade, entre estar presa e a necessidade dos muros, proponho analisar como a linguagem, ao mesmo tempo, aprisiona e alimenta Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik. Presas em muros ora fictícios, ora reais, as poetisas procuram uma palavra que atravesse as paredes erguidas contra si durante os momentos de angústia. Para tanto, busco evidenciar imagens de clausura na poética (sejam elas quarto, casa, muro ou redoma) e na vida de Plath e Pizarnik. Não é mais um outro-morto que fala através de um eu, mas é à própria Morte que se dirige – a palavra direciona o caminho para a (es)cripta.

Em 15 de fevereiro de 1964, Alejandra Pizarnik, após quatro anos em Paris, retorna para Buenos Aires. “Huésped. ¿Qué hago yo aquí?”, escreve na entrada do dia seguinte, “¿Por qué estoy aquí? Me alimentan, me sonríen, me compran objetos, ropas, en nombre de un leve y viejo incidente biológico. Pero no es así” (PIZARNIK, 2017a, p. 656). Retornar para a casa dos pais é atestar, mais uma vez, o seu não-pertencimento: é reconhecer-se como não-judia, não-argentina, não-filha. As paredes da casa que não habita ecoam nos muros que aparecerão em seu próximo livro. “Tú eliges el lugar de la herida”, escreve Pizarnik ao poema: “en donde hablamos nuestro silencio / Tú haces de mi vida / esta ceremonia demasiado pura” (2016, p. 155). “Poema” abre *Los trabajos y las noches*, publicado em 1965. Neste livro, Alejandra se aproxima mais da morte, mas é a palavra quem fere.

De acordo com Piña e Venti, entre o ano de 64 e o início de 65, a poeta se encarregou de compor e “corrigir obsessivamente” os originais publicados sob o selo da “Editorial Sudamericana” (cf. PIÑA; VENTI, 2022, p. 265). Em uma entrada de 5 de janeiro de 1964, a correção, tema comum nos diários desse período, se torna a responsável pela criação dos seus primeiros “muros” (que já apareciam, esparsamente, em *Árbol de Diana*):

Poema o exorcismo. Corregirlo es anularlo. Es abolir la energía inconsciente. Mi primer libro hecho de exorcismos. Luego, esteticismo que finalizará en el silencio. Salvo que acepte los poemas veloces, internos, venidos de lejos sin tratar de detenerlos, sin matarlos, sin cosificarlos. No soy un poeta profesional. No tener para quien escribir desemboca en dos formas poéticas: la del exorcismo, inteligible o no, y la detenida, asfixiante, esteticista que consiste en un pequeño poema mil veces corregido. Se pueden hacer las dos sólo que en mi caso la segunda forma es social, obedece a mi vanidad, a mi deseo de estima y admiración. Mi forma auténtica es el *automatismo afectivo*. Sólo me podrá ayudar lo que escriba rapidamente puesto que mi conflicto es la inmovilidad, el muro. Y no se abate un muro construyendo a su lado otro muro. Quiero abrirme. Ahora comprendo por qué todas las experiencias actuales en poesía, pintura, música... (PIZARNIK, 2017a, p. 652).

Alejandra, ao mesmo tempo em que parece flertar com a escrita automática dos surrealistas, sabe que há um muro que a impede de “escrever rapidamente”. É preciso retomar a palavra até que a cerimônia esteja completa. Aceitar o muro – e o outro muro que se forma a cada nova reescrita. Imagem poderosa, conforme diz Ana Martins Marques no prefácio da edição traduzida, o muro, além de “superfície da escrita”, é também “obstáculo contra o qual a linguagem se bate” (MARQUES, 2018, p. 13).

O livro é composto por 40 poemas organizados em três partes: uma de amor, outra com “tres poemas de tono ingenuo similar al de *Árbol de Diana*”, e a última com “temas diversos” (cf. PIÑA; VENTI, 2022, p. 223-224). Mesmo quando fala de amor, na primeira parte, é o muro quem guarda seus segredos: “el muro tiene secretos, / mi temor palabras, poemas”, escreve em “Quien alumbra” (2016, p. 160). Para Piña e Venti, Pizarnik: “contrapone la búsqueda de la palabra y la entrega sexual. La dicha solo es posible poniendo fin al combate lingüístico. El peso de cada palabra está dando por su ubicación en el verso, y por el juego que se establece entre ellos” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 224).

Em “Nombrarte”, por exemplo, é tanto a palavra quanto o amante que marcam a ausência: “No el poema de tu ausencia, / sino un dibujo, una grieta en un muro, / algo en el viento, un sabor amargo” (PIZARNIK, 2016, p. 169). Sendo impossível dar nome, escolhe-se o desenho, a fenda no muro, obstáculo da linguagem, mas também reflexo do “apagamento do eu que se identifica ao apagamento da escrita” (MARQUES, 2018, p. 13). Em “Madrugada”, o eu-lírico se apaga junto ao muro: “Desnudo soñando una noche solar. / He yacido días animales. / El viento y la lluvia me borraron / como a un fuego, como a un poema / escrito en un muro” (PIZARNIK, 2016, p. 182)¹²⁴.

A poeta escreve nos muros, mas é também entre muros onde escreve. “Cuarto solo” representa este local de solidão, mas também de invocação:

¹²⁴ O uso do muro enquanto símbolo, como local de inscrição da palavra, é retomado no texto em prosa “Descripción”, escrito em 1964. Pizarnik inicia o texto indicando este desencontro entre palavra e significado: “Caer hasta tocar el fondo último, desolado, hecho de un viejo silenciar y de figuras que dicen y repiten algo que me alude, no comprendo qué, nunca comprendo, nadie comprendería” (PIZARNIK, 2014, p. 28). No parágrafo seguinte, o muro se apresenta como o local onde se escreve: “Esas figuras – dibujadas por mí en un muro – en lugar de exhibir la hermosa inmovilidad que antes era su privilegio, ahora danzan y cantan, pues han decidido cambiar de naturaleza (si la naturaleza existe, si el cambio, si la decisión...)” (PIZARNIK, 2014, p. 28). Escrever, por fim, é aceitar a dor do desencontro: “Por eso hay en mis noches voces en mis huesos, y también – y es esto lo que me hace dolerme – visiones de palabras *escritas* pero que se mueven, combaten, danzan, manan sangre, luego las miro andar con muletas, en harapos, corte de los milagros de *a* hasta *z*, alfabeto de miserias, alfabeto de crueldades... La que debió cantar se arquea de silencio, mientras en sus dedos se susurra, en su corazón se murmura, en su piel un lamento no cesa... (Es preciso conocer este lugar de metamorfosis para comprender por qué me duelo de una manera tan complicada.)” (PIZARNIK, 2014, p. 28).

Si te atreves a sorprender
 la verdad de esta vieja pared;
 y sus fisuras, desgarradoras,
 formando rostros, esfinges,
 manos, clepsidras,
 seguramente vendrá
 una presencia para tu sed,
 probablemente partirá
 esta ausencia que te bebe. (PIZARNIK, 2016, p. 193)

É nos muros que se formam os “rostros”, as “mãos”, a “presença” contra a grande ausência que assola o eu-lírico pizarnikano, e a si própria: “Cerrado. Muros adentro. Cerrada yo sola. Sin nadie a quien mentir, por quien ser buena, por quien efectuar mínimos gestos humanos”, escreve em uma entrada de junho de 64 (PIZARNIK, 2017a, p. 676). Como se desse continuidade à imagem do quarto, o poema seguinte apresenta suas paredes: “que es frio es verde que también se mueve”, inicia “La verdad de esta vieja pared”, “llama jadea grazna es halo es hielo / hilos vibran tiemblan / hilos / es verde estoy muriendo / es muro es mero muro es mudo mira muere” (PIZARNIK, 2016, p. 194). Se no muro se apaga o poema, também é nele onde morre o eu. Em uma aliteração em “m”, neste muro já mudo quando não há palavras, a morte é a presença em meio à ausência.

Ao final do livro, o eu-lírico se aproxima cada vez mais da morte. Ainda que seja tema comum nas demais obras de Alejandra, em *Los trabajos y las noches* algo se altera: “el sujeto poético habla desde un lugar perturbadoramente contiguo a la carencia, la muerte y la pérdida” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 265). Em uma espécie de autoelegia, os poemas finais comentam (su)a morte próxima: “Mañana / me vestirán con cenizas al alba, / me llenarán la boca de flores. / Aprenderé a dormir / en la memoria de un muro, / en la respiración / de un animal que sueña”, escreve em “Sombra de los días a venir” (PIZARNIK, 2016, p. 202). De local de inscrição da palavra, o muro passa a guardar o morto – torna-se es-crita.

Imagina-se, portanto, que ao destruir os muros virá a liberdade deste eu-lírico encriptado. Contudo, assim como Virginia Woolf, a proximidade da finalização do livro, e consequentemente da “destruição” dos muros da linguagem, também lhe causam angústia: “Las paredes abiertas, los muros han sido golpeados, las grietas, las fisuras, los orificios, ¿quién los cerrará?” (2017a, p. 720), questiona em uma entrada de junho de 65. Alejandra também buscava livrar-se dos muros, libertar-se das paredes, mas o próximo passo foi dado para mais um quarto fechado.

Entre as paredes gélidas do castelo de Csejthe, na Eslováquia, Pizarnik se encontra com a condessa de Báthory, a assassina de mais de 650 mulheres durante o século 16 e 17. Influenciada pela publicação, em 1962, de *Erzsébeth Bãthory*, escrito por Valentine Penrose, Alejandra, em 1965, seleciona alguns fatos da biografia escrita por Penrose e escreve *A condessa sangrenta*, uma “novela” composta de 12 textos curtos, em que apresenta, principalmente, as torturas utilizadas por Báthory em seus rituais sádicos¹²⁵.

Em 1964 a poeta já indicava buscar uma prosa curta, conforme registra na entrada de 23 de junho: “Además, lo que yo quisiera es escribir un libro muy, muy breve. Algo muy hermoso y muy breve. No una novela sino una crónica.” (PIZARNIK, 2017a, p. 681). No ano seguinte, em processo de escrita, registra um rascunho em uma entrada de março: “La bella condesa B., silenciosa, vestida con un hábito blanco, inmediatamente mojado de sangre. Ella corre a cambiárselo por otro. Ese correr. Ese silencio de ella sentada, contemplando, recibiendo la sangre” (PIZARNIK, 2017a, p. 716). Na novela, as vestes brancas manchadas de sangue se repetem:

Escolhiam-se várias moças altas, belas e resistentes – sua idade oscilava entre os 12 e os 18 anos – e arrastavam-nas à sala de torturas onde esperava, vestida de branco em seu trono, a condessa. Uma vez maniatadas, as criadas as flagelavam até que a pele do corpo se dilacerasse e as moças se transformassem em *chagas tumefatas*; aplicavam-lhes os atizadores em brasa; cortavam-lhes os dedos com tesouras ou guilhotinas; espetavam suas chagas; praticavam-lhes incisões com navalhas (se a condessa se cansava de ouvir gritos, costuravam suas bocas; se alguma jovem se desvanecia rápido demais, ajudavam-na fazendo queimar entre suas pernas papel embebido em óleo). O sangue emanava como um gêiser e o vestido branco da dama noturna tornava-se vermelho. E tanto, que tinha que ir ao seu aposento e trocá-lo por outro (em que pensaria durante essa breve interrupção?). Também as paredes e o teto se tingiam de vermelho. (PIZARNIK, 2011, p. 17)

Assim como indicada na rápida entrada do diário, Pizarnik reconstrói o branco manchado de sangue sobre a troca de roupas, mesclando o pensamento e ações da personagem.

¹²⁵ *A condessa sangrenta* foi publicada pela primeira vez em 1966, na revista “Testigo”. Em 1971 é republicada em formato de livro (cf. PIZARNIK, 2014, p. 282). Acerca do processo de escrita e formato do texto, Patricia Venti em *La dama de estas ruinas*, explica que Alejandra “seleccionó y tradujo al castellano los fragmentos que más le interesaban y finalmente los sintetizo, transformándolos en pequeñas viñetas impregnadas de poesía y violencia verbal” (VENTI, 2008b, p. 13). Dessa forma, seu texto se localizaria entre o “plágio” e a “intertextualidade”, coloca a teórica. O que reforçaria também sua classificação: “Sin embargo, creemos que *La condesa sangrienta* no es enmarcable dentro de ninguno de los géneros literarios tradiciones [sic], ya que su hibridez, (donde conviven ensayo, narración y descripciones poéticas) va más allá de cualquier clasificación genérica, esta escritura encubre una técnica de escritura, una forma que *devora* el origen, la referencia” (VENTI, 2008b, p. 32-33). Nesta tese, assim como normalmente aparece em demais estudos publicados, utilizarei o termo “novela” para me referir ao texto da condessa.

A primeira imagem de clausura emerge, portanto, com o próprio castelo de Báthory. A morte é aliada das paredes, que guardam os gritos das jovens torturadas: “Mas quem é a Morte? É a Dama que assola e cresta como e onde quer. Sim, e além disso é uma definição possível da condessa de Báthory” (PIZARNIK, 2011, p. 20). Identificada com a morte, ao olhar-se no espelho, atividade rotineira da condessa, a personagem aprisiona-se em mais uma imagem: “Podemos conjecturar que, tendo acreditado desenhar um espelho, Erzsébet traçou a planta de sua morada” (PIZARNIK, 2011, p. 33). Esta imagem de angústia, que já assolava a Alejandra no ato anterior, retorna como um reflexo do desespero de sua personagem: “Continuo com o tema do espelho. Embora não se trata de *explicar* esta sinistra figura, é preciso se deter no fato de que padecia do mal do século XVI: de melancolia” (PIZARNIK, 2011, p. 34).

O eu melancólico parte-se em dois e assiste sua destruição:

Uma cor invariável rege o melancólico: seu interior é um espaço cor de luto; nada acontece ali, ninguém entra. É um palco sem cenários, onde o eu inerte é assistido pelo eu que sofre por essa inércia. Este gostaria de libertar o prisioneiro, mas qualquer tentativa fracassa como teria fracassado Teseu se, além de ser ele mesmo, tivesse sido, também, o Minotauro; matá-lo, então, teria exigido matar-se. Mas existem remédios fugidios: os prazeres sexuais, por exemplo, por um breve tempo podem apagar a silenciosa galeria de ecos e de espelhos que é a alma melancólica. (PIZARNIK, 2011, p. 34)

Ao olhar-se no espelho, a condessa vê a morte dentro e fora de si. Interromper o assassinato das demais mulheres é aceitar a própria morte, por isso refugia-se no prazer momentâneo das torturas. Elas são capazes de “iluminar esse recinto enlutado e transformá-lo em uma espécie de caixinha de música com figuras de vivas e alegres cores que dançam e cantam deliciosamente”, continua Pizarnik. Ao final do rito, a melancolia retorna e “será preciso retornar à imobilidade e ao silêncio” (PIZARNIK, 2011, p. 34).

A imagem da caixinha de música é retomada pela poeta, que a explica: “A caixinha de música não é um meio de comparação gratuito. Acredito que a melancolia é, em suma, um problema musical: uma dissonância, um ritmo transtornado” (2011, p. 34). Cindido em dois, o eu melancólico lida com diferentes “ritmos”: “Enquanto *lá fora* tudo acontece com um ritmo vertiginoso de cascata, *lá dentro* há uma lentidão exausta de gota d’água caindo de tanto em tanto. Daí que esse *lá fora* contemplado do *lá dentro* melancólica resulte absurdo e irreal e constitua ‘a farsa que todos temos que representar’” (PIZARNIK, 2011, p. 34).

Ao abordar estas questões e, mais especificamente o sadismo na escrita de Alejandra Pizarnik, María Negroni, em “La condesa sangrienta: un problema musical”, explica que, para o sádico, existe apenas um “eu no exterior” (ou seja, esse “lá fora” que falava

Alejandra), e suas vítimas são sempre sua mãe e o eu. O “pseudomasoquismo” de Pizarnik, continua Negroni, reflete o “carácter simultáneo de víctima y verdugo de sus protagonistas, que encontramos también en la condesa: Erzébet se descarga sobre la víctima mientras que el placer se descarga sobre ella (la supuesta victimaria) ‘con la lentitud cruel de un cuentagotas’” (NEGRONI, 1994, p. 104). Sendo vítima e verdugo, os crimes de Báthory representam um “masacre del otro instalado en el yo”:

Para la condesa, el crimen no sería discernible del suicidio: en ambos opera el mismo “canibalismo melancólico”, un odio que es deseo sexual incumplido y, por eso mismo, compulsivo. En su base, hay una herida narcisística no simbolizable, innombrable. Matar/morir (habría que agregar: escribir) se vuelven modos de reunión con la tristeza y, a través de ella – última esperanza – con ese imposible amor jamás tocado (NEGRONI, 1994, p. 106).

É através desta “ferida narcísica” que Alejandra se liga à condessa¹²⁶. Se matar era uma reunião com a tristeza, não-simbolizável ou nomeável, escrever também o é. E assim a escrita se aproxima, novamente, do suicídio.

A cripta mais perigosa do sujeito deixa de ser composta pelas paredes do castelo e volta a ser o próprio corpo. Por causa deste desencontro consigo no espelho, presa em um corpo que não reconhece, a condessa volta-se contra o corpo do outro em busca de encontrar-se. Seu fim também representa mais um aprisionamento, já que a condessa foi condenada à prisão perpétua em seu próprio castelo. Nos mesmos muros em que matou centenas de jovens, Báthory morre: “*A prisão subia ao seu redor. Muraram as portas e as janelas de seu aposento*” (PIZARNIK, 2011, p. 54). Todavia, é também nesse espaço murado que a condessa Báthory ultrapassa todos os limites, constatação com a qual que Alejandra Pizarnik finaliza a novela: “Como Sade em seus escritos, como Gilles de Rais em seus crimes, a condessa Báthory alcançou, para além de todo o limite, o último fundo da depravação. Ela é mais uma prova que a liberdade absoluta da criatura humana é horrível” (PIZARNIK, 2011, p. 56).

¹²⁶ Nesse sentido, Patricia Venti considera *A condessa sangrenta* um texto “autorreferencial”: “cuyo referente se va creando en el propio proceso de escritura (Del Prado Biezma *et. al.* 217). En el texto hallamos enunciados que reflejan la compleja personalidad de la poeta y sus obsesiones: la melancolía profunda, o su terror a caer en ella, su sexualidad transgresora, fascinación por la crueldad, el temor a envejecer, el miedo a la muerte, el sufrimiento, la soledad, el exilio, la locura. Asimismo, la poeta se autorrepresentó en Erzébet Báthory, es decir, la convirtió en su *doppelgänger* literario, porque en ella encontraba «a una de las que en mí contiene»: ‘Un castillo rodeado de fosas, una casa sin ventanas ni puertas. Adentro, amor mío. Siempre entre muros mudos y sin sonidos y sin palabras y sin comunicación alguna con lo que yace o camina bajo el viento asesino de esta noche. Tendremos instrumentos de tortura. Tendremos todos los libros de poesía que existen en el mundo.’ (Fragmento suprimido de *Diarios*. Entrada del 31 de julio de 1962, *Alejandra Pizarnik Papers*, archivo 1, carpeta 10, Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de Princeton).” (VENTI, 2008a, p. 203).

Do calabouço escuro da condessa, a poeta se encaminha em direção às salas assépticas do século XX. Seu *personaje* não é mais apenas uma extensão literária-imaginária de si, mas também reflexo direto da própria experiência. Em 1971, Alejandra Pizarnik é internada em um hospital psiquiátrico após uma tentativa de suicídio¹²⁷. Durante a estadia escreve “Sala de Psicopatología”, poema publicado pela primeira vez apenas após sua morte. Nesta última imagem de aprisionamento, Alejandra delinea, através da palavra, seu próprio fim. A tentativa suicida inicial, que abre as portas do hospital psiquiátrico, é também a porta aberta para a próxima tentativa não-falha. A linguagem acompanha os passos da Morte, e como “últimas palavras”, Pizarnik quer ultrapassar o silêncio, vencer o verso, caminhar sobre a prosa em busca de um significado que vá para além do objeto.

A partir de 1965, Alejandra Pizarnik inicia um “tratamiento” com o psiquiatra e psicanalista Enrique Pichon Rivière, pai de seu colega Marcelo. Em seu diário, inúmeras entradas mencionam o “Dr. P.R.”, seja em tons amigáveis, seja em uma tentativa de encontrar nele um “culpado” para suas angústias. Em 9 de julho de 65, por exemplo, escreve: “El Dr. P.R. me aseguró que no estoy loca. Por la noche Julio C. me dijo que el Dr. P.R. está loco. No lo creo, pero hay algo en él que se desmoronó y eso rima con mi desmoronamiento general” (2017a, p. 722), o que a leva a questionar sua capacidade profissional: “¿Podrá ayudarme? No creo. Tal vez lo veo para encontrar en él una corroboración de mi desmoronamiento general” (PIZARNIK, 2017, p. 722).

Sua relação com Rivière, para além de psicanalista e paciente, era também a de crítico e escritora. Muitas entradas acerca de suas “análises” mencionam comentários, por parte do psicanalista, de seus textos e processo de escrita. O que leva Alejandra a se questionar o que, de fato, atraía Pichon Rivière: ajudá-la como sua paciente ou apenas um interesse pelos seus textos?

¿Qué le interesa en mí? Se engaña conmigo. Cree que valgo más de lo poco que valgo. No discierne cuando le miento. Y ello porque se miente y miente. Le atrae lo que llama mi *fama*. Quiere estudiar, sin duda, el método y, al

¹²⁷ Em suas cartas, a poeta normalmente se referirá ao período em que esteve internada como resultado de um “accidente de carro”: “te escribo después de haber yacido cinco meses en un hospital (causas: un accidente de auto seguido de una depresión anímica)” (PIZARNIK, 2017b, p. 250); ou de forma pouco explicativa: “Aún estoy en el hospital. Mi salud, somáticamente hablando, es perfecta. También mentalmente. El asunto es más complicado” (PIZARNIK, 2017b, p. 290). Para Julio Cortázar Alejandra relata o verdadeiro motivo: “Me excedí, supongo. Y he perdido, viejo amigo de tu vieja Alejandra que tiene miedo de todo salvo (ahora, oh Julio) de la locura y de la muerte. (Hace dos meses que estoy en el hospital. Excesos y luego intento de suicidio – que fracasó, hélas.)” (PIZARNIK, 2017b, p. 357). Assim como para María Eugenia Valentié: “Porque (y ahora va un secreto, chère J.) sucede que estoy desde hace 3 meses en el hospital (primer motivo: intento de suicidarme)” (PIZARNIK, 2017b, p. 373).

mismo tiempo, dissipar la mía, originada en algo que su mayor imposible: el lenguaje del poema.

Sus saltos del psicoanálisis a la sociología. La crítica de arte. La de poesía. El periodismo. Aún busca saber su vocación. Busca saber qué quiere o por qué medios será famoso como Sartre. No hay nada peor que un hombre cercano de la vejez y tonto.

¿Es tonto? Sí y no. Sabe defenderse y busca todos los medios (uno de ellos es fingir la máxima ingenuidad paralela a la mayor bondad). De modo que están los otros (enemigos) y él (defendiéndose). (PIZARNIK, 2017a, p. 758-759)

Escrita em 19 de junho de 1967, a entrada revela as dúvidas de Pizarnik quanto à intenção do psicanalista. Edgardo Dobry, em “El laboratorio, el germen, el exceso: Pizarik entre los *Diarios*, la poesía y la ‘sala de psicopatología’”, diz que a poeta “siente que Pichon boicotea su escritura para defenderse de su propia incapacidad de escribir” (DOBRY, 2013, p. 14). Todavía, a entrada acima também aponta para uma relação de dependência entre Pizarnik e Rivière. De acordo com Piña: “Alejandra hablaba sin cesar con sus amigos más cercanos pues estaba literalmente fascinada con él, a quien llamaba, alternativa y cariñosamente, ‘ese viejo perverso’ o ‘mi papá’” (PIÑA, 2005, p. 153).

Devido à sua formação psiquiátrica “antiga”, ressalta Piña, Rivière medicava seus pacientes a fim de sanar o sintoma, o que impulsionou o consumo de medicamentos por Alejandra Pizarnik e, conseqüentemente, “facilitou” sua overdose (e tentativas) (cf. PIÑA, 2005, p. 154)¹²⁸. Nomes de medicamentos se tornam cada vez mais comuns em seu diário. No mês da morte de seu pai, por exemplo, escreve: “Pasé a 2 Ospolot y Valium” (PIZARNIK, 2017a, p. 734). Em 1968, a lista aumenta: “Dexedrina Spansulé (1) / Parnate (3) Lyseen (3) – Valium. Problema atroz con los medicamentos (todos innecesarios y, al mismo tiempo, urgentes) (PIZARNIK, 2017a, p. 775).

Ao lado do consumo frequente de medicamentos, o internamento, em 1970, se torna um tópico nas conversas com P. R.¹²⁹:

¹²⁸ Em uma entrada de julho de 1971, um ano antes de seu suicídio, Alejandra menciona querer suicidar-se por meio dos medicamentos receitados pelo psiquiatra: “P.R. rehusó el pacto que yo le propuse: darme la dosis exacta de barbitúricos para poder morirme sin miedo que me descubran con el corazón todavía latiendo. Este viejo corazón que no sabe romperse. Este joven cuerpo mío, indeciblemente cansado y vigoroso, mi compañero traidor, el cuerpo vivo de mi traición que me soy. Donde estoy no se bromea, no se juega, no se cuidan la sintaxis ni los adjetivos aparentemente superfluos. La mente me rechaza. Se rehúsa a ayudarme. ¿Cuántas pastillas voy a tener que tomar para poder morirme de una vez por todas? ¿Y cuáles son esas pastillas? ¿Cómo se llaman? Nadie quiere decírmelo. Es decir, P.R. no quiso meterse en mi proyecto. Él me dio pastillas para vivir, cinco años atrás. Ahora, le correspondía darme el arma para consumir mi derrota. «¿Por qué tanta omnipotencia?», me preguntó hoy. Aludía a mi soledad absoluta. ¿Por qué, en efecto, quise bastarme a mí misma en todo? Pero ahora ¿cómo descender hasta el lugar de las necesidades comunes? (Todo esto lo escribo odiando el lenguaje que estoy usando)” (PIZARNIK, 2017a, p. 976-977).

¹²⁹ Uma das justificativas para o assunto é o internamento de Renée, colega de Alejandra. Em 12 de maio de 1970, escreve: “Y Renée en el hospicio. Esto me angustia. Y más aún ayer, al sentir que de algún modo me alegraba de

Diálogo con P.R.:

«Le vendría bien ir al hospicio para ver en qué termina la homosexualidad...».

Fingí no entender. Tuve mucho miedo. Traté de que se desdijera.

Imposible. De pronto recorde a Djuna Burnes, a Robin Vote.

«Oh, sí.»

«En cuanto a usted, no hay hospicio para usted, ningún hospicio la aceptaría. Está demasiado bien.» (PIZARNIK, 2017a, p. 947)

Mas Alejandra não estava bem. Em dezembro de 1970, menciona estar indo ao Hospital Pirovano “a ver a un cierto doctor Jacinto Armando” (PIZARNIK, 2017a, p. 971). Em outubro do ano seguinte, a entrada revela seu internamento: “Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mês, quise envenenarme con gas” (PIZARNIK, 2017a, p. 978). No mês seguinte registra: “El miércoles 10 salí del Pirovano, en el que estuve cinco meses” (PIZARNIK, 2017a, p. 980).

Durante este período, presa entre as paredes do Hospital Pirovano, Alejandra Pizarnik escreve “Sala de Psicopatología”, um longo poema em prosa sobre a sua situação enquanto interna. Para Dobry, o poema indica um “descontrole” léxico e gramatical: “Aquí surge otra voz sin duda más visceral, menos sublimada, en la que casi por primera vez aparece el paisaje concreto, la circunstancia, el contexto” (DOBRY, 2013, p. 14). O poema, continua o teórico, é capaz de “dar voz a la vergüenza, a la rabia, al resentimiento” (DOBRY, 2013, p. 15).

O poema inicia com uma lista de lugares visitados: “Después de años en Europa / Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap / St. Pierre, Provence, Florencia, Siena, / Roma, Capri, / Ischia, San Sebastián, / Santillana del Mar, Marbella, / Segovia, Ávila, Santiago,” (PIZARNIK, 2016, p. 411), o que parece contrastar com o título, a indicar esta “sala” em que se encontra, e e está aprisionado, o eu-lírico: “y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada, / y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo, / aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18, / persuadiéndome día a día / de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos destino” (PIZARNIK, 2016, p. 411).

Entre diálogos com internas e referências a vários filósofos e escritores, o poema se constrói e, conforme descreve Venti, se assemelha a uma “linguagem psicótica”: “a través de esta prosa caótica, parecida a un vómito del infierno, con un efecto íntimo no confesional, Pizarnik denuncia al tenebroso mundo del internamiento psiquiátrico” (VENTI, 2008a, p. 202). Em uma menção direta aos médicos, por exemplo, Alejandra Pizarnik escreve:

saber dónde estaba. Ella, tan inasible. Supongo que muchos se alegrarán al ver que los malos son encerrados y duramente castigados” (PIZARNIK, 2017a, p. 947).

Ustedes, los mediquitos de la 18 son tiernos y hasta besan al leproso, pero
 ¿se casarían con el leproso?
 Un instante de inmersión en lo bajo y en lo oscuro,
 sí, de eso son capaces,
 pero luego viene la vocecita que acompaña a los jovencitos como ustedes:
 - ¿Podrías hacer un chiste con todo esto, no? (PIZARNIK, 2016, p. 412).

É com ironia que se refere ao trabalho dos médicos, tão benevolentes mas que, ao mesmo tempo, não deixariam de rir de seus pacientes. Mais à frente, ainda ao falar desses “mediquillitos”, refere-se diretamente a Pichon Rivière:

pero a veces – a menudo – los recontraputeo desde mis sombras interiores que estos mediquillitos jamás sabrán conocer (la profundidad, cuanto más profunda, más indecible) y los puteo porque evoco a mi amado viejo, el Dr. Pichon R., tan hijo de puta como nunca lo será ninguno de los mediquitos (tan buenos, hélas!) de esta sala,
 pero mi viejo se me muere y éstos hablan y, lo peor, éstos tienen cuerpos nuevos, sanos (maldita palabra) en tanto mi viejo agoniza en la miseria por no haber sabido ser un mierda práctico, por haber afrontado el terrible misterio que es la destrucción de un alma, por haber hurgado en lo oculto como un pirata – no poco funesto pues la monedas de oro del inconsciente llevaban carne de ahorcado, y en un recinto lleno de espejos rotos y sal volcada – viejo remaldito, especie de aborto pestífero de fantasmas sifilíticos, cómo te adoro en tu tortuosidad solamente parecida a la mía,
 y cabe decir que siempre desconfié de su genio (no sos genial; sos un saqueador y un plagiario) y a la vez te confié,
 oh, es a voz que mi tesoro fue confiado,
 te quiero tanto que mataría a todos estos médicos adolescentes para darte a beber de su sangre y que vos vivas un minuto, un siglo más,
 (vos, yo, a quienes la vida no nos merece) (PIZARNIK, 2016, p. 414-415).

Como apontado anteriormente na entrada do diário, aqui o eu-lírico também divaga entre admiração e ressentimento pelo psicanalista. Ele, diferentemente dos demais médicos do hospital, reconhece em Alejandra o “indizível”. Maldito, como ela, se assemelham nessa “tortuosidade”. Mas seu reconhecimento não é suficiente para encontrar uma palavra que cure, uma saída, uma fuga.

Nesta sala 18 “llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría”, o eu-lírico questiona: “¿qué cosa curar? / Y ¿por dónde empezar a curar? / 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” (PIZARNIK, 2016, p. 413). Em maio de 67, Alejandra também pensava em Pichon Rivière e na impossibilidade de curar-se: “El doctor P.R. me importa. Sé que me quiere bien pero no puede hacerme bien, no sabe cómo o

no se le ocurre cuidarme ni, mucho menos, curarme. Lo veo para esquivar el psicoanálisis. Ambos esquivamos la curación” (PIZARNIK, 2017a, p. 753-754). Em seu diário, busca evitar a psicanálise, no poema, sua fuga é indicada a partir de diálogos com Freud: “porque – oh viejo hermoso Sigmund Freud – la ciencia psicoanalítica se olvidó la llave en algún lado: / abrir se abre / pero ¿cómo cerrar la herida?” (PIZARNIK, 2016, p. 415).

A sala 18, este local de silêncio a ser mobiliado com a psicoterapia, é construído por Pizarnik a partir da imagem do espaço fechado, das paredes. A psicanálise freudiana é uma das chaves, ela permite que a ferida se abra, mas quem é que a fecha? “Empieza el temor de que me abran y me dejen así. O sea de que me curen la herida y no la cierren”, temia Alejandra em 68 (2017a, p. 782). A liberdade, mais uma vez, não é sinônimo de cura – ou mesmo fuga: “El ama sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no restañan la herida que supura. / El hombre está herido por una desgarradora que tal vez, o seguramente, le ha causado la vida que nos dan” (PIZARNIK, 2016, p. 415).

Em busca de “poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a fuerza de prolongarse”, é preciso “que te encuentres con vos misma”, diz o eu-lírico para o outro de si (2016, p. 413-414):

Y yo le dije:

Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una 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.

El suicidio determina
un cuchillo sin hoja
al que le falta el mango.

Entonces:

adiós sujeto y objeto, (PIZARNIK, 2016, p. 414).

Seu autodiagnóstico aponta para o deslocamento do eu consigo mesmo, sintomas evidentes no ato anterior, e que agora busca uma solução: “De modo que arrastré mi culo hasta la sala 18, / en la que finjo creer que mi enfermedad de lejanía, de separación de absoluta NO-ALIANZA con Ellos / - Ellos son todos y yo soy yo –” (PIZARNIK, 2016, p. 414). Alejandra quer anular partes de si em busca da reunir com-migo/sigo/si. O suicídio, motivo que a levou até a sala 18, é esta saída que não tem portas, uma faca sem lâmina ou cabo para fazer o corte.

Nessas críticas a outros sujeitos e sua vida trivial, ela foi longe demais: “ellos se casan, / procrean, / veneran, / tienen horarios, / no se asustan por la tenebrosa / ambigüedad del lenguaje”. A perda do sujeito interfere na ação da linguagem, que desencontra o objeto e impede a palavra:

El lenguaje
 - yo no puedo más,
 alma mía, pequeña inexistente,
 decidíte;
 te las picás o te quedás,
 pero no me toques así,
 con pavora, con confusión,
 o te vas o te las picás,
 yo, por mi parte, no puedo más. (PIZARNIK, 2016, p. 417)

Em seus últimos versos, ela pede, como uma última súplica, que sua alma decida, que vá ou fique, porque ao ferir a linguagem, e destruir as pontes que interligavam sujeito e objeto, ela feriu a si mesma.

Desencontrar-se enquanto sujeito é aceitar a morte de (um) si. Escrever é também inscrever um eu-morto na palavra. É deixar morrer parte da linguagem e aceitar sua nova língua-morta: “Temor a la palabra errante o herida abierta. Ofrecerse al cuchillo, sí, pero quién me cierra la herida. No hablo con exactitud”, escreve em 1968 (2017a, p. 816). A ferida aberta impede que a palavra encontre o seu correspondente. O verso se torna insuficiente neste jogo sintático, a semântica se perde na linguagem cada vez mais íntima de um sujeito que não se encontra. Quem é o autor e quem é o personagem? Era Pizarnik quem torturava os corpos de mulheres no século XV, mas também era ela quem era trancada em uma sala psiquiátrica no início dos anos 70 e escrevia nos muros.

Inscrita na palavra, a es-crita insere Alejandra em sua própria elegia. De agora em diante, suas estrofes se perdem em parágrafos, o verso continua sem pontuação e ultrapassa a linha seguinte. Poesia e prosa se mesclam em uma tentativa de calar o silêncio. Entre devaneios infernais, ela tenta *extrair* da palavra uma última nota *musical*.

*

“Sentia-me terrivelmente velha, sábia, cristalizada”, escreve Sylvia Plath em uma entrada de 1962: “É disso que eu preciso em meu trigésimo ano - - - afastar os dedos cerrados melados adoráveis dos bebês & ficar sozinha comigo e meu marido por um tempo” (2017a, p. 725). Ao lado de Ted Hughes e Frieda, ela se muda para uma casa em Devon, sudoeste da Inglaterra, no final de 1961. No mesmo ano, Plath tem um aborto. No ano seguinte, nasce Nicholas. A maternidade se torna um dos grandes tópicos, pessoais e literários, nesse período.

Enquanto no ato anterior Sylvia idealizava o futuro de escritora-mãe-esposa, agora de fato equilibra-se entre estas figurações de si. Mas a corda é sempre instável demais: os filhos pedem atenção, a escrita transborda, a casa sufoca, o casamento se perde. Nessa escrita do sufocamento, as imagens aprisionadoras são também as paredes da casa, mas tudo aquilo que ela representa para uma mulher, mãe, nos anos 60. Seu casamento é um pilar quebrado, e a instabilidade assola a poeta que finalizava sua redoma durante este período. Para tanto, as imagens de aprisionamento em Sylvia Plath se pautam principalmente no tema da maternidade e suas consequências: os hospitais, o corpo, este outro que nasce de um eu em um jogo de morte e renascimento de sujeitos.

No tópico anterior o pai atuava como musa para sua escrita. Neste momento, Sylvia retorna à musa-poeta para dar forma a sua própria experiência enquanto mãe e sua vida doméstica, conforme escreve em uma carta para sua colega Ruth Fainlight:

Psychologically, Ruth, I am fascinated by the polarities of muse-poet and mother-housewife. When I was “happy” domestically I felt a gag down my throat. Now that my domestic life, until I get a permanent live-in firl, is chaos, I am living like a spartan, writing through huge fevers & producing free stuff I had locked in me for years. I feel astounded & very lucky. I kept telling myself I was the sort that could only write when peaceful at heart, but that is not so, the muse has come to live, now Ted is gone and my God! what a sweeter companion (PLATH, 2018, p. 882).

A ausência de Ted permite que a musa domine, e se torne, o próprio eu. Não é somente das “belezas” da maternidade que Plath escreverá durante este período. Em vozes contrastantes, Sylvia descreve também as dificuldades de ser mãe e o peso da vida doméstica em detrimento da vida poética/de escritora. Não apenas um eu se multiplica, mas duela contra as necessidades deste sujeito enclausurado.

Em “In Plaster”, poema escrito durante sua estadia no hospital devido a uma cirurgia de apendicite, Plath observa um paciente com gesso e idealiza esses dois sujeitos coexistentes em uma só pessoa, o próprio eu-lírico. “There are two of me now”, escreve no primeiro verso, “This new absolutely white person and the old yellow one, / And the white person is certainly the superior one” (2008, p. 158). Cindido em dois, o eu-lírico distancia-se e vê seu corpo engessado como mais uma persona de si. Estar engessado é ser moldado, formatado a partir de um modelo.

Com o tempo, a relação entre os dois corpos se desestabiliza – desequilibra: “She wanted to leave me, she thought she was superior, / And I’d been keeping her in the dark, and she was resentful – / Wasting her days waiting on a half-corpse! / And secretly she began to

hope I'd die" (PLATH, 2008, p. 159). Instaura-se o movimento característico deste último ato poético de Plath: para que um sobreviva, é preciso que o outro morra. O renascimento não ocorre sem sacrifícios. A vida, sem este ritual, é para sempre um viver-morto: "Living with her was like living with my own coffin" (PLATH, 2008, p. 160). Nos últimos versos, o eu-lírico, assim como em "Daddy", está ciente dos próximos passos: "I'm collecting my strength; one day I shall manage without her, / And she'll perish with emptiness then, and begin to miss me" (PLATH, 2008, p. 160).

Escrito em março de 1961, o poema ilustra um dos principais tópicos da poética de Sylvia Plath em seus últimos anos: há um eu, aprisionado em/por si e pelos outros, que precisa ultrapassar a morte em busca da libertação. Em "Daddy" era o pai a figura a ser assassinada, esse fantasma advindo das alucinações de um eu em luto; aqui, é a este outro-eu que a morte deve ser direcionada. O mesmo movimento se repete em "Mirror", que revela esse reflexo em busca de si mesmo: "A woman bends over me, / Searching my reaches for what she really is." (PLATH, 2008, p. 174). Através da posição de outra, ou seja, do próprio espelho e não da pessoa que o olha, Plath ilustra o desespero diante do corpo aprisionado: "In me she has drowned a young girl", ao mesmo tempo que, ao entregar-se ao reflexo, um ciclo se fecha e recomeça: "and in me an old woman / Rises toward her day after day, like a terrible fish" (PLATH, 2008, p. 174).

Estar aprisionada é, portanto, porta de saída e entrada do sujeito e da palavra. É através das imagens prisioneiras e aprisionadoras que Plath alimenta sua escrita – e delinea, assim como Alejandra, uma "es-cripta".

Para Susan Gilbert em "A Fine, White Flying Myth", o "mito plathiano", aquilo que caracteriza sua poética, está cercado por imagens de aprisionamento e fuga:

Being enclosed – in plaster, in a bell jar, a cellar or a waxhouse – and then being liberated from an enclosure by a maddened or suicidal or "hairy and ugly" avatar of the self is, I would contend, at the heart of the myth that we piece together from Plath's poetry, fiction, and life, just as it is at the heart of much other important writing by 19th and 20th century women. The story told is invariably a story of being trapped, by society or by self as an agent of society, and then somehow escaping or trying to escape. (GILBERT, 1978, p. 592)

O confinamento, continua Gilbert, se inicia com a infância no mar sendo interrompida (confinada em terra) devido à morte do pai: "Because, having moved inland, she had moved also into a plaster cast of herself, into a mirror image alien" (1978, p. 593). A partir deste enclausuramento nasce esta eu-outra, que se prende (e ao mesmo tempo dá vida) "into the

bell jar, into the cellar where she curled like a doped fetus, into the mausoleum, the waxhouse” (GILBERT, 1978, p. 593)¹³⁰.

Durante o final de 61 e o ano de 62, os muros de Sylvia Plath se materializam nas paredes de Court Green, casa que comprou com Hughes em North Tawton, na Inglaterra. Neste enorme casarão, que pouco chegou a ser mobiliado, Plath escreve grande parte dos poemas que compõem seu último ato. É também entre as paredes de Court Green que o casamento e a maternidade, dois pilares fundamentais na vida de Sylvia, ao mesmo tempo que a aprisionam, alimentam sua escrita poética. O ano de 1962 é provavelmente o ano mais produtivo literariamente de Sylvia Plath. Com uma quantidade grande de poemas e alguns textos em prosa, a escritora parecia, de fato, ter encontrado uma nova “voz”. Mas 62 também marca dois grandes acontecimentos em sua vida pessoal: a descoberta da traição de Hughes com Assia Wevill, colega do casal; e o nascimento de Nicholas, seu filho mais novo.

Mais uma vez a angústia advinda de experiências pessoais se interliga ao processo literário. Escrever é tentar reconstruir os muros e ter medo da liberdade que sua ausência provoca. Não escrever é sufocar-se. Sylvia Plath, nesse período, parece escrever partindo desta dualidade entre o sufocamento do eu e sua liberdade dolorosa. A palavra constrói paredes frágeis nas quais tenta se firmar, ao mesmo tempo que afunilam, ainda mais, seu “quarto” que não é, e nunca foi, “todo seu”. Ciente da influência de Hughes em sua vida literária, sua traição se torna, também, alimento para a escrita. Em julho, quando descobre a relação de Ted e Assia a partir de um telefonema, seus poemas se voltam inteiramente para o tema, como se fosse preciso “expurgar” o fato através das palavras.

Em uma carta para Ruth Beuscher, sua psicóloga, em que reconta a descoberta, Plath ressalta como isso afeta sua escrita: “Worst, my writing is killed by this mess. I write, not in compensation, out of sorrow, but from an overflow, a surplus, of joy, & my ability to criticize my work & do it well is my objectivity, which stems from happiness, not sorrow” (PLATH, 2018, p. 793). O primeiro poema de julho, por exemplo, “The Other”, reflete a sensação de

¹³⁰ A relação entre morte, terra e água pode ser evidenciada em alguns poemas deste período. Em “Tulips”, por exemplo, escrito durante um internamento devido a uma apendicite, o eu-lírico se vê como um “thirty-year-old cargo boat” enquanto seu quarto, com seus livros, roupas e utensílios domésticos afundam: “Sink out of sight, and the water went over my head. I am a nun now, I have never been so pure” (PLATH, 2008, p. 161). A água a liberta de suas coisas, ela é uma nova pessoa, renascida. “Finisterre”, de setembro do mesmo ano, traz a imagem da “Lady of the Shipwrecked”, que ouve os lamentos dos homens da terra sobre aqueles que se foram pelas águas: “She does not hear what the sailor or the peasant is saying – / She is in love with the beautiful formlessness of the sea” (PLATH, 2008, p. 170). O mar, ainda que (ou justamente por ser) mortífero, é um objeto de adoração. No ano seguinte Plath escreve “Crossing the Water”, poema que dá título a uma coletânea póstuma organizada por Ted Hughes. As águas, aqui, são símbolo da transição entre o mundo dos vivos e dos mortos (“cold worlds shake from the oar”). Acima das águas vive as “cut-paper people”, sombras, em direção aos mortos, que acenam das profundezas: “A snag is lifting a valedictory, pale hand;” (PLATH, 2008, p. 190).

estranheza em relação ao outro: “You come in late, wiping your lips. / What did I leave untouched on the doorstep” (PLATH, 2008, p. 201), e o casamento se torna um vidro frio (redoma?), que aprisiona: “Sulfurous adulteries grieve in a dream. / Cold glass, how you insert yourself // Between myself and myself. / I scratch like a cat” (PLATH, 2008, p. 202). Das tentativas de liberdade, o sangue que escorre é falso, um “efeito”: “The blood that runs is dark fruit – / An effect, a cosmetic. // You smile. / No, it is not fatal” (PLATH, 2008, p. 202). Nota-se que somente o eu-lírico tenta sair, enquanto o “outro” sorri placidamente diante do seu desespero – são sangues falsos, o corte não é fatal, somente um sente as paredes de vidro se fecharem.

Nove dias depois, Plath escreve “Words heard, by accident, over the phone”, retratando justamente o momento em que descobre a voz de Assia Wevill do outro lado do fone. As palavras ditas por ela são como lama: “What are these words, these words? / They are plopping like mud. / O god, how shall I ever clean the phone table? / They are pressing out the many-holed earpiece, they are looking for a listener. / Is he here?” (PLATH, 2008, p. 202-203), e invadem a casa-casamento de Plath e Hughes. No mês seguinte, a casa volta a ser cenário em “Burning Letters”, poema que reconta o fato de Sylvia ter queimado as cartas (e provavelmente alguns textos) de Hughes: “And here is an end to the writing, / The spry hooks that bend and cringe, and the smiles, the smiles. / And at least it will be a good place now, the attic” (PLATH, 2008, p. 204).

A partir de então, a vida doméstica dentro das paredes de Court Green passa a ser mais uma representação de si, mais um “eu” que deve carregar. Ser uma esposa traída, assistir a si mesma em uma ilusão, como se tivesse vivido sob um véu: “What is this, behind this veil, is it ugly, is it beautiful?”, questiona em “A Birthday Present”, um de seus poemas mais famosos deste último ato: “I am sure it is unique, I am sure it is just what I want. / When I am quiet at my cooking I feel it looking, I feel it thinking” (PLATH, 2008, p. 206). Esta outra, sob o véu, que segue “Measuring the flour, cutting off the surplus, / Adhering to rules, to rules, to rules” é o que/quem impede o eu-lírico de morrer mais uma vez: “I would have killed myself gladly that time any possible way. / Now there are these veils, shimmering like curtains” (PLATH, 2008, p. 206). Mas é também o véu aquilo que a sufoca:

If you only knew how the veils were killing my days.
To you they are only transparencies, clear air.

But my god, the clouds are like cotton.
Armies of them. They are carbon monoxide.

Sweetly, sweetly I breathe in,
Filling my veins with invisibles, with the million

Probable notes that tick the years of my life (PLATH, 2008, p. 207)

Aceitar o véu¹³¹, ou seja, esta outra persona de mulher-esposa-mãe adepta às regras, é iniciar a contagem regressiva da sua vida. No final, o eu-lírico pede: “Only let down the veil, the veil, the veil”, mesmo que, ao retirá-lo, seja a morte o presente ali escondido: “If it were death // I would admire the deep gravity of it, its timeless eyes. / I would know you were serious. // There would be a nobility then, there would be a birthday. / And the knife not carve, but enter // Pure and clean as the cry of a baby, / And the universe slide from my side” (PLATH, 2008, p. 208).

O véu, assim como uma parede de vidro, é um aprisionamento figurado: é possível ver através do vidro, assim como dos buracos do tecido – mas ambos são capazes de sufocar um eu-lírico que não se encontra mais com aquela representação de si. Há um outro-eu, do lado de fora, a incitar a “liberdade”. De acordo com Gilbert, há outros meios que Sylvia Plath utiliza para “escapar”:

Especialy in *Ariel*, but also in other works, Plath gets out by 1) killing daddy (who is, after all, indistinguishable from the house or shoe in which she has lived) and 2) flying away disguised as a Queen Bee (in “Stings”), a bear (in the story “The Fifty-Ninth Bear”), superman (in the story “The Wishing Box”), a train (in “Getting There” and other poems), an acetylene virgin (in “Fever 103”), a horse (in “Ariel” and other poems), a risen corpse (in “Lady Lazarus”), an arrow (in “Ariel”, *The Bell Jar*, and “The Other”), or a baby (in too many poems to mention). (GILBERT, 1978, p. 594)

Ser mãe, portanto, se coloca ao mesmo tempo como mais uma “prisão”, e também como meio de libertação feminina. A maternidade é um tema abordado por diferentes visões na poética de Plath. Em 1961, por exemplo, quando sofre um aborto, seu corpo se torna um “museum without statues” no poema “Barren Woman”. Ao invés da casa, a maternidade transforma as paredes em corpo. Não ser capaz de gerar uma vida é ser um ambiente vazio: “In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself” (PLATH, 2008, p. 157)¹³². O

¹³¹ O véu como símbolo desse enclausuramento feminino retorna em “Purdah”, poema de novembro do mesmo ano. Purdah, ou pardaa, refere-se à prática de impedir as mulheres de serem vistas pelos homens. Como imagem da submissão, o eu-lírico caminha sob o véu em direção ao “noivo”: “I breathe, and the mouth // Veil stirs its curtain / My eye / Veil is // A concatenation of rainbows. / I am his. / Even in his // Absence, I / Revolve in my / Sheath of impossibles” (PLATH, 2008, p. 243). O poema também pode ser lido como uma ironia, espécie de vingança, diante desse comportamento imposto às mulheres.

¹³² “Parliament Hill Fields”, escrito em fevereiro de 1961, também retrata o aborto que sofreu Sylvia. Em uma entrevista para a BBC, antes da leitura do poema, Plath o explica: “This poem is a monologue. I imagine the

nascimento de um filho, por outro lado, é a “new statue. / In a drafty museum”, conforme descreve em “Morning Song”, e ela se torna as paredes protetoras desse mais novo objeto de contemplação “your nakedness / Shadows our safety. / We stand round blankly as walls” (PLATH, 2008, p. 157)¹³³.

No ano seguinte Sylvia Plath escreve uma peça-poema intitulada “Three Women: A Poem for Three Voices”¹³⁴. Em uma carta para sua mãe, datada em sete de junho do mesmo ano, Plath menciona este “longo poema” recém escrito e sua principal influência: “I’ve had a long poem (about 378 lines!) for 3 voices accepted by the BBC Third (three women in a maternity ward, inspired by a Bergman film) which will be produced by the same man who does Ted’s plays & who’ll be down here to discuss production with me!” (PLATH, 2018, p. 777). *So Close to Life*, filme de 1958 de Ingmar Bergman, acompanha a vida de três mulheres: uma que recentemente sofre um aborto; outra que perde o filho logo após o nascimento e uma terceira mulher que pensa em dar seu bebê para adoção (cf. CLARK, 2020, p. 687). Flertando com o gênero dramático, Plath escreve esse longo poema composto por três vozes femininas e ambientado, conforme sua única e inicial “rubrica”, em “a maternity ward and round about” (PLATH, 2008, p. 176)¹³⁵.

landscape of Parliament Hill Fields in London seen by a person overwhelmed by an emotion so powerful as to color and distort the scenery. The speaker here is caught between the old and the new year, between the grief caused by the loss of a child (miscarriage) and the joy aroused by the knowledge of an older child safe at home. Gradually the first images of blankness and silence give way to images of convalescence and healing and the woman turns, a bit stiffly and with difficulty, from her sense of bereavement to the vital and demanding part of her world which still survives” (PLATH, 2008, p. 290-291). Parliament Hill, um parque em Londres, atua como uma imagem de sufocamento justamente pelo seu oposto, sua vastidão e “liberdade”, que assola o eu-lírico “vazio”: “Now silence after silence offers itself. / The wind stops my breath like a bandage” (PLATH, 2008, p. 152). No final do poema, após despedir-se desta imagem que se perde (“Your cry fades like the cry of a gnat. / I lose sight of you on your blind journey / While the heath grass glitters and the spindling rivulets”), o eu-lírico retorna para casa: “The old dregs, the old difficulties take me to wife. / Gulls stiffen to their chill vigil in the drafty half-light; I enter the lit house” (PLATH, 2008, p. 153).

¹³³ Ao abordar o tema da maternidade, Plath usa frequentemente a imagem da vela. Em 1960, ano de nascimento de Frieda, escreve “Candles”. Enquanto observa o movimento da cera das velas, a chama ilumina seu passado enquanto faz dormir a criança que está cuidando: “How shall I tell anything at all / To this infant still in a birth-drowse? / Tonight, like a shawl, the mild lights enfolds her, / The shadows stoop over like guests at a christening” (PLATH, 2008, p. 149). A vela é o símbolo que une o mundo exterior e o bebê, ela ilumina o passado da família e as atrocidades do presente enquanto permite que a criança permaneça nesse mundo distante do sono. Também é sob a luz de velas que faz dormir seu filho em “By Candlelight”, escrito em 1962, ano de nascimento de Nicholas: “I hold you on my arm. / It is very late. / The dull bells tongue the hour. / The mirror floats us at one candle power.” (PLATH, 2008, p. 236). “Nick and the Candlestick”, escrito dias depois, parece amainar esse ambiente de sombras do poema anterior: “The candle / Gulps and recovers its small altitude, // Its yellow hearten” (PLATH, 2008, p. 241).

¹³⁴ A peça foi resultado de um pedido de Douglas Cleverdon, um produtor da BBC. Ela somente foi publicada em 1968, em uma tiragem de apenas 180 cópias (cf. PLATH, 2008, p. 292).

¹³⁵ O tema se repete em outro texto escrito no mesmo ano. “Mães”, conto de 1962, é narrado a partir de “Esther” (nome que Sylvia também utiliza para a protagonista de *The Bell Jar*, romance finalizado neste ano), uma mulher grávida (e já mãe de uma filha – assim como Plath) que acompanha outras duas mulheres da região em um encontro de “mães” na igreja.

A peça representa diferentes visões da maternidade a partir de três personagens: “Wife”, “Secretary” e “Girl”. De acordo com Marta Pérez Novales, em “The theme of female creativity in Sylvia Plath’s ‘Three Women: a poem for three voices’”: “The Wife is a fertile, traditionally feminine woman, the Secretary suffers from sterility and the Girl – a student who has unwillingly become pregnant and will have her child adopted – represents the rejection of motherhood” (NOVALES, 1993, p. 37). A Esposa (“Wife”), indicada como “first voice”, abre o poema dizendo: “I am slow as the world”, revelando sua gravidez, e finaliza sua fala aceitando sua condição: “I am ready” (PLATH, 2008, p. 177). Como apontado por Gilbert, ela seria a personagem mais próxima de Sylvia: “the healthily golden and achieving mother, is obviously the poet’s own, or at least the voice the poet strives to attain” (GILBERT, 1978, p. 597-598).

Estar pronta não significa, todavia, ter uma visão completamente positiva da gravidez. Apesar de calma, ou da repetição constante da afirmação como uma tentativa de acalmar-se, a personagem teme o momento do parto (assim como a própria Plath no ato anterior): “It is the calm before something awful: / The yellow minute before the wind walks, when the leaves / Turn up their hands, their pallors” (PLATH, 2008, p. 179). Afinal, dar à luz a uma vida é, também, perder parte da sua: “I am a seed about to break. / The brownness is my dead self, and it is sullen: / It does not wish to be more, or different”, e a espera agoniza a mãe que espera o nascimento: “When will it be, the second when Time breaks / And eternity engulfs it, and I drown utterly?” (PLATH, 2008, p. 179).

Ser mãe é dar o seu corpo como proteção: “I shall be a wall and a roof, protecting. / I shall be a sky and a hill of good: O let me be” (PLATH, 2008, p. 180). A calma do mundo no início do poema dá lugar às dores do parto: “I am breaking apart like the world”, o ar é denso: “It is thick with this working” (PLATH, 2008, p. 180), e a escuridão que prossegue indica o nascimento do garoto “azul”: “Who is he, this blue, furious boy, / Shiny and strange, as if he had hurtled from a star?” (PLATH, 2008, p. 181). O eu é agora eu + outro, essa parte de si que nasce e lhe pertence: “What did my fingers do before they held him? / What did my heart do, with its love? / I have never seen a thing so clear.” (PLATH, 2008, p. 181).

Enquanto a “primeira voz” enuncia imagens de fertilidade, a “segunda voz” é seu oposto. Na introdução desta segunda persona, ela reconta o momento em que viu o sangue, indicando o aborto: “When I first saw it, the small red seep, I did not believe it” (PLATH, 2008, p. 177). O mundo se torna uma representação do vazio e da falta:

I am dying as I sit. I lose a dimension.
Trains roar in my ears, departures, departures!

The silver track of time empties into the distance,
 The white sky empties of its promise, like a cup.
 These are my feet, these mechanical echoes.
 Tap, tap, tap, steel pegs. I am found wanting. (PLATH, 2008, p. 177)

É a segunda voz a que carrega a morte: “This is a disease I carry home, this is a death. / Again, this is a death. Is it the air, / The particles of destruction I suck up?” (PLATH, 2008, p. 177)¹³⁶. Sua perda a faz comparar-se aos homens do escritório: “They were so flat!”, diz a Secretária: “That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed / Endlessly proceed – and the cold angels, the abstractions” (PLATH, 2008, p. 177). Homens “flat”, ou seja, “retos” (a barriga das mulheres grávidas são normalmente referidas como “montanhas” no poema), se torna um *leitmotiv* em “Three Women”: “flatness symbolizes not only the baby’s lack of experience, but the uniformity that society wants to impose on the newborn child” (NOVALES, 1993, p. 40). Ser “uniforme”, aderir a um padrão, é perder seu rosto, como diz a Secretária: “The faceless faces of important men. // It is these men I mind: / They are so jealous of anything that is not flat!” (PLATH, 2008, p. 179).

No final, de volta para casa ao lado de seu marido, que a amará apesar de sua “deformidade” (“Who will love me through the blur of my deformity”), ela retorna para si: “I am myself again”. Contudo, é outra: “I am *flat* and virginal”¹³⁷, ela está “asseada” (“neat”) (PLATH, 2008, p. 184, grifos meus). Não ter filhos é aproximar-se dos homens e sua “retidão”, que se opõe às “montanhas” das mulheres grávidas e seus “desvios”.

Assim como a Secretária, a Garota (terceira voz) também é assolada pela retidão dos homens. O mundo passa a carregar um “olhar de consequências” (cf. PLATH, 2008, p. 177), mas ela não está pronta: “I wasn’t ready”, repete a Garota: “I had no reverence. / I thought I could deny the consequence – / But it was too late for that. It was too late, and the face / Went on shaping itself with love, as if I was ready” (PLATH, 2008, p. 178). Os homens a julgam: “They [doctors] are to blame for what I am, and they know it. / They hug their flatness like a

¹³⁶ Em “Childless Woman”, escrito em dezembro do mesmo ano, Plath retorna para o tema da infertilidade (provavelmente uma referência a Assia Wevil, amante e, naquele mês, atual companheira de Hughes, que não conseguia ter filhos). Nos últimos versos do poema, o eu-lírico refere-se ao próprio útero como algo que “Uttering nothing but blood –”, e do sangue infértil advém a morte: “Taste it, dark red! / And my forest // My funeral, / And this hill and this / Gleaming with the mouths of corpses” (PLATH, 2008, p. 259).

¹³⁷ As mesmas palavras são usadas por Esther Greenwood, protagonista de *The Bell Jar*, romance que Sylvia finalizou neste período. Enquanto aguardava a consulta com o médico para receber uma pílula anticoncepcional, Esther olha ao redor da sala e compara-se às mulheres grávidas: “A sala estava cheia de outras pacientes esperando por seus médicos, muitas das quais estavam grávidas ou com bebês de colo, e senti seus olhos em minha barriga reta e virginal” (PLATH, 2014, p. 247).

kind of health. / And what if they found themselves surprised, as I did? / They would go mad with it” (PLATH, 2008, p. 180).

Agora o filho “azul” da Esposa dá lugar à filha “vermelha” da Garota: “I see her in my sleep, my red, terrible girl” (PLATH, 2008, p. 182). Enquanto aquela buscava transformar seu corpo em abrigo para o filho, esta se converte em um barco partindo: “She is a small island, asleep and peaceful, / And I am a white ship hooting: Goodbye, goodbye” (PLATH, 2008, p. 184). A Garota se torna outra após o nascimento, suas roupas desencontram seu corpo: “There is very little to go into my suitcase. // There are the clothes of a fat woman I do not know”. A despedida da filha não a impede de sentir que parte de si ficou no hospital: “I leave my health behind. I leave someone. / Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go” (PLATH, 2008, p. 184).

Ao final da peça, as três mulheres alcançam uma espécie de renascimento através da maternidade. A Esposa retorna para casa florida com seu filho: “Dawn flowers in the great elm outside the house” (PLATH, 2008, p. 185), ela aceita sua condição de mãe, “reassegurada” (“reassured”) de sua posição. Ao lado do marido, a Secretária costura no fim de tarde e vê no tempo uma cura: “There is a kind of smoke in the spring air, / A smoke that takes the parks, the little statues, / With pinkness, as if tenderness awoke, / A tenderdes that did not tire, something healing” (PLATH, 2008, p. 186). Sozinha, a Garota caminha por campos floridos e vê nas flores a “retidão”: “They are black and flat as shadows”, o que a leva a pensar: “It is so beautiful to have no attachments!” (PLATH, 2008, p. 186) – ser livre, reta, asseada.

“Three Women” evidencia diferentes aspectos da maternidade e suas consequências, a partir de três perspectivas. Como ela molda a identidade da mulher, seja pela sua presença, ausência ou rejeição. Para Gilbert, há uma dualidade na maternidade na visão de Sylvia:

Moreover, to the extent that pregnancy depersonalizes the woman, freeing her from her own ego and instead enslaving her to the species, it draws her backward into her own past (the germplasm she shelters belongs to her parents and ancestors as well as to her) and at the same time catapults her forward into her own future (the germplasm she shelters will belong to her children and their survivors as well as to her). (GILBERT, 1978, p. 599)

Ao mesmo tempo que aprisiona a mulher, a maternidade é aquilo que a impulsiona para o futuro – talvez seja justamente esse movimento que permitiu Plath viver mais, ou menos, um ano. Instaura um paradoxo no “mito plathiano”, conforme postula Gilbert: “that evens as she longs for the freedom of flight, she fears the risks of freedom – the simultaneous reactivation

of disintegration of the past it implies” (GILBERT, 1978, p. 601). Como sair deste dilema? Para Sylvia, “as for many women, there was apparently, in real life, no way out. But there was a way out in art” (GILBERT, 1978, p. 602). Em um ciclo perigoso, Plath, assim como Pizarnik, dá às palavras o poder de aprisionar e libertar. É através da escrita que a redoma se delineia, mas é também ela quem tem o poder de abrir as portas:

The poets I delight in are possessed by their poems as by the rhythms of their own breathing. Their finest poems seem born all of a piece, not put together by hands”, Plath wrote toward the end of her life. The description applies to her own late poems: possessed of the imperfections of breath, they are nevertheless “born all of a piece”, alive, viable, self-sufficient. Out of the waxhouse of *Mademoiselle*, out of the mausoleum of the woman’s body, out of the plaster of the past, these poems fly, pure and new as babies. Fly, redeemed – even if their mother was not – into the cauldron of morning. (GILBERT, 1978, p. 603)

Os poemas são também criações, marcas da fertilidade de uma mulher – eles estão livres, como seus filhos, ainda que, para ela, o ar esteja cada vez mais rarefeito.

*

Nesta caminhada de Orfeu, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath seguem lado a lado com a Morte. A palavra garante o próximo passo em direção ao desconhecido. É ela que fecha os sujeitos dentro de si, em muros, casas e papéis: Alejandra desenhou muros até o ponto auge de inscrever-se nas próprias paredes; Sylvia finalizou a redoma e sufocou-se entre os quartos vazios de Court Green. É feita a cripta, o ponto final do sujeito e da palavra. Escrever a morte é delinear, na atividade constante do verso e entradas cada vez mais rarefeitas, a es-crita. Uma palavra que se encaminha para o fim, um movimento que acompanha grafia e vida, como se escrevessem, ao invés de uma escrita de vida (biografia), uma *tanatobiografia*.

Entre a morte (Thanatos) e a vida (bio), a escrita (se) *equilibra*.

As luzes se acendem para o último ato.

Eu morro: tanato(bio)grafia

O eu alcançou o lugar do morto e só resta o último salto. Mas é preciso estar vivo para escrever. Por isso, nestes últimos movimentos, é o sobrevivente que dita a palavra da morte em uma escrita *tanatobiográfica*. A palavra, esse “aparato *biográfico*, inscrição do vivente”

daquele que “pôde estar vivo e ter diante de si uma decisão”, dá posse à morte – “minha morte”, explica Piero Eyben em “A questão do impossível no suicídio: a precariedade do si” (2022, p. 36). Após carregar o outro-morto, e delinear para si e para ele(s) um lugar de repouso, agora a morte é posse do sujeito que escreve: “morro”, conjuga o eu em uma afirmação perigosa.

Conjugar o morrer é também conjurar a morte. Retomando Bataille, que já anunciava os males *da* literatura¹³⁸, Piero Eyben (2017) reforça o mal da escrita em sua correlação com a morte:

Está-se doente de literatura quando se precisa provocar, de um lado, essa *antecipação da morte*, que exerce sua força no sentido de uma retomada desse limite último que significa a morte, desse sentido atravessado que aporetiza a própria morte como aporia única e última da experiência; e, por outro, essa *mutação do sentido*, convertido em feixe, em restos do que poderia se dar apenas quando arrancado por um ato violento, esse do escrever. (EYBEN, 2017, p. 93)

“Escribir es mi tragedia”, afirma Pizarnik em uma entrada de 1968 (2017a, p. 823). A palavra, que antecipa a morte e mutila o sentido, é tragédia e ao mesmo tempo luto da morte por vir: “esse luto demonstra a fragilidade do vivente quando demandado sustar; manter, sustentar sua ereção, essa sublevação erguida diante de uma comunidade, sua disposição vertical diante da vida” (EYBEN, 2022, p. 38). “I Am Vertical”, intitula Plath um poema de 1961, “But I would rather be horizontal”, escreve no primeiro verso: “It is more natural do to me, lying down. / Then the sky and I are in open conversation, / And I shall be useful when I lie down finally: / Then the trees may touch me for once, and the flowers have time for me” (PLATH, 2008, p. 162).

É preferível ser horizontal, verter-se ao contrário do que se é, porque não é mais possível identificar-se com aquilo que a compõe. O problema se localiza, mais uma vez, no sujeito desencontrado que já se perdia no primeiro ato desta tese: eu, excedido por mim, me encontro como outro. O suicídio, propõe Eyben a partir de Maiakóvski, é “uma ausência que vai sendo incapacitada pelo excesso de si”:

A vida do suicida é tomada como uma vida possuída pelo *si*, como aponta o próprio vocábulo. No entanto, penso que temos feito a leitura incorreta desse *si* ou da *autodestruição* que se procura evitar, prevenir. Minha tese é a de que um sufocamento do endereçamento ao outro, ao outro mesmo em si, está no cerne dessas mortes autoinflingidas. Esse apagamento da alteridade pelo

¹³⁸ O título de Georges Bataille é *A literatura e o mal*. O “e” entre as duas palavras é responsável pela união, mas não pela consequência entre um termo e outro, ainda que, em seu livro, Bataille não deixe de apontar uma espécie de causa e consequência entre o escrever e o mal: literatura *do* mal, mal *da* literatura.

mesmo não apenas revela uma direção unilateral de compreensão do sujeito, como o reforça como única possibilidade de estar vivo, de manter uma vida. (EYBEN, 2022, p. 39)

Matar, quando retorna para o sujeito, parte do outro e atinge o si: “Matar-se é matar-se como outro, é o outro em mim que me mata” (EYBEN, 2017, p. 98). A morte se esconde no outro, mas é o eu quem morre. Dentre os males da literatura, a palavra é aquela que “exige essa pulsão de destruição de si, em que se pode morrer por antecipado, e assim, antecipar a morte” (EYBEN, 2017, p. 105).

Os poetas suicidas, continua Eyben, usam da escrita como testemunho do intestemunhável, que seria o estar vivo diante da morte: “a linguagem participa dessa imputação sobretudo quando ela está nesse furo entre a necessidade, que ela mesma estabelece, de simbolização do real do corpo que tenta (ou comete, ou se submete a) o suicídio” (EYBEN, 2017, p. 100). É o que chama, no estudo seguinte, de “biotanatobiográfico” (cf. EYBEN, 2022, p. 45), palavra que dá origem a este tópico.

Logo, ao inscrever a morte na palavra em vida, busco, nas palavras finais das poetas suicidas em questão, essa ideia de “dicção suicidária”. Não antever nos poemas um aviso, mas evidenciar o movimento final da palavra que desequilibra. Investigar, no outro que mata, o eu que morre. E nesse eu-morto a biografia não cabe, é preciso criar uma “biografia para além de sua morte autoinflingida” (EYBEN, 2017, p. 104), escrever uma tanatobiografia.

Com base nos últimos anos dos diários de Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik, ao lado de suas últimas publicações em vida, dedico-me a evidenciar como a Morte se instaura na palavra das poetas como uma conjugação íntima e conjuração perigosa. Ela é agora a personagem principal, o eu-lírico que ora dita, ora amedronta o verso estendido e ecoa na “voz poética” das autoras até hoje. De uma produção extensa, de prosa e poesia, seleciono os textos em que a morte se apresenta como tema, e também como pulsão autodestrutiva, neste último sobrelanço.

“Death also seems to be the aporia of Plath’s writing upon which most poetic voices stumble, stuck in the rut of a death that cannot be shaken off nor embraced wholly”, propõe Nicolas Boileau (2017, p. 4). No artigo intitulado “And I have no face, I have wanted to efface myself: Sylvia Plath’s Autothanatography or Death Writing”, o teórico busca, nas visões e versões da morte dentro da poética de Plath, aquilo que considera uma “autotanatografia”.

Para Boileau a “autotanatografia” vai além do simples tema da morte, pois: “is not the biological death of the body, nor is the agony of diseased body (and the related questions of

suffering and páthos), but the obsessing desire for a self-inflicted death” (BOILEAU, 2017, p. 1-2). O termo seria capaz, portanto, de unir a morte como um fato e sua simbologia na linguagem, ou seja, sua representação (cf. BOILEAU, 2017, p. 2). “Autotanatografia” e “tanatobiografia” compõem similarmente a ideia deste tópico, que pretende evidenciar o modo como a morte (tanato) é inserida na vida (auto/bio) a partir da escrita (grafia). Alterando um pouco a cronologia dos poemas destes últimos três anos, proponho evidenciar o movimento que Plath faz em relação à morte. O caminho a ser percorrido é, primeiramente, o da chegada de sua presença; em seguida, o foco é justamente o caminho, esse entre-lugar vida/morte no qual se coloca o sujeito da escrita; até, por fim, alcançar a si em um uma morte autoinflingida.

Nas vizinhanças de Court Green, Sylvia Plath vê a morte nos momentos finais de seu vizinho, Percy Key. Em abril de 1962, em uma seção intitulada “ROSE & PERCY KEY”¹³⁹, a última parte a que temos acesso em seu diário, Plath escreve sobre esse casal de vizinhos “londrinos aposentados” que viviam em um chalé próximo de sua casa (cf. PLATH, 2017a, p. 760). Nas entradas, Sylvia descreve os encontros com Rose, enquanto Percy vai e volta do hospital devido a sua saúde precária. No dia 17 de abril, Rose pede ajuda para Ted porque Percy estava tendo um infarto: “Ele estivera caminhando ao vento, entre nossos *narcisos*, com seu jaquetão de lã, poucos dias antes. Sofrera uma dupla ruptura de tanto tossir. Sua disposição, sua força de vontade se foram. Aquilo o fizera desistir. Todos, pelo jeito, vão embora ou morrerão nesta primavera fria e miserável” (PLATH, 2017a, p. 766, grifos meus).

Pouco antes desta entrada, Plath descreve a decrepitude de Percy no poema que intitula “Among the Narcissi”: “Percy bows, in his blue peajack, among the narcissi. / He is recuperating from something on the lung” (PLATH, 2008, p. 190). Em um contraste de vida e (quase) morte, ela intercala a força dos narcisos e a fraqueza do velho: “There is a dignity to this; there is a formality – / The flowers vivid as bandages, and the man mending. / They bow and stand: they suffer such attacks!” (2008, p. 190). Os narcisos, ao lado do “octogenário”, são como crianças exalando vida: “The narcissi look up like children, quickly and whitely” (PLATH, 2008, p. 190).

Na entrada de 2 de julho anuncia sua morte: “Percy Key está morto. Faleceu à meia-noite em ponto, na segunda-feira, 25 de junho, e foi enterrado na sexta-feira, 29 de junho, às 2:30”; e continua: “Acho difícil acreditar. Tudo começou com o olho lacrimejante, e Rose

¹³⁹ Das poucas entradas restantes do ano de 1962, é possível notar como Sylvia Plath usava cada vez mais seu diário como um depósito de informações a serem utilizadas, posteriormente, em sua literatura. Da mesma forma que dedica uma seção de seu caderno aos vizinhos Key, dedica páginas aos demais “personagens” que participaram de sua vida durante aquele período.

chamando o médico, logo depois do nascimento de Nicholas. Escrevi um poema longo, ‘Berck-Plage’, sobre isso. Muito comovente. Vários vislumbres terríveis” (PLATH, 2017a, p. 769).

Datado em 30 de junho, “Berck-Plage” é um poema dividido em sete partes¹⁴⁰. A morte chega a passos curtos. Sua primeira menção dá-se através das “botas pretas”, imagem já recorrente nos poemas de Plath (ao falar do seu pai, por exemplo), na segunda parte: “This black boot has no mercy for anybody. / Why should it, it is the hearse of the dead foot” (PLATH, 2008, p. 197). Na parte seguinte inicia o funeral. Enquanto segue o cortejo fúnebre, o eu-lírico olha as crianças ao redor: “These children are after something, with hooks and cries, // And my heart too small to bandage their terrible faults” (PLATH, 2008, p. 198)¹⁴¹. Em seu diário, Plath também registra que olhava para as crianças em busca de consolo: “Ted fez com que eu olhasse para os rostos erguidos das crianças no recreio da escola primária, todas sentadas em esteiras, absolutamente desprovidas de pesar, revelando somente curiosidade quando se voltaram para nós” (PLATH, 2017a, p. 771). “An old man is vanishing”, continua o eu-lírico ao olhar para o morto: “How superior he is now” (PLATH, 2008, p. 198). A morte cumpriu seu papel: “This is what it is to be complete. It is horrible” (PLATH, 2008, p. 198)¹⁴².

No final de 1962, Sylvia Plath se muda com seus dois filhos para um pequeno apartamento em Londres. Mesmo longe de Court Green, a morte ainda a acompanha. Em novembro, Sylvia relembra da visita feita a sua antiga residência em agosto por dois poetas e críticos canadenses (cf. CLARK, 2020, p. 737), e os transforma em representações da morte no

¹⁴⁰ O título refere-se a uma praia na França, que Sylvia visitou em junho do ano anterior.

¹⁴¹ Seria possível fazer um levantamento do uso de “hooks” como uma imagem de angústia nos poemas que compõem o ato III de Sylvia Plath. Apesar de aparecer, esparsamente, em poemas anteriores, como “Giving a leg up / To these limber hooks” em *Words for a Nursery* (2008, p. 73) de 1957 e em “The Stones”: “On Fridays the little children come // To trade their hooks for hands” (2008, p. 137), de 1959, a imagem retorna mais 14 vezes nos poemas datados a partir de 1961. “Tulips”, de março de 1961, apresenta pela primeira vez os sorrisos-ganchos, indicando essa imagem dupla de dor e alegria: “My husband and child smiling out of the family photo; / Their smiles catch onto my skin, little smiling hooks” (PLATH, 2008, p. 160); assim como acompanham o eu-lírico de “Burning the Letters” durante o “ritual” de destruição com “sorrisos”: “The spry hooks that bend and cringe, and the smiles, the smiles” (PLATH, 2008, p. 204); ou ao lado dos sorrisos das mulheres em “Gigolo”: “Bright fish hooks, the smiles of women / Gulp at my bulk” (PLATH, 2008, p. 267). Também junto a uma criança os ganchos retornam na fala da “terceira voz” em “Three Women”: “Her cries are hooks that catch and grate like cats. / It is by these hooks she climbs to my notice” (PLATH, 2008, p. 182). Em “Berck-Plage” as crianças choram com(o) ganchos: “These children are after something, with hooks and cries” (PLATH, 2008, p. 198). O gancho que possibilita ao choro alcançar o eu-lírico retorna em “Elm”: “I am inhabited by a cry. / Nightly it flaps out / Looking, with its hooks, for something to love” (PLATH, 2008, p. 193). É por ganchos que as almas são penduradas em “The Detective”: “In that valley the train shrieks echo like souls on hooks” (PLATH, 2008, p. 208). É nele que o telefone emudece em “The Munich Mannequins”: “And the black phones on hooks” (PLATH, 2008, p. 263). Por fim, eles alimentam o ar de “Mystic”: “The air is a mill of hooks –” (PLATH, 2008, p. 268), interrogações (“questions without answer” continua o verso seguinte) que pesam o ar viciado desse eu em angústia.

¹⁴² Heather Clark, a partir dos comentários de Anne Stevenson, sugere a possibilidade interpretativa de entender o funeral de Percy como uma tentativa, para Plath, de recriar o funeral do pai, justamente pela repetição de imagens que normalmente vinham associadas à figura paterna em outros poemas (cf. CLARK, 2020, p. 719).

poema “Death and Co.”. “This poem is about the double or schizophrenic nature of death”, explica a poeta em uma leitura para a BBC: “the marmoreal coldness of Blake’s death mask, say, hand in glove with the fearful softness of worms, water and other katabolists. I imagine these two aspects of death as two men, two business friends, who have come to call” (PLATH, 2008, p. 294).

“Two, of course there are two”, inicia o poema, apresentando os dois homens. O primeiro, “who never looks up, whose eyes are lidded / And balled, like Blake’s” (PLATH, 2008, p. 254), diz para o eu-lírico “how badly I photograph. / He tells me how sweet / The babies look in their hospital / Icebox, a simple // Frill at the neck” (PLATH, 2008, p. 254). Enquanto o primeiro “does not smile or smoke”, o segundo é descrito nos seguintes termos: “His hair long and plausive. / Bastard / Masturbating a glitter, / He wants to be loved” (PLATH, 2008, p. 254). Em duas imagens contrastantes, Plath dá à morte uma aparência de medo e, ao mesmo tempo, desejo. Mas o eu-lírico recebe a aproximação: “I am red meat. His beak // Claps sidewise: I am not his yet” (PLATH, 2008, p. 254), diz ao olhar para o primeiro homem. O segundo a/o faz paralisar-se: “I do not stir” (PLATH, 2008, p. 255).

Nas últimas linhas um sino toca: “The dead bell, / The dead bell.” A repetição, em dois versos, assim como os dois sujeitos da Morte, reitera o fim através da pontuação: primeiro, uma vírgula, uma continuidade; em seguida, o ponto final, uma finalização – e o aviso chega na última estrofe: “Somebody’s done for” (PLATH, 2008, p. 255). Era ainda novembro, mas Sylvia Plath já ouvia o *alarme*.

Um alarme indica que algo se aproxima, está no caminho. Este mundo violentamente em movimento, conforme ressalta Richard Blessing em “The shape of the psyche: vision and technique in the late poems of Sylvia Plath”, é um dos temas que Plath evidencia em seus últimos poemas. Para isso, a autora utiliza diferentes mecanismos linguísticos como, por exemplo, a técnica *in media res* que, de acordo com Blessing, dá ao leitor “the experience of being swept up in an action that has been gathering momentum for some time” (BLESSING, 1979, p. 60). O sentimento de ser engolido em uma ação ocorre devido ao uso de pronomes indefinidos, como no poema “Death & Co.”, em que Sylvia insere os dois personagens logo no primeiro verso a partir da afirmativa: “Two, of course there are two”.

A tentativa de controle do movimento do fora ecoa como uma tentativa de controlar a si mesma. Neste jogo, com todas as técnicas possíveis, a sintaxe é quebrada: “It is a rhythm that strains the pulse rate to its limits and beyond, that finally would do away with all resistances and become pure doing at the end” (BLESSING, 1979, p. 65). Ela abandona o tesouro, seus

versos já não estão mais presos em uma métrica sufocante, Sylvia não tem mais medo do “eu” em seus textos:

All during my 6 years of marriage I wondered what to write about, my poems seemed to me like fantastical stuffed birds under bell jars. Now I get up at 4 a.m. every morning when my sleeping pill wears off & write like fury till 8, stuffing the babes with rusks & juice. I am doing a poem a day, all marvelous, free, full songs. Every thing I read about, hear, see, experience or have experienced is on tap, like a wonderful drink. I can use everything (PLATH, 2018, p. 877)

“I have become a verb, instead of an adjective”, continua Plath (2018, p. 879). em uma carta para Ruth Beuscher de outubro de 62. Ser verbo, buscar uma ação intransitiva, para retomar Barthes, que a impulsiona a agir – escapar? “Perhaps the act of writing poetry might be seen as an act of freeing the self, of affirming that the one is not gagged or bound”, propõe Blessing (1979, p. 72). Nesse sentido, a escrita de Sylvia seria a “poesia de uma artista em fuga” (“poetry of an escape artist”): “the only strategy she had for releasing the energy of her psyche from the mortal wrapping against which she had struggled until the end” (BLESSING, 1979, p. 72).

Ela foge para *chegar a algum lugar*. “Getting There”, escrito em novembro de 62, traz um eu-lírico que constantemente questiona a proximidade do destino: “How far is it? / How far is it now?” (PLATH, 2008, p. 247). Neste trem desconhecido, como numa duplicação daquele no qual entrara Mary Ventura quase uma década antes, Sylvia Plath coloca-se a caminho do fim – mas assim como a protagonista do seu conto, o eu-lírico também não sabe onde chegará: “All the gods know is destinations. / I am a letter in this slot / I fly to a name, two eyes. / Will there be fire, will there be bread? / Here there is such mud” (PLATH, 2008, p. 248). A lama, aquela mesma que desceu do telefonema em julho, volta a sujar os pés deste sujeito em fuga: “How far is it? / There is mud on my feet, / Thick, red and slipping” (PLATH, 2008, p. 248).

No mesmo trem embarca o eu-lírico de “Totem”, escrito ao final de janeiro, poucos dias antes de seu suicídio: “The engine is killing the track, the track is silver, / It stretches into the distance. It will be eaten nevertheless” (PLATH, 2008, p. 264). O motor não dá a impressão de ser suficiente, conseqüentemente a fuga não parece mais possível: “Its running is useless”, continua na estrofe seguinte. “There is no terminus”, alerta o eu-lírico: “only suitcases // Out of which the same self unfolds like a suit / Bald and shiny, with pockets of wishes, // Notions and tickets, short circuits and folding mirrors.” (PLATH, 2008, p. 264-265). O destino é para dentro:

o eu volta-se para si e as versões de si neste espelho *dobram*¹⁴³ a quantidade de reflexos. Dessa forma, “chegar lá” é também desfazer-se de (um) si, como explica ao final de “Getting There”:

The train is dragging itself, it is screaming –
 An animal
 Insane for the destination,
 The bloodspot,
 The face at the end of the flare.
 I shall bury the wounded like pupas,
 I shall count and bury the dead.
 Leit their souls writhe in a dew,
 Incense in my track.
 The carriages rock, they are cradles.
 And I, stepping from this skin
 Of old bandages, boredoms, old faces

Step to you from the black car of Lethe,
 Pure as a baby. (PLATH, 2008, p. 249)

Os mortos, enterrados como “pupas”, crisálidas pré-renascimento através da metamorfose, iluminam o caminho para o renascimento do eu, que quer libertar-se desta pele de ataduras e máscaras velhas. E assim dar o passo para fora do Lete, esquecer sua vida anterior e nascer novamente¹⁴⁴.

A biografia nos revela qual foi o fim do caminho para Sylvia Plath. Mas a palavra, que acompanha ainda Tântos, permite que o movimento siga para mais um último salto. Ao lançar-se pela última vez, Sylvia escreve no poema que dá título ao livro que “fez seu nome”: “And I / Am the arrow, / The dew that flies / Suicidal, at one with the drive / Into the red // Eye, the cauldron of morning” (PLATH, 2008, p. 239-240). Não mais tentar controlar o movimento do mundo, mas ir ao seu encontro. Não dominar a linguagem, mas dissolver-se no muro que a inscreve. Ir ao encontro da morte, flecha suicida em busca do amanhã¹⁴⁵.

¹⁴³ O jogo semântico provém da palavra “folding”, no verso acima, que significa “dobrar” no sentido de “dobradura”, “dobrável”, e que passa a “dobrar”, ou seja, ser uma “duplicação”, destas personas na poética de Sylvia Plath.

¹⁴⁴ De acordo com Boileau, nesta escrita “autotanatográfica”, Sylvia Plath estaria lutando contra o apagamento do eu através da autoexposição, já que vê parte de si como morta/apagada: “it exaggerates the act of self-exposure precisely because she can only experience her self as already erased, hence her feeling that the description of melancholia fitted her mood exactly” (BOILEAU, 2017, p. 7-8). O autor ainda ressalta como esse eu-fragmentado/apagado aparece em demais poemas pertencentes a este último ato da poeta: em “Brasília”, por exemplo, de novembro de 62, o eu-lírico está quase-extinto: “And I, nearly extinct” (PLATH, 2008, p. 258); “Paralytic”, escrito dias antes de seu suicídio, o sujeito, outrora extinto, agora se desprende do mundo: “Dead egg, I lie / Whole / On a whole world I cannot touch” (PLATH, 2008, p. 266) (cf. BOILEAU, 2017, p. 8).

¹⁴⁵ Sylvia parece ressignificar a imagem da flecha no poema “Ariel”. Isso porque, em *The Bell Jar*, a imagem é mencionada através de uma fala da mãe de Buddy Willard, o namorado da protagonista, com outro sentido. Quando descobre que ele já teve relações sexuais, Esther, revoltada, pensa em como a mãe do garoto receberia a notícia: “Eu sabia que Buddy jamais falaria com a mãe de um jeito tão grosseiro. Ele vivia repetindo à exaustão as coisas

“Ariel” poderia ser considerado mais um “poema de aniversário”. Finalizado em 27 de outubro de 1962, ele guarda o último ano de vida de Plath. Nome do cavalo que montou em uma aula de equitação em Devon, Sylvia retoma a imagem do animal para representar essa fuga que desestabiliza o sujeito do poema. Digo retoma porque, em 1958, Plath já escrevia sobre um cavalo com sentido semelhante. Em “Whiteness I Remember” não é Ariel, mas Sam, o cavalo que perde o controle enquanto montava em Cambridge: “The world subdued to his run of it. / I hung on his neck. Resoluteness / Simplified me: a rider, riding / Hung out over hazard, over hooves / Loud on earth’s bedrock. Almost thrown, not / Thrown: fear, wisdom, at one: all colors / Spinning to stil in his one whiteness” (PLATH, 2008, p. 103). Enquanto relembra a brancura de Sam, Ariel permanece no escuro: “Stasis in darkness”, que combina com o sangue e sombras que assolam o eu-lírico: “Black sweet blood mouthfuls, / Shadows” (PLATH, 2008, p. 239).

Em uma metamorfose o sujeito do texto se une ao animal: “How one we grow, / Pivot of heels and knees” (PLATH, 2008, p. 239). No movimento rápido, o eu se desfaz, descama: “Hauls me through air – / Thighs, hair. / Flakes from my heels. // White / Godiva, I unpeel – / Dead hands, dead stringencies” (PLATH, 2008, p. 239). Branco, assim como Sam, Ariel é um “presente de Deus” (“godiva”, do inglês antigo “godgifu”, une as palavras “god” [Deus] e “gif” [presente]) que permite esse recomeço para o eu-lírico: “And now I / Foam to wheat, a glitter of seas” (2008, p. 239). Lado a lado da morte, e de seu recomeço, Plath coloca o mar mais uma vez.

A partir da construção do poema, formado majoritariamente por versos curtos, Plath dá movimento ao texto. O leitor, que parecia sentir o ar contra o rosto, é interdito, junto ao eu-lírico, pelo choro da criança, a indicar que aquele que fala nunca saiu de fato sua cripta: “The child’s cry // Melts in the wall” (PLATH, 2008, p. 239). Ariel é a possibilidade criada através da palavra escrita. É aqui, nos versos, que o eu-lírico se torna flecha e pode dissolver-se, assim como ignora o choro da criança no quarto ao lado, contra o amanhã¹⁴⁶.

que ela dizia, como ‘o que o homem quer é uma parceira, o que a mulher quer é segurança infinita’ e ‘o homem é uma flecha rumo ao futuro e a mulher é o lugar de onde essa flecha parte’” (PLATH, 2014, p. 82). Ao se colocar como flecha no poema, Plath apaga essa visão mais patriarcal da imagem e dá para si o poder de direção da própria vida. É válido lembrar que, neste momento, Sylvia não estava mais com Ted Hughes, quem, provavelmente, via como essa pessoa que “a direcionava” de alguma maneira.

¹⁴⁶ “Sheep in Fog”, escrito entre 2 de dezembro de 1962 e 28 de janeiro de 1963, retoma a imagem do cavalo e tinge o amanhã com a escuridão que já parecia assolar o eu-lírico em “Ariel”: “All morning the / Morning has been blackening”. Ao invés do movimento de Ariel, aqui há um endurecimento, do eu: “My bones hold a stillness, the far / Fields melt my heart”. A paisagem ameaça, pois promete um “heaven / Starless and fatherless, a dark water” (PLATH, 2008, p. 262). O amanhecer não é mais um destino, pois todos os dias trazem a repetição da ausência: sem estrelas, sem pai. A água, memória afetiva da infância, também escurece e amedronta.

Renascer, contudo, nem sempre é uma *dádiva*. Escrito no mesmo período que “Ariel”¹⁴⁷, “Lady Lazarus” é a mulher-renascida que transforma a morte em espetáculo: “And I a smiling woman. / I am only thirty. / And like the cat I have nine times to die” (PLATH, 2008, p. 244). Espetacularizar a própria morte seria talvez o ápice da autoexposição dessa escrita tanatográfica, como assinala Boileau. O eu, aqui, também corre risco de apagamento: “Do I terrify? – / The nose, the eye pits, the full set of teeth? / The sour breath / Will vanish in a day” (PLATH, 2008, p. 244). É por isso que ela toma a morte como aliada, e faz dela um artifício próprio:

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I’ve a call. (PLATH, 2008, p. 246)

Morte e arte se escondem, e se encontram, na indefinição do pronome “it. Neste strip-tease, o eu se desfaz de figurações de si em uma performance suicida. Mas há um *limite*.

“The blood jet is poetry, There is no stopping it”, escreve Sylvia Plath em 1 de fevereiro de 1963, dez dias antes de seu suicídio (2008, p. 270). Fusionar “morrer” e “escrever” na indefinição de um pronome é dar às palavras o poder de matar. Ela sabe que é com sangue que escreve seus últimos versos: “I write, at the present, in blood, or at least with it” (PLATH, 2018, p. 966)¹⁴⁸. Por isso em “Words” as palavras são comparadas a machados: “Axes / After whose stroke the wood rings, / And the echoes!” (PLATH, 2008, p. 270). Ecos que cavalam do centro ao infinito como *cavalos*, símbolo da liberdade que a carregava anteriormente (“Echoes traveling / Off from the center like horses”).

Da seiva do corte se faz uma caveira (“The sap” (...) / That drops and turns, / A white skull, / Eaten by weedy greens”), mais uma indicação da morte ao lado da palavra, que reencontra o eu-lírico:

Years later I
Encounter them on the road –

Words dry and riderless,

¹⁴⁷ De acordo com as anotações deixadas no manuscrito, “Lady Lazarus” foi escrito entre os dias 23 e 29 de outubro.

¹⁴⁸ Carta enviada para Michael Carey em 4 de fevereiro de 1963.

The indefatigable hoof-taps.
 While
 From the bottom of the pool, fixed stars
 Govern a life (PLATH, 2008, p. 270).

Secas, ora, mortas, as palavras correm sem comando (“riderless”). Ariel não leva mais o sujeito do texto. Não há mais movimento. O eu-lírico as enxerga debaixo, do *fundo*. A água do mar é agora uma piscina: “The heart shuts, / The sea slides back, / The mirrors are sheeted”, escreve Sylvia três dias depois (2008, p. 271).

Colocar-se no fundo, cobrir os espelhos, é dar ao eu a morte. Em uma espécie de “autoelegia” (cf. CLARK, 2020, p. 871), Sylvia Plath escreve seus últimos versos no dia 5 de fevereiro. Uma mulher morta é o sujeito de “Edge”: “The woman is perfected. / Her dead // Body wears the smile of accomplishment” (PLATH, 2008, p. 272). Observando-a, o eu-lírico vê ali o (seu) limite:

Her bare

 Feet seem to be saying:
 We have come so far, it is over.

- - -

Seis dias depois, Sylvia Plath refaz os passos já muito encenados: acorda mais uma madrugada, prepara um alimento para os filhos, veda suas janelas e portas, e liga o gás do fogão. Seu corpo jaz ao lado do manuscrito final de *Ariel*, livro que, apesar da (ou justamente pela?) proximidade com a morte, imortalizou seu nome.

E a morte estava por todo o lado. Em 14 de janeiro de 63, Plath publica *The Bell Jar*. No dia 11 de fevereiro, “finaliza” o manuscrito de *Ariel*. Os poemas não selecionados para o livro, Ted Hughes os organizará em uma coletânea póstuma, intitulada *Crossing the Water*.

Durante janeiro, último mês de vida (mais os onze dias de fevereiro), escreveu onze poemas. Impossível não encontrar ali vestígios de sua angústia. Há rastros da/neve em “The Munich Mannequins” quando relata o telefone mudo e o silêncio gélido do inverno londrino: “And the black phones on hooks // Glittering / Glitering and digesting // Voiceslessness. The snow has no voice” (PLATH, 2008, p. 263). Assim como os canos congelados transformam em pedra também o eu-lírico de “Paralytic”: “My mind a rock, / No fingers to grip, no tongue, / My god the iron lung” (PLATH, 2008, p. 266). O ar viciado da redoma retorna com ganchos em “Mystic”: “The air is a mill of hooks – / Questions without answer” (PLATH, 2008, p. 268).

Do lado de dentro, os olhos da criança em “Child”, “the one absolutely beautiful thing” (2008, p. 265), refletem Nicholas e Frieda. Os balões que restaram do Natal ambientam “Ballons”, que encena pela última vez uma celebração em um mundo inventado: “Your small // Brother is making / His ballon squeak like a cat. / Seeming to see / A funny pink world he might eat on the other side of it, / He bites, // Then sits / Back, fat jug / Contemplating a world clear as water” (PLATH, 2008, p. 272).

Nenhum abrigo linguístico foi capaz de proteger o eu da morte. Na última carta enviada para Ruth Beuscher, um dos principais desejos de Sylvia era reencontrar-se fora da morte: “I need a ritual for survival from day to day until I begin to grow out of this death” (PLATH, 2018, p. 968). Neste ciclo penoso de renascimento diário, o eu encontra seu limite na incapacidade de, simplesmente, ser: “I am incapable of being myself” (PLATH, 2018, p. 969). E assim como em “Ariel”, as palavras calam com o choro das crianças no quarto ao lado: “Now the babies are crying, I must take them out to tea”, são suas últimas palavras.

A flecha foi lançada.

“The bees are flying. They taste the spring”¹⁴⁹.

Ela não precisa mais se equilibrar.

*

Duas personagens aguardam o bonde. Enquanto esperam, uma delas, ao olhar pela janela do automóvel, diz: “Esa de negro que sonríe desde la pequeña ventana del tranvía se asemeja a Mme. Lamort” (PIZARNIK, 2014, p. 29). Em um *diálogo*¹⁵⁰ de surdos, a outra lhe responde: “esa de negro del tranvía en nada se asemeja a Mme. Lamort. Todo lo contrario: es Mme. Lamort quien se asemeja a esa de negro” (2014, p. 29). Em uma cena que parece retirada de Beckett, elas se questionam: “¿Quién es usted? Deberíamos presentarnos”, “Mme. Lamort”, responde a segunda: “¿Y usted?”, “Mme. Lamort” (PIZARNIK, 2014, p. 29).

As personagens não aguardam Godot, mas o bonde que traz “Madame Lamort”, essa figura que não deixa de estar à espera de Alejandra Pizarnik – e, ao mesmo tempo, identificar-se com ela. Neste último ato, ser/estar se confundem com esta outra personagem, que altera o verbo: ser Madame Lamorte é também não ser mais. Escrever *como* a morte, *com* a morte, é dar à escrita seu corpo, sua vida: tanato + bio + grafia.

¹⁴⁹ Últimos versos de “Wintering”, poema que encerra a coletânea *Ariel* (PLATH, 2008, p. 219).

¹⁵⁰ “Diálogos” é o título do texto escrito por Alejandra Pizarnik em 1965.

Entre os anos de 1966 e 1972, Alejandra Pizarnik publicou dois livros: *Extracción da Pedra da Loucura* e *O Inferno Musical*. A autora ainda escreveu alguns textos em prosa e outros poemas soltos publicados postumamente. Neste último ato, o verso já não é mais suficiente: em uma escrita muito mais livre, Alejandra explora formas próximas da “prosa poética”, ultrapassando o *limite* da sentença: “cambio de voz, cambio de léxico, cambio de acento”, escreve em março de 64, “Estoy anómaladamente fragmentada” (PIZARNIK, 2017a, p. 663). Ser outra é também deixar de ser para tornar-se letra: das inúmeras fragmentações, Alejandra busca na escrita uma morada para si.

No prólogo da edição traduzida para o português, Nina Rizzi escreve que foi no livro *Extracción da pedra da loucura* que Pizarnik “extraiu as pedras para sua nova morada, neste livro tão *louco*, tão belo, tão imprescindível como a morte e seu canto de incêndio” (RIZZI, 2021, p. 17). Enquanto nos livros anteriores “a cavalgada (o *enjambement*) se impõe de maneira que os versos tropeçam uns nos outros, como se um verso chamasse o outro”, a partir de *Árvore de Diana* “temos poemas em linha reta e as imagens e sentenças se concluem a cada verso, ainda que sejam retomadas e concluídas no(s) verso(s) seguinte(s), de maneira que em cada verso temos um poema, e poemas dentro de poemas” (RIZZI, 2021, p. 12-13). Há, portanto o nascimento de uma *outra voz*, de acordo com Rizzi, uma “outra morada, onde a palavra diz a si mesma e ao mesmo tempo a desgarrar” (RIZZI, 2021, p. 13).

Neste jogo labiríntico entre palavra e sujeito, Alejandra, multiplicada em outra(s), quer dar para si uma morada na escrita: “los temas del doble, de la mirada-imagen, de la proliferación visual amenazante, invaden su poesía”, ressalta Cesar Aira (2001, p. 68). A partir daí, surge, em outubro de 1968, publicado pelo “Editorial Sudamericana”, *Extracción de la piedra de locura*¹⁵¹. Em junho do mesmo ano, Pizarnik escreve em seu diário acerca do quadro homônimo de Hieronymus Bosch:

La extracción de la piedra de la locura. Sobre tabla, 18 x 35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy, *Bosch*, Ginebra 1960, que también menciona H. Meige, *L'opération*

¹⁵¹ Em fevereiro de 1966, Alejandra Pizarnik escreve em uma entrada: “«Extracción de la piedra de la locura» a *Son Armadans*” (PIZARNIK, 2017a, p. 735). Provavelmente a poeta se referia ao texto do mesmo título que compõe o livro, enviado para a revista espanhola “Papeles de Son Armadans”, que tinha como secretário Antonio Fernández Molina na época. Em uma carta do fim de 65 para o colega, Pizarnik menciona o texto: “En verdad, en primer lugar le envío «Extracción de la piedra de la locura» (el título es del cuadro de J. Bosch), un poema en prosa bastante extenso, y hasta tal vez demasiado extenso, razón por la cual adjunté algunos pequeños poemas en prosa independientes entre sí (su orden en las páginas es casual)” (PIZARNIK, 2017b, p. 209).

des pierres dans la tête, in «Aesculape», 1932, XXII, pp. 50-62. Estilísticamente la [frase incompleta]. (PIZARNIK, 2017a, p. 788)

A tela, que apresenta um homem “louco” tendo a sua “pedra da loucura” retirada por um suposto médico, é também uma representação do charlatanismo da época. Em setembro, Alejandra volta a mencionar o pintor: “Algo pasó con Bosch. Desinterés por la operación de la extracción de la piedra” (2017a, p. 824). A entrada segue com um comentário acerca do seu processo de escrita e suas “vozes” (uma aproximação, quem sabe, da própria loucura?): “Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mi. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas?” (PIZARNIK, 2017a, p. 824).

Muito comum é ver essa analogia entre tela e livro na crítica, enfatizando como Alejandra lidava com a própria “loucura”¹⁵². Patricia Venti ressalta que, apesar do livro ter como tema a loucura, ele não possui um “discurso da loucura”: “en esos textos todavía no hay una *locura que habla*, la locura no está instalada en el lenguaje (Felman 252). El yo pizarnikiano tiene consciencia de su fractura y su imposibilidad de recuperar la Unidad Originaria” (VENTI, 2008a, p. 210).

A própria estruturação do livro indica a ruptura do eu que escreve. Ele está dividido em quatro partes não cronológicas: a parte um refere-se aos poemas escritos em 1966; a parte dois aos poemas de 1963; a parte três aos de 62 e a última parte aos de 64. É importante lembrar que em 62 e 63 Alejandra ainda estava na Europa, ou seja, é nesses anos de “exílio” que inicia seu processo experimental de transformar o verso em prosa. Reordenando cronologicamente as partes, é notável como Pizarnik vai se encaminhando em direção à liberdade do verso: na segunda parte, de 1963, seus poemas, ainda que recorram à prosa, são menores e mantêm uma forma mais convencional, muito semelhante aos de *Árbol de Diana*, por exemplo; a terceira parte, escrita no ano anterior, é composta por uma seleção de “aforismos” intitulada “Caminos del espejo”, que também poderiam ser divididos em poemas menores. Já as duas partes restantes, de 66 e 64, principalmente a quarta parte, apresentam o verso mais livre, como a indicar esse encaminhamento da poeta a uma “outra voz”, como apontou Rizzi.

¹⁵² Sem esquecer as origens surrealistas que influenciavam a escrita pizarnikiana, Carlota Caulfield em “Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en ‘Extracción de la piedra de locura’ y ‘El infierno musical’ de Alejandra Pizarnik”, ressalta que: “Este interés de Pizarnik por la obra del Bosco ya lo habían sentido con anterioridad los surrealistas: André Breton en su “Comète surrealiste” de 1947 incluye el nombre del Bosco entre el de aquellos pintores (Uccello, Arcimboldo, Baldung, Goya, Blake, Meryon, Redon y Rousseau) que el Surrealismo reivindica y sitúa en primer plano” (CAULFIELD, 1992, p. 6).

“Cantora Nocturna”, que abre o livro, apresenta ao leitor a voz, “imbuída de morte”, que canta as palavras que seguem:

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. 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 (PIZARNIK, 2016, p. 213).

Cantar é diminuir a distância entre a vontade de beber e a mão que alcança o copo. Alejandra quer conjurar – e retorno com o termo utilizado para Plath –, uma vontade através da palavra: unir não somente significado e significante, mas sujeito também. Todavia, aquela que canta, assim como seu duplo, já estão mortas. Há um “nivel nunca antes registrado, de la muerte, y una emergencia exasperada de la desestructuración subjetiva, los cuales nos intalan en una zona abiertamente ominosa y alucinada”, comentam Piña e Venti (2022, p. 308). Em uma carta para Antonio Molina, provavelmente referindo-se a algum poema pertencente ao livro, ressalta essa característica de morte que assola sua poética: “Querido amigo: este poema – seguramente precario por ser el primero en prosa que escribí – inicia la serie de los poemas del presentimiento de la muerte. De ahí que, pese a mi crueldad para con mis escritos, esté continúe con vida” (PIZARNIK, 2017b, p. 213-214).

Se torna cada vez mais difícil separar o eu e as outras, quem morre e quem sobrevive, fora e dentro do poema:

Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía. *Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar*. Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia (PIZARNIK, 2016, p. 217).

A noite, elemento recorrente na poética de Pizarnik, não mais ambienta o sujeito, mas se funde a ele: “Soy – fatalmente – hija de la noche” (PIZARNIK, 2017b, p. 264)¹⁵³. Ela se torna parte constituinte de si e dos outros: “Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas”, escreve em “Desfundación” (2016, p. 221). Máscaras, sombras e espelhos indicam este diluir-se do sujeito. Na terceira parte, “Caminos del espejo”, tal cisão é enfatizada a partir de um diálogo de aforismos entre duas

¹⁵³ Carta para Antonio Beneyto, provavelmente de 1969.

personas de si: “Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste”, escreve no fragmento VI (2016, p. 242).

Neste jogo de espelhos, se encontrar é também assustador, conforme diz na entrada de setembro de 68, estruturada a partir de um diálogo entre eu(s):

no conozco mi cara y no quiero conocerla, también ella me traicionó, me duele cada músculo, cada hueso de mi cara y esto forma parte de la traición, de la coalición en contra de mi persona que observo desde hace demasiado tiempo efectuarse en mi persona cree que yo no lo vi, sin embargo nada han perdido mis ojos, lo vi y lo escuché, gritaba desde el cuarto en donde se creía aislado y al abrigo de espectadores de baja estofa que luego irían a hacer literatura con sus sufrimientos (PIZARNIK, 2017a, p. 817-818)

Dentre as figurações de si, há uma que escreve, conforme registra também no fragmento “XII”: “Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aqui que tiembla” (PIZARNIK, 2016, p. 243)¹⁵⁴. A linguagem, portanto, passa a ser alimentada por essas multiplicações de si que, conseqüentemente, alimenta também a angústia do eu. Neste jogo entre palavra e angústia, há sempre alguém que morre e outra que registra sua morte:

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos. (PIZARNIK, 2016, p. 223)

Na primeira parte de “Fragmentos para dominar el silencio”, penúltimo “poema” da primeira parte de *Extracción da pedra da loucura*, Alejandra parece unir cada vez mais morte e palavra: “No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo canto florecer mi silencio gris” (2016, p. 223), continua nos fragmentos posteriores. A morte floresce, e faz florescer, no/o silêncio do eu-lírico: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (PIZARNIK, 2016, p. 223)¹⁵⁵.

¹⁵⁴ O último verso reaparece em uma entrada de junho de 1969, enquanto Pizarnik comentava do golpe de Estado que acontecia na Argentina naquele período (uma das poucas menções políticas no diário): “Cabe agregar que, *afuera*, hubo (¿hay?) un golpe de Estado o algo parecido. (Alguien golpea en algún lado y los golpes me dan en mí, digamos, *centro*.) «Hay alguien aquí que tiembla.»” (PIZARNIK, 2017a, p. 953).

¹⁵⁵ O “feitiço” (referente ao “hechizante”) ecoa em “Sortilegios”, palavra que designa a ação de um feiticeiro e dá título ao poema seguinte, que encerra a parte um. A bruxaria acontece através das mãos das “damas de vermelho”, mais uma representação da morte na poética pizarnikiana: “Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve

Em una “atmosfera contaminada de morte”, conforme descreve Venti, “las descripciones revelan el rostro de la alteridad; igualmente el narrador nos sumerge en la erotización de las ruínas, en el potencial de dolor que hay en el placer y en el placer que hay en el dolor” (VENTI, 2008a, p. 210). Entre ambivalências, de um silêncio que muito diz e uma morte que dá origem à palavra, ela busca, também na linguagem, um desencontro: “No nombrar las cosas por sus nombres”, escreve em “Continuidad”: “Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío – dije” (PIZARNIK, 2016, p. 235). Dar nome é também aceitar a máscara do objeto, dar a ele sua sombra. “¿Como se llama el nombre?”, questiona em “En un otoño antiguo”: “Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás. // ¿Y cómo es posible no saber tanto?” (PIZARNIK, 2016, p. 238).

Sua voz é outra, sombra da fala: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque¹⁵⁶” (PIZARNIK, 2016, p. 247). Em “Extracción de la piedra de locura”, poema em prosa que compõe a maior parte da terceira seção, o sujeito múltiplo se une à escrita em um ambiente de morte:

De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aún de ataque. Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada (PIZARNIK, 2016, p. 248).

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 aderidas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión” (PIZARNIK, 2016, p. 224). A morte volta a ser representada como uma “dama de vermelho” em “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, na parte quatro: “La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd de huesos de pájaro para golpear en mi tumba” (PIZARNIK, 2016, p. 256).

¹⁵⁶ Carolina Depetris estabelece uma relação entre o “jardim” e o “bosque” na poética de Alejandra Pizarnik como imagens de “temor” e “desejo” respectivamente. Não excludentes, as duas poéticas se complementam: “Adelanto que escribir contra el miedo supone no escribir el deseo. Así, delimitar una poética del temor lleva implícito precisar la poética del deseo, y a la inversa. Temor y deseo son las dos caras posibles de una dicotomía que Pizarnik establece entre lo decible y lo indecible, con lo cual, y por efecto de una relación refractante entre ambos, una poética del deseo será posible en la realización de una poética de lo que se teme, y una poética del temor sólo será efectiva en la convocatoria del deseo” (DEPETRIS, 2004, p. 53).

Tal como o livro bíblico mencionado, que relata as experiências do “pregador”, Alejandra canta sua própria pregação enquanto mortal. A linguagem, por outro lado, lhe escapa, as palavras não rimam mais, ela se desencontra: “Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche” (PIZARNIK, 2016, p. 250). Ela tem medo da morte, mas é a morte quem lhe dá as palavras a serem escritas: “Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura” (2016, p. 251). Neste ofício quase de Sísifo, em busca de um objeto que não encaixa, ela segue: “Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera” (PIZARNIK, 2016, p. 251).

Cantar a própria morte é também atestar um nascimento. Conforme propõem Piña e Venti: “el sujeto se retrotrae hasta el punto mismo de su nacimiento – que se metamorfosea en el lugar de la muerte y el lugar donde nacen los cuerpos poéticos –, equiparando subjetividad, poema y aniquilación del yo” (PIÑA; VENTI, 2022, p. 314). Pizarnik deseja inscrever-se na palavra: “Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar” (PIZARNIK, 2016, p. 253). Porque acredita nas “promesas da música”¹⁵⁷, essa música que canta a morte, mas guarda o sonho de um renascer:

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió encontrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque (PIZARNIK, 2016, p. 233).

Em uma súplica, ela pede apenas a alegria de ter sido concedida a entrada na casa da linguagem. Poema-morada, ela sabe que o corpo poético nasce da morte de um eu: “La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento” (PIZARNIK, 2016, p. 255), escreve em “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, texto que finda com o espetáculo de Lázaro: “Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte” (PIZARNIK, 2016, p. 256).

No poema que encerra *Extracción de la piedra de locura*, “Noche compartida en el recuerdo de una huida”, soam as trombetas da morte (2016, p. 257). Todas as figurações de si,

¹⁵⁷ Referência ao poema “Las promesas de la música”, da parte dois de *Extracción de la piedra de locura*.

essas “muñequitas de papel”, recortadas em diversas cores, seguem o cortejo fúnebre do eu (cf. PIZARNIK, 2016, p. 258). Nesta espécie de autoelegia, ela espera ver, na página em branco do fim, uma pequena casa para (o) si:

Proyectada hacia el regreso, cúbreme con una mortaja lila. Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levisimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco (PIZARNIK, 2016, p. 258).

Segundo Carlota Caulfield a página se torna “espacio pictórico-poético” para Alejandra Pizarnik. Neste espaço em branco, suas “paisajes interiores”, adquirem “una realidad somática que reclama ser vista y sentida” (CAULFIELD, 1992, p. 4)¹⁵⁸. Ao final de *Extracción de la piedra de locura*, não é mais através da palavra que busca salvar-se, mas sim no desenho de uma casa sobre a folha em branco. Em uma entrada de março de 1964, Pizarnik já via na pintura uma “solução” para a insuficiência da linguagem: “Ojalá pudiera yo pintar en vez de escribir, la desgracia máxima es ser escrito teniendo visiones detenidas, repetidas visiones que son una sola, una sola escena de locura irreparable” (PIZARNIK, 2017a, p. 661-662). Anos mais tarde ela tenta, através do desenho infantil de uma casa, extrair de si a pedra da loucura e dar ao eu morada na palavra-poética.

Desde o retorno para Buenos Aires, em 64, Alejandra não encontra uma nova morada. Seu estrangeirismo ecoa na linguagem, que se distancia de suas funções e a desterritorializa também: “Lo que más me asusta desde que volví a este país extraño: la distancia, o la voluntad de distancia, entre la palabra y el acto. Esto parece literario en el peor sentido del término, pero se puede morir de distancia. *On meurt à moins*” (PIZARNIK, 2017a, p. 776), escreve em uma entrada de 1968. No mesmo ano, Pizarnik recebe uma bolsa de estudos Guggenheim para ir à Nova York, mas é Paris o local para onde deseja ir: “Sólo quiero ir a

¹⁵⁸ A autora ainda faz um paralelo com os “poèmes-objets” dos surrealistas: “Las técnicas de escritura de Pizarnik se acercan a las que utilizaron los surrealistas al crear sus “poèmes-objets” en los que el lenguaje cesa de ser un mero objeto literario para convertirse en un objeto artístico. Tanto en los poemas de EPL e IM como en los collages picto-poéticos surrealistas la página y/o el lienzo son portadores de signos y presentan un espacio metafórico en movimiento donde el lector y/o espectador no es un mero decodificador de significados sino que participa en la formación del texto y/o cuadro (Antle 3)” (CAULFIELD, 1992, p. 4-5). Nesse sentido, Depetris, também relacionando imagem e surrealismo, evidencia que “buscar la precisión de la imagen, sondear en su esencialidad es, para Pizarnik, como lo fue para el surrealismo, una guía, un carril por donde dirigir el esclarecimiento de la expresión poética perfecta que tiene a la imagen como punto último; en ella convergen palabras y formas que no tienen una conexión evidente” (DEPETRIS, 2004, p. 57).

París, no a New York. Ir a París y vivir un año en una sola y misma morada”, escreve em julho (2017a, p. 804).

Quando chega em Nova York, em março de 1969, descreve a antipatia pela cidade: “Mi miedo en N.Y. se vuelve extraño por estar mezclado con el desprecio. Pocas veces he sentido tamaño desprecio por un conjunto humano, por una ciudad, por eso que constituye el ritmo de una ciudad” (PIZARNIK, 2017a, p. 853). Era Paris o local desejado: “París es mi destino de poeta”, escreve em entradas anteriores (2017a, p. 834). Todavia, quando vai pela segunda vez para essa “cidade-destino”, ela não a encontra: “He visto qué pasa cuando pasan cinco años” (PIZARNIK, 2017a, p. 854). Pouco tempo depois retorna para Buenos Aires, mas também em terras argentinas não encontra morada.

Ana Lía Gabrieloni, em “Imagen y visualidad en la última poética de Alejandra Pizarnik: el vacío vocativo”, propõe ver na poeta um “exílio desdobrado” nesta busca de uma origem entre Paris e Buenos Aires: “una cierta geografía de ideas, emociones y recuerdos asociados irrumpe en la geografía física transformándola, hasta erosionar la certeza sobre el origen” (GABRIELONI, 2013, p. 251). Desse modo, quando retorna para Buenos Aires em 1969, ela passa a buscar na literatura uma pátria. Ao procurar no poema uma “terra prometida”, Alejandra altera o método como vê seu processo criativo: “El mismo consiste en escribir *contemplando* hojas blancas, dispuestas en un muro, alternando las palabras con dibujos” (GABRIELONI, 2013, p. 257).

O muro, imagem que já indicava essa relação de sufocamento da palavra, retorna como um espaço para inscrição do silêncio, este “silêncio pictórico” (cf. GABRIELONI, 2013, p. 258). O poema passa a carregar esse desenho do vazio, e ambos buscam uma palavra-imagem:

Es decir, el vacío del dibujo en el interior del poema, a la espera de una palabra, hecho imagen. Ivonne Bordelois afirma que las imágenes de Pizarnik pertenecen a una estirpe visual y musical convergente (*Correspondencia*, p. 83); quizá sería más acertado afirmar que la imagen musical es lo que resta en ausencia de la imagen visual. En alusión a esta fallida acción de nombrar con las palabras en intersección con las imágenes, la poeta ha dejado un verso cargado de resonancias: “No el poema [la mención] de tu ausencia, sólo un dibujo, una grieta en el muro” («Nombrarte» *Obras*, p. 98). Inclinación del retrato hacia la iconoclasia, reducción de la figuración a una grieta lindante con la abstracción. (GABRIELONI, 2013, p. 258-259)

A palavra, portanto, um som, une-se à imagem do desenho dando origem a uma “imagem musical”. A música, que já aparecia em *Extracción de la piedra de locura* ao lado da voz que canta, retorna como tema central em *El infierno musical*.

Em uma entrada de setembro de 1968, Alejandra, discutindo as insuficiências da linguagem, une as imagens do inferno e da música como representações desta sua angústia particular de escritora:

El infierno de lo comunicable. Aterida, miedos a, vencida de antemano. Imposible el poema. La imagen necesita un sustento real que yo no puedo proporcionarle. Necesidad de escribir en prosa e imposibilidad absoluta de narrar algo. Las interrupciones de mi vida son de una frecuencia trágica. Lagunas, ausencias, agujeros. Acaso, si por azar me fuera dado estar serena, podría indagar por qué, siendo la escritura mi único medio, me vedo el escribir. Pero si analizo por qué me prohíbo esto, entonces, de algún modo cesaría la prohibición.

Incluso para escribir sobre el delirio es preciso delirar.

La luz. La música. La disonancia. La interrupción. La discontinuidad. El miedo. El papel plegado como un acordeón. (PIZARNIK, 2017a, p. 821)

Mais do que a música, a dissonância. Mais do que um canto, sua descontinuidade, ou o absurdo. Em 1969, conforme mencionado anteriormente, Alejandra Pizarnik escreve sua única peça de teatro: *Los perturbados entre lilas*. Inspirada pelos clássicos do teatro do absurdo, como Artaud e Beckett, Alejandra maneja seus personagens nesta peça em que todos andam de triciclos e repetem um “diálogo de surdos” característico do gênero. A peça, que leva como subtítulo “Pieza de teatro en un acto”, é composta por quatro personagens: Segismunda, Carol, Macho, Futerina. O cenário lembra um quarto infantil, ora iluminado com uma luz que reflete “una agonía, como cenizas”, ora “como una fiesta en un libro para niños” (PIZARNIK, 2014, p. 165).

Segismunda, provável alterego de Alejandra, em uma conversa com Carol, que interpreta um suposto psicólogo na cena em questão, explica como se sente: “Un sentimiento musical. Alguien en mí considera la noche y siente que por irremediable que sea la miseria humana, ella, la noche, es perfectamente hermosa” (PIZARNIK, 2014, p. 177). E como se ecoasse os versos de *Extracción de la piedra de locura*, a personagem reclama suas angústias “musicais” como reflexo da linguagem e sua insuficiência:

SEG (*absorta*): Por supuesto. (*Car sale. Pausa.*) Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio.

»Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto... (*Toca el silbato. Entra Car, quien se detiene junto al triciclo.*) ¿No eras el ausente? ¿No anunciaste que eras el ido? (PIZARNIK, 2014, p. 191)

Quando questiona sua existência, ou melhor, aquilo que (re)existe na linguagem em seu lugar, Segismunda repete o movimento que faz Alejandra Pizarnik. Ela pressente o perigo da entrega: falar, ora, escrever, é perder a razão; não escrever é morrer, “perder os anos”. No final, Carol, que cada vez mais é representada como sombra/duplo de Segismunda, deve despedir-se “como en el teatro”, diz a protagonista. Assim, em um último adeus, ela pede livrar-se das sombras: “He vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan. Seg, no quiero hablar: quiero vivir” (PIZARNIK, 2014, p. 194). Alejandra polariza viver e escrever como duas opções excludentes, porque a partir deste ponto já não é mais possível falar sem encontrar-se com a morte.

A morte é o que cerca seu último livro. Para além de arcar com o peso de “nota suicida”, *El Infierno Musical*, publicado dois anos antes da morte de Pizarnik, também guarda a tentativa suicida falha (ou tentativas) de 1971. De acordo com Laura Erber, na apresentação da edição traduzida para o português, o livro “explora o caráter terminal e ao mesmo tempo inaugural da língua poética, colocando o poema em ponto de ruptura e o sujeito em posição de extravio regenerador” (ERBER, 2021, p. 8). Neste livro, as palavras escapam do real. Enquanto em *Extracción de la piedra de locura* descrevia os preparativos para tornar-se poema, desde a sua divisão de sujeitos até o encontro com a morte em busca do renascimento na palavra, neste último momento Alejandra, que antes pedia entrar, abre a porta.

El Infierno Musical é resultado da união de *Nombres y figuras*, escrito durante 68 e 69, e outros poemas mais recentes, provavelmente de 70 (cf. PIÑA; VENTI, 2022, p. 334-335). Conforme aponta Aira, o livro é composto por “prosas, ya no tan largas, con el aspecto de fragmentos entresacados al azar de un monólogo con no poco de obsesivo” (2001, p. 74). Em mais uma ambientação noturna e fúnebre, o “discurso termina creando un clima de impotencia rabiosa” (AIRA, 2001, p. 74). Impotente porque, como ressalta Erber, este inferno é “um lugar de perguntas sem respostas que ecoaram *ad infinitum*”, ao mesmo tempo que “é ali que sente ‘a luz da linguagem’ a cobri-la feito música” (ERBER, 2021, p. 12). Ele é o “incomunicável”, conforme escreve para Antonio Molina em 1970: “Nada tan involuntario como esas *datchas*¹⁵⁹ (no duchas) en el infierno (el infierno incluye pequeños infiernos: para mí – para nosotros – el Malo es el Infierno de lo Incomunicable)” (PIZARNIK, 2017b, p. 244).

¹⁵⁹ “Datchas”, em russo, significa casas de campo ou fazendas. Interessante ressaltar que, nos anos finais de sua vida, Alejandra parece querer evidenciar seu passado russo, o que pode ser exemplificado, também, pela adoção do apelido “Sasha”, evidente em algumas cartas deste período.

Dividido, assim como o livro anterior, em quatro partes (“Figuras do pressentimento”; “As uniões possíveis”: “Figuras da ausência” e “Os possuídos entre lilases”), *El infierno musical* retrata “la destitución del sujeto hasta culminar en la muerte colectiva” (VENTI, 2008a, p. 213). Logo no primeiro poema, o eu-lírico revela seu movimento em direção à linguagem: “voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo” (PIZARNIK, 2016, p. 263). A partir desta entrada na palavra, o eu passa a ser outro(s): “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, abre “Piedra fundamental”, poema seguinte (2016, p. 264). E todos esses que compõem o sujeito buscam uma palavra-pátria para si:

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.) (PIZARNIK, 2016, p. 265).

Submergir-se no poema, contudo, não garante salvação: “También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más” (PIZARNIK, 2016, p. 266). A música, de refrões curtos demais para se estabelecer, não garante um lugar seguro para o eu. De acordo com Caulfield, a loucura, anteriormente representada pela pedra, “se convierte en los sonidos de un lenguaje que no la satisfacen, que la hacen ir sobre arenas movedizas que agudizan su sensación de vacío y fragmentación” (CAULFIELD, 1992, p. 9). E é justamente a fragmentação que atormenta, conforme escreve no poema que dá nome ao seu livro: “*La cantidad de fragmentos me desgarran // Impuro diálogo // Un proyectarse desesperado de la materia verbal // Liberada a sí misma // Naufragando en sí misma*” (PIZARNIK, 2016, p. 268).

A palavra é a última esperança, um *desejo*, como escreve no poema seguinte (“El deseo de la palabra”): “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, *haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo*, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (PIZARNIK, 2016, p. 269-270, grifos meus). O sujeito se refugia na linguagem, assim como a “alejandra” que vivia debaixo da outra nos versos curtos de “Sólo un nombre”. Mas

aqui ela não tem mais nome: “Vacío gris es mi nombre, mi pronombre”, revela em “Ojos primitivos” (2016, p. 267). Para dar seu corpo ao poema, ela precisa aceitar a queda no vazio-sem-nome: “Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí” (PIZARNIK, 2016, p. 267).

O desejo da palavra incita a queda, mas é “a palavra do desejo” (“La palabra del deseo”) que a descreve: “Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse” (PIZARNIK, 2016, p. 271). O desejo, todavia, não se materializa a não ser pela palavra, que ela já cansou de repetir: “Yo no quiero decir, yo quiero entrar” (PIZARNIK, 2016, p. 271). Ou, como escreve em uma carta para Jean Starobinski, a palavra não atravessa o “real”: “mi sed de tocar, mi sed animal es tan grande que sufro mucho (o demasiado, si hubiera una medida) por no poder beber la palabra «agua», por ej” (PIZARNIK, 2017b, p. 378).

Em busca da palavra-morada, dessa palavra que ultrapasse a materialidade linguística e da qual seja possível “beber” as letras, a solidão se faz não por estar sozinha, mas a partir de sua insuficiência: “La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases” (PIZARNIK, 2016, p. 271).

A melodia, ainda que quebrada, é o que lhe resta: “No se espera otra cosa que música y deja, deja que el sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos” (2016, p. 272). É preciso alcançar aquela que já caiu, a outra: “Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras” (PIZARNIK, 2016, p. 272). Pizarnik fala para si mesma, para a pessoa fora da página, neste momento. A que carrega a mão persecutória de Blanchot, e inscreve a si nessas páginas de morte. Em sua obra, Alejandra une, conforme propõe Carolina Depetris, plano ontológico e poético, resultando em um conflito constante entre “o mesmo” e “o outro” (cf. DEPETRIS, 2004, p. 24). No caso deste livro final, o “yo de la poeta está «aprisionado» en sí mismo, pero este sí de yo se define ahora en su multiplicidad” (DEPETRIS, 2004, p. 34). Ser “si mesmo” é também ser “si mesmo outro”: “Así, el yo es otro tanto como el otro es yo de acuerdo a una vivencia heautoscópica replegada: el sí mismo se percibe otro dentro de sí, pero también el otro se hace sí mismo” (DEPETRIS, 2004, p. 34)¹⁶⁰.

¹⁶⁰ O termo refere-se a uma doença psicológica em que o sujeito sente que vê o mundo de fora do seu corpo, ou seja, como “outro”.

Um eu já faz parte do poema, é palavra, e em um movimento circular cai em si mesmo quando escreve: “Como un reloj de arena cae la música en la música. // Estoy triste en la noche de colmillos de lobo. // Cae la música en la música como mi voz en mis voces” (PIZARNIK, 2016, p. 278). “Do outro lado” (título do poema anterior), inserida no mundo da linguagem, ela aceita esse “laço mortal” que mata o sujeito de fora, mas lhe dá a palavra como salvação: “Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del naufrago” (PIZARNIK, 2016, p. 279).

Adentrar o mundo da ausência, ou de “figuras de ausência”, como denomina a segunda parte de seu livro, é aceitar a condição de naufraga – essa, tão comum para a poeta, que há muito naufragava na linguagem. Tábua de salvação, a palavra é também quem revela a terra firme para quem naufraga – ou apenas atesta a sua inexistência: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (PIZARNIK, 2016, p. 283).

Em seus gestos de despedida, ela escreve *litanias* para o mundo que deixa – e para aquela que morre fora da linguagem: “El signo de su estar es la enlutada escritura de los mensajes que se envía. Ella se prueba en su nuevo lenguaje e indaga el peso del muerto en la balanza de su corazón” (PIZARNIK, 2016, p. 288). Em um último reflexo de espelhos, ela vê em si a outra, aquela que rexiste fora da linguagem, e por um breve lapso confunde as imagens: “Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo” (PIZARNIK, 2016, p. 289). “A plena pérdida”, poema final¹⁶¹, parece dar voz, pela última vez, a esta que morre: “Hablo con la voz que está detrás de la voz y emito los mágicos sonidos de la endechadora. Una mirada azul aureolaba mi poema. Vida, mi vida, ¿que has hecho de mi vida?” (PIZARNIK, 2016, p. 290). Os tons “aureolados” dão ao poema este carácter de pós-vida; sua duplicação, que ouve detrás de si uma voz, indica esse eu que morre e o corpo que fica a dizer palavras enlutadas.

Após a morte do eu, todos os textos escritos por Pizarnik podem considerar-se como póstumos: “en tanto que están escritos después de la muerte y a partir de ella”, de acordo com

¹⁶¹ O livro encerra com uma reescrita da peça *Los perturbados entre lilas*, que passa a se chamar “Los poseídos entre lilas”. Ideia que aparece em seu diário, em uma entrada de novembro de 69: “Ver si puede juntar – para publicar – *El inf[ie]rno [mus]ical* junto con la *pièce*” (PIZARNIK, 2017a, p. 914). Alejandra apaga muitas das rubricas, e dá ao texto um carácter de prosa poética semelhante ao restante dos poemas que compõem *El inf[ie]rno musical* (mantendo, todavia, os travessões que indicam as “falas” dos personagens no texto primeiro).

Piña e Venti (2022, p. 393). Daí as críticas caracterizarem *El Infierno Musical*, que embora tenha sido publicado quase um ano antes do suicídio de Alejandra, assim como os poemas encontrados em uma pasta contendo um pequeno caderno e algumas folhas soltas sob o título de “Textos de Sombra”, textos escritos, já, “do outro lado”.¹⁶²

A “Sombra” é a protagonista desses versos. Presente em diversos títulos e menções dessa coletânea, ela é o vestígio do sujeito que abriu a porta da linguagem e entra: “entrar entrando adentro de una música del suicidio al nacimiento” (PIZARNIK, 2016, p. 421). Provavelmente escritos no quadro que mantinha em seu quarto, seus poemas dão forma a este corpo que cai:

Alguien
cae
en
su
primera caída. (PIZARNIK, 2016, p. 446)

Oito dias antes de seu suicídio, escreve que (a equilibrista) foi “invitada a ir nada más que hasta el fondo” (PIZARNIK, 2016, p. 450). Carol, também sombra de Segismunda, compartilha a cena: “Una equilibrista enana se echa al hombro una bolsa de huesos y avanza por el alambre con los ojos cerrados” (PIZARNIK, 2014, p. 193). No dia anterior à dose de 50 comprimidos, mantém no centro do quadro os versos que confirmam o convite:

no quiero ir
nada más
que hasta el fondo¹⁶³

Segismunda gritou “¡No!”. Carol alerta para a sombrinha que ela leva em mãos, mas a plateia também se assusta: “Una mujer grita, un niño llora. Siluetas espían desde sus madrigueras. Ha pasado un transeúnte. *Se ha cerrado una puerta*” (PIZARNIK, 2014, p. 193, grifos meus).

Uma pausa longa.

Uma voz *estrangeira*, distante, como se falasse do fundo do palco, encerra a cena:

¹⁶² Em 1971, Pizarnik publicou “Los pequeños cantos”, uma pequena coletânea de versos, que falam, em sua grande maioria, de amor (cf. PIZARNIK, 2016, p. 377-400).

¹⁶³ (PIZARNIK, 2016, p. 453).

Edad de siempre. Edad del oro. Edad del lujo. Edad del brujo. Brújula abierta. Cansada espera de sí. ¿Cuándo vas a venir? Oscuridad amancebada con las estrellas. Tranquilizan las suposiciones áureas que remiten a una poesía evadida de la policía del alma. El arma del poeta es la locura. El arma del poeta es la alarma. Toque de alarma.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Última entrada no diário publicado de Alejandra Pizarnik (2017a, p. 981).

CONCLUSÃO: EU, PLATEIA DE MIM

“Eu, somente eu, sou o observador na plateia”
 Franz Kafka, *Diários*

A artista é também plateia, e assiste, cautelosa, sua apresentação ensaiada. A equilibrista, no banco da arquibancada, acompanha seu salto mal articulado que vez ou outra resulta em queda. Ela sabe da probabilidade do erro, da contagem mal feita entre o soltar das mãos e o alcançar o outro lado – isso é narrar, como dizia Renzi-Piglia ao barman, atirar-se no vazio e aguardar que alguém estenda a mão segura.

O espaço que separa palco e público não dá o comprimento de um braço, mas ela não consegue salvar a si mesma daquele último salto. Solitária na arquibancada, somente o “eu” reconhece os passos em falso de “mim”. Inocentemente ela (qual das duas? as duas?) talvez aguardasse uma aparição repentina, um aviso, mas o “toque do alarme” nunca cessou desde que começara o último ato.

*

Em “O malogro do demônio: a vocação”, Maurice Blanchot apoia-se na trajetória de Goethe e Virginia Woolf para discutir os demônios da escrita. É uma “luta estranha”, escreve o teórico: “Virginia Woolf luta, durante toda a sua vida *contra* o demônio que a protege, e finalmente *triumfa sobre ele*, num movimento obscuro que consagra, talvez, a verdade de sua vocação” (BLANCHOT, 2018, p. 141, grifos meus). Vencer a luta, portanto, resulta em perder a vida. Escrita, vida e morte são entrelaçadas na maldição lançada sobre aqueles que, um dia, entregaram-se às palavras. Escrever é “a grande agonia”, é estar ciente do desamparo e da privação de si a cada nova obra (cf. BLANCHOT, 2018, p. 142-143).

Ciente da “pérfida vocação”, lutando diariamente contra as inseguranças, alimentando as angústias no ciclo vicioso de escrita e reescrita, é na própria fraqueza que encontra sua força: “como se, quando não podemos mais nada, aparecesse às vezes o recurso de um poder muito diverso” (BLANCHOT, 2018, p. 147). Se a vitória contra o demônio traz a morte como consequência, o suicídio de Virginia Woolf, diz o crítico,

é tão próximo dela mesma que gostaríamos de deixá-lo de lado e, primeiramente, de esquecê-lo, ignorá-lo, embora sabendo que era necessário, mas – quem sabe? – ainda evitável. Com ousar ligá-lo à sua vida criativa? Como ver nele o acabamento de seu destino? E, caso a fidelidade à sua

vocação o exigisse, como nos sugerem, o que significa aqui a palavra “vocação”? Ortega y Gasset afirmou que cada um de nós tem um projeto essencial – talvez único – que passamos a vida recusando ou realizando, lutando porém quase sempre contra ele, num combate obscuro, desesperado e vivo. Assim, diz ele, foi Goethe, que passou sua vida ilustre traindo sua vocação autêntica. E toda existência é ruína, todo êxito brilhante um monte de escombros entre os quais o biógrafo deve procurar aquilo que a pessoa deveria ter se tornado (BLANCHOT, 2018, p. 148).

Entre os escombros de uma vida que finda, busca-se aquilo que a tornou, acima de tudo, brilhante. Ignorar o seu fim é retirar o fecho, a conclusão que, apesar de dolorosa, deu para si o sujeito. Faz parte do trajeto, do “projeto secreto, inacessível e inexistente” que recai sobre “os homens problemáticos, os criadores, os intelectuais” (cf. BLANCHOT, 2018, p. 148-149).

Pensar a escrita como uma vocação, uma “fidelidade”, “é a [ideia] mais perversa das que pode perturbar um artista livre. Mesmo e sobretudo fora de qualquer convicção idealista (na qual essa idéia se insere mais facilmente), nós a sentimos perto de todo escritor como sua sombra, que o precede e que ele evita, persegue, desertor de si mesmo” (BLANCHOT, 2018, p. 149). Seria isso o que buscavam as vozes que atormentaram Virginia Woolf durante toda sua vida, até o ponto em que foi mais “fácil” calar a si do que tentar ceder a elas?

A balança é sempre mal calculada, o peso da escrita é, por vezes, falsamente mais leve que a angústia provocada: “mesmo quando ‘*escrever é o próprio desespero*’ –, ela é levada por um movimento prodigioso, um acordo exaltante com sua ‘vocação’, que parece ser, então, o atrativo daquela ‘*coisa abstrata incorporada às charnecas, ao céu*’¹⁶⁵, na qual, por si mesma, com uma precisa imprecisão, ela encerrou seu segredo” (BLANCHOT, 2018, p. 150). É ao finalizar um livro, do texto para a obra, que o peso se inverte e o suicídio retorna como uma possibilidade.

Em 1941, atormentada pela guerra e diante do final de mais um romance (*Between the Acts*), há o instante mais perigoso: “o livro a abandona, as forças que vinham dele se retiram, deixando-a sem recursos e sem fé diante da tarefa” (BLANCHOT, 2018, p. 151). O jogo preposicional é altamente ambíguo e diverso: morre-se *pela* literatura, *na* literatura, *com* a literatura:

¹⁶⁵ Referência ao trecho mencionado anteriormente por Maurice Blanchot ao descrever os “*moments of being*” que buscava Virginia Woolf: “Falando, em 1928, da experiência mais grave que teve e a respeito da qual recorre a palavras inabitualmente fortes – terror, horror, agonia –, ela acrescenta isto: ‘*Foi essa experiência que me tornou consciente daquilo que chamo de realidade, isto é, uma coisa que vejo diante de mim, algo de abstrato, mas que foi no entanto incorporado às charnecas, ao céu; ao lado disso, nada conta; nisso encontrarei meu repouso e continuarei a existir. É o que chamo de ‘realidade’. E às vezes me digo que é a coisa mais necessária e que não cesso de buscar*’.” (BLANCHOT, 2018, p. 146).

Ela malogra. O que impressiona nesse malogro, afirmado pela morte voluntária, é o ato escandaloso que esta introduz no curso de uma existência até aquele momento tão perfeitamente respeitável (como ela mesma a qualificava, com uma nostalgia irônica). Assim, é verdade que, mesmo quando ligado aos hábitos de uma civilização exigindo que não se faça nada de chocante, para um escritor fiel à sua “vocaçãõ”, há sempre um momento em que o decoro é quebrado. Compreendemos melhor, agora, as palavras do jovem Goethe: “Para mim, não há chance de acabar bem”, certeza que o acompanha durante toda a sua juventude, até o dia em que descobre a potência demoníaca cujo acordo deve protegê-lo, pensa ele, contra o medo de se perder. Essa potência o protegeu, de fato, mas começou então a infidelidade a ele mesmo, e a gloriosa decadência à qual Virginia Woolf preferiu escapar, afundando (BLANCHOT, 2018, p. 151-152).

Barganhar com o demônio tem o preço que paga cada artista. E em busca da sua afirmação, atormentada pelo eco questionando o “si” e o “mesmo” (“eu sou” ou “sou eu?”), Virginia alcança o *fundo* que, anos mais tarde, Alejandra Pizarnik buscou em suas últimas palavras; o *limite* do último poema de Sylvia Plath.

Pouco mais de dez anos após o suicídio de Ana Cristina Cesar, Caio Fernando Abreu publica, no jornal *O estado de São Paulo*, “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”, um texto-despedida para/sobre Ana C. “Foi amor à primeira vista”, inicia ele: “Naquela manhã de 1982, pelas escadas que levavam à ‘Nau dos Insensatos’ – (...), por aquelas escadas de madeira subiu Ana C. feito uma diva” (ABREU, 1995, s/p). A imagem é particularmente dolorosa, e dolorosamente ambígua: subir uma escada pressupõe também sua descida – e a da poeta carioca vem com a queda no ano seguinte.

Ele, em São Paulo, ela, no Rio: “À noite, quando começou a longa crise, outros telefonemas em desespero: ‘Me sinto emparedada’, repetia sempre” (ABREU, 1995, s/p) (Alejandra Pizarnik talvez falasse sobre os muros nos telefonemas que fazia durante as madrugadas para Silvina Ocampo e colegas). “Certa vez”, lembra Caio, “segurei-a tentando jogar-se frente aos automóveis da Gávea. Ela quase me bateu. (...) Durante quase um ano, ela forjou suicídios cotidianos ao mesmo tempo sinceros e fraudulentos” (ABREU, 1995, s/p). Um aviso, nota premonitória?

O último encontro, que só sabe-se ser último após a morte, passa a carregar tons de despedida na escrita *post mortem* de Caio: “Ana C. não disse nada. Lenta, concentrada, apenas tocava, um por um, todos os objetos do meu quarto. E me olhava. Profunda, atentíssima, remota. Parecia uma despedida” (ABREU, 1995, s/p). Internada em uma clínica após uma tentativa de suicídio, os médicos recusaram as visitas, “dizendo que ‘os amigos eram os principais

culpados’. Seríamos? Mas logo nós, que amávamos tanto, seríamos assim uns love killers?” (ABREU, 1995, s/p).

É 83, Caio Fernando Abreu publica *Triângulo das Águas* em Porto Alegre. No fim de tarde, um telefonema (que não era (mais) de Ana): ““Caio F., a Ana C. conseguiu””:

Surpresa nenhuma, há um ano ela jogava aquele xadrez *bergmaniaco* com a morte. Sabia que era cedo demais; sabia que viraria mito; sabia que mais que uma atitude existencial, era uma atitude literária. Mas ousou. Senti dor e raiva por ela nos ter abandonado tão brutalmente no meio do caminho, deixando aquela sensação de que poderíamos ter feito alguma coisa. Tão arrogantes: quem tem, afinal, o poder de salvar o outro de seus próprios abismos? (ABREU, 1995, s/p).

Um xadrez com a morte, uma luta contra a vocação. As palavras de Caio Fernando Abreu, sempre tão íntimas, dão forma àquilo que, por vezes, prefere-se não dizer: afirmar a consciência de querer ser *mito*, considerar o suicídio uma *atitude literária*. Sempre fica aquela sensação amarga após um suicídio, sobra um acúmulo de “e se” não preenchidos. Uma série de aliterações que interrogam um ato que não carrega resposta.

No fim, do texto e da vida de Ana, Caio reelabora a imagem da poeta após seu suicídio lembrando de outras escritoras: “Nossa Sylvia Plath, nossa Zelda Fitzgerald. Fugaz como elas, doida, bela, chique, insuportável, irresistível. Ficou ainda um buraco, um vácuo, solavanco na continuidade. Cartas, poemas. Vestígios, *souvenirs*. Palavras, nossa asa e arma. Às vezes mortífera, sabes?” (ABREU, 1995, s/p). Ela entrou para a mitologia suicida da palavra, passou a fazer parte do mais novo “clube dos 30”¹⁶⁶. A linguagem foi, mais uma vez, insuficiente enquanto asa durante a queda, mas cruelmente mortífera como arma para Ana.

Em “Wanting to die”, poema escrito um ano após o suicídio de Sylvia Plath, Anne Sexton une palavra e morte voluntária em um dos versos mais comumente referidos acerca do tema: “But suicides have a special language. / Like carpenters they want to know *which tools*. / They never ask *why build*” (SEXTON, 1999, p. 142, grifos da autora). Analisar quais são as ferramentas utilizadas nesta “linguagem especial” é o que rege a discussão entre literatura e suicídio desta tese. Examinar mais o processo do texto-obra, e menos o motivo da sua construção.

¹⁶⁶ “Clube dos 27” faz referência a artistas, principalmente do meio musical, que morreram (muitas vezes por suicídio), aos 27 anos. Na literatura, Ana Cristina Cesar, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath representariam o “clube dos 30” por terem cometido suicídio em torno dos trinta anos de idade (Ana C., 31; Plath, 30 e Pizarnik, um pouco mais velha, aos 36 anos).

Lê-se com frequência que dar ao poeta a carteirinha de membro do “clube dos suicidas” diminui sua qualidade literária. É colocá-lo em uma caixa limitante (de tema, forma, métodos e morte), como todos os outros títulos e bandeiras consequentes: poeta confessional, poeta surrealista, poeta maldito, poeta feminista, poeta político. Ler o seu texto em retrospecto, como um longo bilhete suicida, recorta partes de um todo. Retorna o embate, muito bem articulado (e também muito já referenciado em pesquisas vida-obra), de Mary e Gil:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (CESAR, 2013, p. 50).

Gil pergunta o motivo da construção, Mary só vê a obra final e esquece o processo. Gil faz o que chamam de “autópsia literária” do poeta, enquanto Mary apaga o nome inscrito na capa.

Em busca das ferramentas utilizadas pelo artista, sem ignorar sua imagem de autor, dei foco ao processo criativo do eu-obra e à perigosa relação existente com a morte voluntária. O sujeito cinde-se aqui: “eu” torna-se plateia de “mim”. Há uma imagem fantasiosa de si articulada pelas poetisas, e muitas vezes registrada em seus diários, daquilo que pretendem ser: “a maior poeta da América Latina”, “melhor do que Virginia Woolf”, “mãe”, “publicada”, “reconhecida”. Todas essas personas de si alimentam uma criação que se reflete fora do diário, enquanto este se mantém refúgio destas não-realizações.

“Ao escrever meu Diário estou, por estatuto, condenado à simulação”, afirma Roland Barthes (2012, p. 460). A atividade é capaz de gerar um “efeito depressivo”: “aceitável quando escrevo, decepcionante quando releio” (BARTHES, 2012, p. 461). Uma coleção de figos apodrecidos: não-publicações, não-filhos, não-amores, não-Virginia Woolf nem a melhor poeta da América Latina. A falha, para Barthes, passa do sujeito para a própria existência: “O que o Diário levanta não é a questão trágica, a questão do Louco: ‘Quem sou?’, mas a questão cômica, a questão do Pasmado: ‘Sou?’ Um cômico, eis o que é o autor de Diário” (BARTHES, 2012, p. 461). O autor como plateia de si mesmo, uma afirmação que retorna para o sujeito em busca de uma resposta. Retomando Barthes, Alan Pauls, em “El fondo de los fondos”, assinala que “en el diario, *el escritor no escribe sin escribirse al mismo tiempo*; escribe afectándose, centrifugándose de algún modo por el proceso que él mismo desencadena: de ahí que la pregunta que ronda al género no sea tanto ‘¿Quién soy?’ como ‘¿En qué me estoy

transformando?” (PAULS, 2008, p. 4, grifos meus). Em um gênero sem gênese, escrever os dias é também inscrever-se neles, criação e criatura em processo. No diário, eu é legião.

O trajeto é borrado e, muitas vezes, duvidoso. Em um primeiro momento, a) o eu dos diários escreve sobre a pluralidade de personas que deseja alcançar; b) persona(s) estas diluídas entre eu-líricos, protagonistas e personagens de obras publicadas (ou em processo de publicação); c) mas que retornam às páginas em busca de morada, local de pranto, seu laboratório da escrita e da angústia do escrever. O movimento é repetido até o “ápice” (ou “fundo”) do “eu” primeiro que, diluído em “mim”(s), não encontra mais aquele que foi e, em maior desespero, aquele que poderia vir a ser. As pontes linguísticas estão frágeis demais para uma próxima travessia, uma nova obra – e, ao mesmo tempo, nunca foram tão férteis.

Na metáfora da equilibrista, aqui é quando elas abrem as sombrinhas em busca de uma falsa segurança. O objeto não ampara a queda, não diminui os riscos. A palavra também não. Ao mesmo tempo, é também agora que o público de uma pessoa só aplaude, marca-se o ponto auge da performance. Nos anos finais de Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath, a palavra nunca esteve tão próxima. Sylvia acordava de madrugada para escrever enquanto os filhos pequenos dormiam; Alejandra transitava entre prosa e poesia porque uma única forma era insuficiente para conter o fluxo. Escrever era “berrar sem fazer ruído”¹⁶⁷, fuga e encontro do silêncio.

Neste entrelugar do risco situa-se aquilo a que Ana Cecília Carvalho dá o nome de “toxidez da escrita”. Em “A toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica”, Carvalho analisa a “presença de forças destrutivas no horizonte do processo criativo”, principalmente entre o grupo de escritores suicidas¹⁶⁸. Discutir o suicídio de autores suicidas pode apontar, para além de uma “autópsia literária”, um “diagnóstico da personalidade do autor”: “O equívoco desse tipo de abordagem está em ver o texto como uma espécie de teste projetivo da mente supostamente doentia do escritor e, assim, termina por negligenciar os aspectos que compõem o complexo da construção textual” (CARVALHO, 2019, p. 97). O contrário, como apontava Ana C. poeta, é ser Mary, e ignorar “a importância de um elemento como o suicídio, como se fosse possível ignorar a densidade afetiva que mobilizou a escrita e o sofrimento emocional que antecedeu a morte do escritor” (CARVALHO, 2019, p. 97).

¹⁶⁷ (DURAS, 2021, p. 38)

¹⁶⁸ A primeira ressalva que faz a autora é a da impossibilidade de estabelecer uma espécie de “parentesco” entre os escritores suicidas: “O fato de que todos esses escritores tiveram o mesmo destino trágico não significa que, no afã de traçarmos um perfil do autor suicida, devêssemos negligenciar as diferenças entre eles. (...) Assim, se é preciso recolocar em outros termos a questão do suicídio e sua relação com a escrita, se esta associação realmente existe, nada nos autoriza a ligá-la de modo extensivo a todo universo de autores suicidas” (CARVALHO, 2019, p. 96).

O ponto-chave da leitura de Ana Carvalho é ver no suicídio do autor a *função* e os *limites* da escrita criativa (cf. CARVALHO, 2019, p. 97-98). Carvalho estabelece uma relação entre aquilo que levou o escritor ao seu suicídio-final e os elementos destrutivos que alimentavam sua escrita, um ciclo vicioso de sofrimento que culmina no limite do eu/texto¹⁶⁹. Eis a “toxidez da escrita”, a “predominância de elementos destrutivos na sublimação” (CARVALHO, 2019, p. 106). Os autores suicidas tornam-se “testemunhas” do transbordamento (ou da ameaça) destes elementos: “Esse tipo de escrita se constrói, praticamente sem distância, da destrutividade que ali se encontra, permitindo concluir que a aproximação entre o eu que escreve, o eu que sofre e o sujeito da enunciação implica um risco” (CARVALHO, 2019, p. 108). Faz-se necessário reconhecer o “lado nocivo” da criação literária, para além do lado benéfico – a escrita como *pharmakon*: remédio e veneno (cf. CARVALHO, 2019, p. 109-110).

A linguagem é morada precária, esconde o risco nas paredes frágeis da palavra. A enunciação torna-se local de disputa entre as forças defensivas do artista e a pulsão da escrita:

Do jogo entre a movimentação pulsional da escrita e o trabalho das forças defensivas que se lhe contrapõem resulta uma tensão ligada aos limites da sublimação. As marcas dessa tensão estarão presentes na enunciação, embora não se possa dizer que a escrita liquidará o conflito afetivo que ali se produz. Ao veicular o afeto sem, no entanto, o recalcar, a escrita permite que uma presença se inscreva, muito além do nível mimético, nas marcas semióticas que bordejam a pulsão, cada texto testemunhando a constância de um afeto que sustenta um estilo – embora estejamos longe de atribuir essa constância a um traço da personalidade do autor. Por isso não se pode dizer que a angústia da escrita seja um *páthos* determinado, uma vez que não é essencialmente uma modificação ou um afeto empírico do escritor, mas algo pelo qual a própria escrita seria responsável (Derrida 1971). Provavelmente é isso que faz surgir um determinado posicionamento subjetivo que, se não é pré-existente, é *construído* na enunciação (CARVALHO, 2019, p. 110-111).

Impossibilitada de conter os elementos destrutivos no processo sublimatório, a destruição volta para o sujeito: seu autoaniquilamento. “O recurso interminável da escrita”,

¹⁶⁹ Uma segunda ressalva de Carvalho se relaciona com a impossibilidade de ver na palavra uma cura para o sujeito: “Nesse tipo de empreendimento literário, a palavra, ao ser colocada à altura – ou melhor, nas profundezas – do inominável pulsional, não é buscada para curar: ‘O jato de sangue é poesia,/ Não há nada que o detenha’, lemos no poema ‘Kindness’ [‘Bondade’], de Sylvia Plath (Plath 1981: 269), escrito poucos dias antes de seu suicídio. É muito notável a convergência dessas enunciações com as de Ana Cristina Cesar em seu poema ‘Contagem regressiva’, escrito nas últimas semanas de sua vida, no qual se lê: ‘Os poemas são para nós uma ferida’ (Cesar 1985: 160-164). Anne Sexton diria ainda que ‘o suicídio é, afinal, o oposto do poema’ (Sexton 1970: 174-181). É interessante lembrar que Virginia Woolf, não sem razão, procurava alternar a escrita de livros muito carregados de experiência pessoal, que abalavam seu estado emocional, com a escrita de textos que ela chamaria de ‘livros de férias’ ou ‘livros que descansam de outros livros’ (citado por Lehmann 1989: 60)” (CARVALHO, 2019, p. 103-104).

conclui a teórica, “pode às vezes encontrar, no suicídio, o seu fim” (CARVALHO, 2019, p. 112).

No prólogo da *Prosa Completa* de Alejandra Pizarnik, a poeta Ana Nuño escreve: “La muerte de Pizarnik, háyase suicidado o no, es tan relevante para la comprensión de su obra como el gas y el horno en un gélido apartamento londrinense para la de Sylvia Plath” (NUÑO, 2014, p. 7). Indo parcialmente na contramão do proposto por Nuño, o objetivo desta tese foi desenvolver uma trajetória do processo criativo das escritoras, desde os registros nos diários até a publicação de uma obra, abordando também seus anseios, que culminaram em tentativas suicidas, internamentos, até o limite da tentativa “bem sucedida”. Estabelecendo, dessa forma, uma *escrita íntima* – sendo a intimidade um reflexo tanto dos processos sublimatórios e/ou subjetivos do sujeito, como da própria palavra-íntima, seja em diários ou demais gêneros – do *autoaniquilamento*, que reflete também a ação de morrer em vida, mas ainda mais os suicídios em série que se fazem *através* da palavra poética.

Em busca de uma “sobrevivência pós-morte”, Luciane María di Leoni pretende dar às poetisas suicidas um novo existir. Em “*Reexistências* ou sobre modos de reler, reescrever, reviver duas poetisas suicidas”, di Leoni, com base na vida-poesia de Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik, discute as “imagens congeladas”, ou “mitos poéticos”, que as aprisionam: suicidas, marginais, malditas, surrealistas. A “interdição da saída de coordenadas identitárias fixas, operadas pelas armadilhas dos modos de leitura”, explicam “uma ‘paixão pela morte’ e que, em decorrência, levam uma leitura de seus poemas apenas como exemplos, representações ou ‘comprovações’ desse *fato*” (DI LEONI, 2014, p. 154-155). Enquanto “poetisas suicidas”, o suicídio assume o ponto de partida, “inscrições finais de um projeto poético” (2014, p. 155). Todavia, a solução não reside na exclusão do suicídio nas análises:

Não parece consequente tentar, então, propor uma ‘nova leitura’ dessas classificações, mais pertinente, que exclua o fato do suicídio; tarefa, por outro lado, já realizada em várias ocasiões pela crítica acadêmica, a partir de diversas perspectivas, e que acaba caindo num esteticismo purista, que pretende infrutuosamente negar o dado significativo e extratextual, reinstalando uma concepção de texto enquanto forma resultante de um domínio do autor (autor que, evidentemente, não consegue “dominar(se)”). Deveríamos, ao contrário, mostrar em que medida mesmo leituras que tenham o suicídio como ponto de partida – e que decidam investir nesse paradoxo do fim enquanto começo – podem, ainda, ser produtivas (DI LEONI, 2014, p. 155-156).

O dilema “Mary” e “Gil” representa, para di Leoni, duas formas de congelamento: “São duas formas de *interpretação* do texto que se revelam erradas para a autora da carta, não

tanto pelo que colocam em jogo, ou seja, não tanto pelas ferramentas que utilizam para fazer a interpretação, mas porque a procura de um sentido final anula a possibilidade de vida, ou sobrevivência, do texto” (DI LEONI, 2014, p. 162). Unir “Mary” e “Gil” também não desconstrói mitos, pois se estaria caminhando em direção a uma “saída”, uma “finalização”: “toda operação de leitura que saia de um paradigma finalista, escatológico ou interpretativo entenderá que nos lindes, naquela interface, naquele limiar onde eu sou um outro, a morte coincide com o renascimento” (DI LEONI, 2014, p. 166), um *reexistir*.

Para concluir, e dar forma a essa leitura de “reexistência”, di Leoni recorre ao projeto artístico “História Antiga”, de Laura Erber¹⁷⁰:

A instalação consiste em um livro virgem, em branco, que o participante (não o espectador do vídeo, infelizmente) pode tocar, passando as páginas que servem, ao mesmo tempo, de tela onde é projetado o vídeo. A sequência mostra um peixe laranja e brilhante, que se agita sobre as páginas de um livro, sufocado pelo ar que impede a sua respiração. Por trás do peixe, podemos ler – apesar da interposição momentânea da imagem desse belo corpo agonizante – os títulos de alguns poemas de Alejandra Pizarnik na sua edição de *Poesía Completa*. “El infierno musical”, “Historia antigua”, etc (DI LEONI, 2014, p. 168).

A imagem, bela e cruel, de um peixe a agonizar sobre uma página escrita reflete, para di Leoni, o congelamento das poetas nesta situação limite de angústia e morte. Durante a gravação, uma mão “manipula (tortura) o peixe, toma uma caneta e, sobre as folhas do livro, tenta traçar o contorno do animal como se fosse a mão do perito da polícia federal que desenha o contorno do corpo” (DI LEONI, 2014, p. 168) – ser Gil, e aprisionar a poeta-agonizante nos contornos do corpo semimorto. “Porém”, continua a autora, “o contorno nunca se completa, nunca se fecha em um círculo, pois o peixe, no seu estertor, sempre consegue dar um último e brilhante pulo para fora de uma escrita que só escreve a morte. A escrita que mata e a energia disforme da sobrevivência se apresentam na sua cruel dinâmica” (DI LEONI, 2014, p. 168-169).

O espectador, exausto das tentativas infrutíferas de emoldurar a morte, ou de retirá-la da palavra, vê a página encher-se de água: “Tradicionalmente a água e o fogo são os grandes inimigos dos livros, mas o peixe nada, agora, sobre as letras que se tornaram fantasmáticas, deformadas. Surge, então, nesse final, um meio habitável, respirável, embora sob a condição de deformar os poemas de Pizarnik” (DI LEONI, 2014, p. 169). Para uma poesia-suicida que

¹⁷⁰ A vídeo-instalação de Laura Erber pode ser assistida neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=8Sz-onTVslw>.

agoniza, cria-se um meio de sobrevivência. O peixe, ainda aprisionado na página, agora nada, vive. A palavra, deformada pela água, adquire novas formas: “O poema deformado pela água é um novo poema, uma tradição molhada, erotizada, acordada sem dogmatismos” (DI LEONI, 2014, p. 169).

A proposta de di Leoni, inspirada em Laura Erber, paira nesta nova imagem deformada de vida. O peixe-poeta, antes aprisionado em leituras de morte, agora sobrevive. Não deixo de notar, contudo, a página-aquário que impede seu movimento livre. A água deu-lhe vida, mas não o libertou das amarras da linguagem. O peixe-poeta segue preso naquelas palavras, em um ciclo de quase-morte e vida-limitada. Descongela a imagem suicida, mas não é possível dar-lhe outra saída? Ana Chiara, em “Contornos abertos: experiência & poesia em Alejandra Pizarnik e Laura Erber”, brinca com o verbo “contornar” como forma de aprisionar e, ao mesmo tempo, esquivar, o corpo-peixe-poeta:

Como paralisar um movimento sutil e deslizante que passa por uma refração ininterrupta de afecções, de sensações, tudo que é incitado, excitado, pelo exterior e se transforma em delicados, violentos, exaltados, contrácteis movimentos de sístoles e diástoles do que se chama desejo? *Como conservar o fortuito?* (CHIARA, 2006, p. 76-77, grifos meus).

O fortuito é aquilo que escapa do escritor e seu leitor: “Falo do que se descola de um sujeito-escrevente e se transforma em sua própria força em algo fora dele, fora de mim (leitor) e, no entanto, comum de dois”, um “salto no impossível do outro” (CHIARA, 2006, p. 77). Contornar o fortuito, prender o peixe em um espaço-tempo, é tentar alcançar o salto durante a queda. Em um depoimento de Laura Erber a Ana Chiara, Erber diz ver no livro um “espaço de experiência-limite, onde um corpo vivo se debate. O livro está presente tanto de forma concreta – como superfície de projeção do vídeo, quanto de forma virtual, como imagem projetada” (ERBER in CHIARA, 2006, p. 83). De um “espaço irrespirável”, “o texto poderá em algum momento metamorfosear-se em espaço líquido onde o peixe nada indiferente às palavras impressas, estabelecendo uma estranha relação entre corpo e texto” (ERBER in CHIARA, 2006, p. 83-84).

Com Laura Erber e Alejandra Pizarnik lado a lado, Chiara conclui:

Seus textos esgarçam os sentidos dados, tidos como sentidos prévios, incontornáveis e/ou inquestionáveis, e transformam-se de modo que a linguagem se torna uma *experiência de precariedade*, de *vulnerabilidade*, de *instabilidade*. Ao mesmo tempo, a linguagem pode ser a superação desses estados, pois configura um campo textual em que as noções estão sob contínuo questionamento ou transbordamento, criando *solos narrativos instáveis* para

estados pulsionais *intraduzíveis*, intratáveis, como diria Roland Barthes, incontornáveis (CHIARA, 2006, p. 87-88, grifos meus).

O que me leva a pensar no peixe não mais como poeta, mas como representação simbólica do eu na linguagem. Ao agonizar sobre o livro, não é o poeta que tenta escapar da palavra, mas esse eu-palavra que busca meios de sobrevivência entre as pulsões irrespiráveis do poeta. O “solo narrativo” é instável, ao mesmo tempo que sufoca o peixe, desequilibra a artista. A palavra “sufocar” implica uma ausência de ar, mas é justamente o acúmulo de oxigênio que tortura o animal. Mais uma vez invertendo as imagens, a linguagem é aquilo que, ao invés de dar alívio e possibilitar a estabilidade, desestabiliza, vulnerabiliza o poeta e as figurações de si na palavra. Na luta entre peixe-palavra e peixe-poeta, um sobrevive na água, o outro corre o risco de se afogar.

O percurso teórico feito até aqui tentou solidificar, ou dar falsa estabilidade, para a proposta teórica levantada: a união entre literatura e suicídio. A “autópsia verbal”, longe de dar um atestado de morte, pretendeu ver no corpo-palavra novos significados, captar o “fortuito”, aquilo que escapa – como tentar segurar um peixe com as mãos. Impossível de contorná-la, a morte segue ao lado, mas um eu-palavra vive.

“É em ti mesmo enfim que durante alguns minutos o espetáculo te transforma. Teu breve túmulo nos ilumina. Estás ao mesmo tempo fechado nele e tua imagem não cessa de dele fugir. A maravilha seria que vocês tivessem o poder de se fixarem ali, ao mesmo tempo no picadeiro e no céu, sob forma de constelação. Este privilégio é reservado a poucos heróis.”
Jean Genet, *O funâmbulo*

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. Por aquelas escadas subiu feito uma diva. In: *O estado de São Paulo*, 29 de julho de 1995, s/p. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2014/10/ana-cristina-cesar-por-caio-fernando.html>.
- AIRA, César. *Alejandra Pizarnik, 1936-1972* (Colección Vidas Literarias). Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 2001.
- AMO, Álvaro Luque. El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. In: *Castilla. Estudios de Literatura*, v. 7, 2016, pp. 273-306.
- AMO, Álvaro Luque. La construcción del espacio íntimo en el diario literario. In: *UNED. Revista de Signa* 27, 2018, pp. 745-767.
- ARONNE-AMESTOY, Lida. La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso. In: *INTI. Revista de literatura hispánica*, n. 18/19, otoño 1983 – primavera 1984, pp. 229-244.
- ATWOOD, Margaret. Prosa de poeta. In: PLATH, Sylvia. *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos*. Trad. Ana Guadalupe. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.
- ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: ABRE, 2016.
- AXELROD, Steven Gould. The Drama of Creativity in Sylvia Plath's Early Poems. In: *Pacific Coast Philology*, vol. 32, n. 1, 1997, pp. 76-86.
- AXELROD, Steven Gould. Plath and torture: cultural contexts for Plath's imagery of the Holocaust. In: BAYLEY, S; BRAIN, T (org.). *Representing Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 67-88.
- BANNER, Gillian. Sylvia Plath and the Holocaust Poetry. In: *Immigrants & Minorities: Historical Studies in Ethnicity, Migration and Diaspora*, 21:1-2, 2015, pp. 231-248. DOI: [10.1080/02619288.2002.9975039](https://doi.org/10.1080/02619288.2002.9975039)
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Notas de curso no Collège de France 1979-1980. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70, LTDA, 2009.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BAYLEY, Sally. Plath's Journals. In: BRAIN, Tracy. *Sylvia Plath in context*. Cambridge University Press, 2019, pp. 245-254.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Volume 2. 3 ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

- BECCIÚ, Ana. Acerca de esta edición. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Penguin Random House, 2017a, pp. 9-13.
- BENELLI, Cristián Basso. Construcción identitaria del sujeto poético en ‘Árbol de Diana’ de Alejandra Pizarnik. In: *Cyber Humanitatis*, n. 42, 2007, pp. 1-14.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- BLESSING, Richard A. The shape of the psyche: vision and technique in the late poems of Sylvia Plath. In: LANE, Gary. *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 57-73.
- BOILEAU, Nicolas P. “And I have no face, I have wanted to efface myself”: Sylvia Plath’s Autothanatology or Death Writing. In: *E-rea: Revue électronique d’études sur le monde anglophone*, v. 15, n. 1, 2017, pp. 1-13.
- BOLLIG, Ben. How many ways to leave your country? On exile and not-belonging in the work of Alejandra Pizarnik. In: *The Modern Language Review*, vol. 103, n. 2, 2009, pp. 421-437.
- BORDELOIS, Ivonne; PIÑA, Cristina. A Cristina Campo. In: PIZARNIK, Alejandra. *Nueva Correspondencia (1955-1972)*. Edición: Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Penguin, 2017, pp. 359.
- BOSQUEIRO, Josiane Maria. *Apresentação e tradução das obras La última inocencia e Las aventuras perdidas, de Alejandra Pizarnik*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2010.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CARVALHO, Ana Cecília. A toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica. In: AMARAL, Lara Luiza Oliveira; ANDRÉ, Willian; PINEZI, Gabriel (organizadores). *Literatura & Suicídio*. Campo Mourão, PR: Editora Fecilcam, 2019, pp. 95-116.
- CARVALHO, Paullina L. S. *Judaísmo e proscricção na poética de Alejandra Pizarnik*. Orientador: Eli Brandão da Silva. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Departamento de Letras e Artes – CEDUC, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande – Paraíba, 2020.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

- CATELLI, Nora. Cuarenta años de Alejandra Pizarnik: materia y lectura en los *Diarios*. *Congreso Internacional Alejandra Pizarnik (1936-1972): balances y perspectivas*. Université Paris de Sorbonne (Paris IV), 2012.
- CATELLI, Nora. Invitados al palácio de las citas. In: *Diario Clarín Suplemento* Ñ. 2002, pp. 1-4. Acesso: 31 de maio de 2021. Link: https://sites.google.com/site/locagonia/alejandrapizarnik/palacio_de_las_citas
- CAULFIELD, Carlota. Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en “Extracción de la piedra de locura” y “El infierno musical” de Alejandra Pizarnik. In: *Chasqui*, v. 21, n. 1, 1992, pp. 3-10.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Ensaíos de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- CLARK, Heather. Sylvia Plath’s Ninth Kingdom. In: *Harvard Review Online*. Houghton Library at Harvard University, 2019, pp. 1-3. Link: <https://www.harvardreview.org/content/mary-ventura-and-the-ninth-kingdom/>. Acesso em março de 2023.
- CLARK, Heather. *Red Comet: the short life and blazing art of Sylvia Plath*. Penguin Random House LLC: New York, 2020.
- COSTA, Daniel Lula. O inferno e sua instituição. In: *Anais Eletrônico VII EPCC – Encontro Internacional de Produção Científica Cesumar*. Maringá: Editora CESUMAR, 2011.
- DEPETRIS, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM Ediciones, 2004.
- DI CIÓ, Mariana. Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik. In: *Cuadernos LIRICO*. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, n. 4, 2008, pp. 211-225.
- DIDER, Béatrice. El diario ¿forma abierta?. In: *Revista de Occidente*, n. 184, 1996, pp. 39-46.
- DI LEONE, Luciana María. *Reexistências* ou sobre modos de reler, reescrever, reviver duas poetisas suicidas. *Revista da Rede Internacional LyraCompoeitics*, n. 3, 2014, pp. 151-175.
- DOBRY, Edgardo. El laboratorio, el germen, el exceso: Pizarnik entre los *Diarios*, la poesía y la “sala de psicopatología”. In: *Cuadernos de Recienvenido*. Publicação do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhol e Literaturas Espanhola e Hispano Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo, n. 19, São Paulo: Humanitas, 2013, pp. 5-18.

- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luceine Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- EAKIN, Paul John. *Vivendo autobiograficamente: a construção de nossa identidade narrativa*. Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.
- ERBER, Laura. Infernos de Alejandra, onde o silêncio engendra o fogo. In: PIZARNIK, Alejandra. *O inferno musical*. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2021, pp. 7-13.
- EYBEN, Piero. Mal de escrita: antecipação da morte e mutilação do sentido. In: *Revista Aletria*, v. 27, n. 1, 2017, pp. 91-108.
- EYBEN, Piero. A questão do impossível no suicídio: a precariedade de si. *Revista Alea*, vol. 24/2, maio-ago, 2022, pp. 33-52.
- FERRARI, Patricio. Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: “Diario 1960-1961” y “Les tiroirs de l’hiver”. In: GUZMÁN, Diana Paola; PIZARRO, Jerónimo (org). *Ilusión y materialidad: perspectivas sobre el archivo*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2018, pp. 18-205.
- FRANCO, Javier Manzano. La enamorada de la muerte: análisis de una obsesión en *Las Aventuras Perdidas* de Alejandra Pizarnik. In: *Activarte*. Revista Independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía, Nuevas Tecnologías, 2010, pp. 47-54.
- FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios da metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas, volume 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 10-37.
- FREUD, Sigmund. O Eu e o ID. In: FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Obras completas, volume 16. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 9-64.
- FREUD, Sigmund. Feminilidade. In: FREUD, S. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Posfácio Maria Rita Kehl. Belo Horizonte: Autêntica. 2018, pp. 242-268.
- GABRIELONI, Ana Lía. Imagen y visualidad en la última poética de Alejandra Pizarnik: el vacío vocativo. In: *Boletín Hispánico Helvético*, v. 21, 2013, pp. 247-263.
- GENET, Jean. O funâmbulo. Trad. Edilson Oliveira de Carvalho. In: CARVALHO, Edilson Oliveira de. *O funâmbulo – um trajeto percorrido entre texto literário e dança*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de Brasília (UNB), 2017, pp. 156-170.
- GILBERT, Sandra M. “A Fine, White Flying Myth”: Confessions of a Plath Addict. In: *The Massachusetts Review*, v. 19, n. 3 (Autumn, 1978), pp. 585-603.

- GIORDANO, A. *La contraseña de los solitarios: diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- GÓMEZ, Josefa Fuentes. El surrealismo en Alejandra Pizarnik. In: *Digitum: Repositorio Institucional de la Universidad de Murcia*, n. 12, 2006, pp. 1-22.
- GORDON, John. Sylvia Plath: Three Bee Notes. In: *A Quartely Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. 2003, v. 16, n. 3, pp. 49-51.
- HUGHES, Ted. Sylvia Plath and her journals. In: *Grand Street*, vol. 1, n. 3, 1982, pp. 86-99.
- HUGHES, Ted. *Cartas de aniversário*. Trad. Paulo Henriques Britto. Prefácio de Leonardo Froés. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HUGHES, Ted. Introduction. PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. Edited and with an Introduction by Ted Hughes. New York: Harper-Collins Publishers, 2008, pp. 13-17.
- JAMISON, Kay Redfield. *Night Falls Fast: understanding suicide*. New York: Vintage Books, 2000.
- KAFKA, Franz. *Diários: 1909-1923*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavía, 2021.
- KUKIL, K. Reviving the Journals of Sylvia Plath (2000). In: *Plath Profiles: an interdisciplinary journal for Sylvia Plath Studies. Essays on the 10th Aniversary of the Unabridged Journals of Sylvia Plath*, vol 3, 2010, pp. 15-25.
- KUKIL, Karen. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. 2 ed. Org. Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a, pp. 9-10.
- KUKIL, Karen V. The Genesis of “Mary Ventura and the Ninth Kingdom. In: *The Hudson Review*, spring 2019, pp. 2-7. Disponível em: <https://hudsonreview.com/2019/05/the-genesis-of-mary-ventura-and-the-ninth-kingdom/#.ZBIJXbMLrd>. Acesso em: mar. 2023.
- LASARTE, Francisco. Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. In: *Revista Iberoamericana*, n. 125, 1983, pp. 867-877.
- LEISING, Gary. Mary Ventura and the Rebirth Kingdom. In: *Plath Profiles*, vol. 11, n. 1, summer 2019, pp. 175-179.
- LEJEUNE, Philippe. *On diary*. Edited by Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Trad. Katherine Durnin. United States of America: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MACKINTOSH, Fiona J. Alejandra Pizarnik as Translator. In: *The Translator*, n. 16, v. 1, 2010a, pp. 43-66.

- MACKINTOSH, Fiona. Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 87, n. 4, 2010b, pp. 509-535 (1-29).
- MARQUES, Ana Martins. A cerimônia: *Os trabalhos e as noites*, de Alejandra Pizarnik. In: PIZARNIK, Alejandra. *Os trabalhos e as noites*. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018, pp. 7-15.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Passagens, 2000.
- NEGRI, Matilde Belén Escobar. Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik. In: *Revista la palabra*, n. 26, Tunja, junho de 2015, pp. 129-136.
- NEGRONI, María. "La condesa sangrienta": Notas sobre un problema musical. In: *Hispanamérica*, ano 23, n. 68, 1994, pp. 99-110.
- NELSON, Deborah. Confessional Poetry. In: ASHTON, J (ed.). *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 31-46.
- NOVALES, Marta Pérez. The theme of female creativity in Sylvia Plath's "Three Women: a Poem for Three Voices". In: *Barcelona English Language Language and Literature Studies*. University of Barcelona, v. 4, 1993, pp. 37-46.
- NUÑO, Ana. Prólogo. In: PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Prólogo de Ana Nuño. Barcelona: Editorial Lumen, 2014, pp. 7-9.
- OSTROV; Léono; PIZARNIK, Alejandra. *Cartas*. Edición de Andrea Ostrov. Editor digital: Titivillus, 2012.
- OSTROV, Andrea. Introducción. In: PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León. *Cartas*. Edición de Andrea Ostrov. Editor digital: Titivillus, 2012a, pp. 6-23.
- OSTROV, León. Recuerdo de Alejandra. In: PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León. *Cartas*. Edición de Andrea Ostrov. Editor digital: Titivillus, 2012b, pp. 24-25.
- PAULS, Alan. El fondo de los fondos. *Boletín 13/14* del Centro de Teoría y Crítica Literaria, dezembro de 2007 – abril de 2008. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp. 1-9.
- PAVESE, Cesare. *This business of living: diaries, 1935-1950*. Introduction by John Taylor. New York: Taylor & Francis, 2009.
- PAZ, Octavio. Prólogo. In: PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018, pp. 13-15.
- PÉREZ, Juan Antonio Fernández. Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962). In: *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n. 26, 2019, pp. 31-52.

PICARD, Hans Rudolf Picard. El diario como género entre lo íntimo y lo público. Edición digital a partir de 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV (año 1981), pp. 115-122. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-gnero-entre-lo-ntimo-y-lo-pblico-0/>.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação: Os diários de Emilio Renzi*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.

PIGLIA, Ricardo. *Um dia na vida: Os diários de Emilio Renzi*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.

PIÑA, Cristina. *Alejandra Pizarnik: una biografía*. 1 ed. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

PIÑA, Cristina. Literatura, lengua y cultura francesas para Alejandra Pizarnik: una prolongada hisotira de amor. In: AIELLO, Francisco. *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*. 1 ed. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, pp. 19-29.

PIÑA, Cristina. Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. *Valenciana*, n. 20, julho-dezembro de 2017, pp. 25-48.

PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., 2022.

PIZARNIK, Alejandra. *A condessa sangrenta*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. Ilustrações de Santiago Caruso. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Edición a cargo de Ana Becció. Prólogo de Ana Nuño. 7 ed. Buenos Aires: Random House Mondadori S. A., 2014.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2016.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Prólogo, edición y notas de Ana Becció. Barcelona: Penguin Random House, 2017a.

PIZARNIK, Alejandra. *Nueva Correspondencia (1955-1972)*. Edición: Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Penguin, 2017b.

PLATH, Aurelia Schober. Introduction. In: PLATH, Sylvia. *Letters Home: Correspondence 1950-1963*. Selected and edited with commentary by Aurelia Schober Plath. Londres: Faber & Faber, 1999, pp. 20-76 (e-book).

- PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. Edited and with an Introduction by Ted Hughes. New York: Harper-Collins Publishers, 2008.
- PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. 2 ed. Org. Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.
- PLATH, Sylvia. *The Letters of Sylvia Plath*. Volume 1: 1940-1956. Edited by Peter K. Steinberg and Karen V. Kukil. New York: HarperCollins Publishers, 2017b.
- PLATH, Sylvia. *The Letters of Sylvia Plath*. Volume 2: 1956-1963. Edited by Peter K. Steinberg and Karen V. Kukil. New York: HarperCollins Publishers, 2018.
- PLATH, Sylvia. *Mary Ventura e o Nono Reino*. Trad. Bruna Beber. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.
- PLATH, Sylvia. *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos*. Trad. Ana Guadalupe. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.
- PLATH, Sylvia. *Poesia reunida*. Organização e Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- REES-JONES, Deryn. Liberty Belles and Founding Fathers: Sylvia Plath's 'The Colossus'. In: *Women: A Cultural Review*, vol. 12, n. 3, 2001, pp. 276-291.
- RIAUDEL, Michel. 'Carta de Paris: ao pé da letra. Trad. Cristina Vaz Duarte. In: *Revista Literatura e Sociedade*, vol. 11, n. 9, 2006, pp. 228-241. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/21563>. Acesso em: maio 2023.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- RIETZ, John. The father as muse in Sylvia Plath's poetry. In: *Women Studies*, vol. 36, n. 6, 2007, pp. 417-430.
- RIZZI, Nina. Um canto de incêndio. In: PIZARNIK, Alejandra. *Extração da pedra da loucura*. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2021, pp. 7-17.
- ROCCO, Federica. Errancia y nomadismo en la vida-obra de Alejandra Pizarnik. In: *Hispanismes: Revue de la Société des Hispanistes Français*, 12, 2018a, pp. 1-10.
- ROCCO, Federica. La inquietude del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik. In: *Oltroceano: revista sulle migrazioni*, 14, 2018b, p. 199-208.
- SANTAMARÍA, Alberto. Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana*. In: *Revista Letral*, n. 8, 2012, pp. 71-83.
- SEFAMÍ, Jacobo. vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik. In: *INTI, Revista de literatura hispánica*, n. 39, primavera 1994, pp. 111-118.

- SEXTON, Anne. *The complete poems*. With a foreword by Maxine Kumin. New York: A Mariner Book, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Fully annotated with an introduction by Burton Raffael; with an essay by Harold Bloom. London: Yale University Press, 2006.
- SMITH, Pamela. Architectonics: Sylvia Plath's Colossus. In: BUTSCHER, Edward. *Sylvia Plath: The Woman and the Work*. London: Dodd, Mead, 1985, pp. 4-21.
- STEINBERG, Peter K. This is a celebration: A Festschrift for the *Unabridged Journals of Sylvia Plath*. In: *Plath Profiles: an interdisciplinary journal for Sylvia Plath Studies*. Essays on the 10th Anniversary of the *Unabridged Journals of Sylvia Plath*, vol 3, 2010, pp. 3-14.
- STEINER, George. Morrer é uma arte. In: STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuard e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 179-187.
- STRANGWAYS, Al. "The boot in the face: the problem of the Holocaust in the poetry of Sylvia Plath." In: *Contemporary Literature*, v. 37, n. 3 (Autumn 1996), pp. 370-390.
- THURSTON, Michael. Psychotherapy and Confessional Poetry. In: KALAJIDIAN, W. (ed). *The Cambridge Companion to Modern American Poetry: Cambridge Companions to Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 143-154.
- UROFF, Margaret. Dickie. Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration. In: *The Iowa Review*, vol. 8, n. 1, 1977, pp. 104-115.
- VENTI, Patricia. *Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir*. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- VENTI, Patricia. *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2008a.
- VENTI, Patricia. *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*. España: Editorial Dedalus, 2008b.
- VILLALOBOS, J. Pablo. Alejandra en el país de lo no visto (a propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik). In: *Signos Literarios*, n. 5, enero-junio 2007, pp. 109-128.
- WOOLF, Leonard. *Preface*. In: WOOLF, Virginia. *A writer's diary: being extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Edited by Leonard Woolf. London: The Hogarth Press Ltd., 1953, pp. vii-x.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume One 1915-1919*. Edited by Anne Olivier Bell. Introduction by Quentin Bell. Orlando: Harcourt, 1977.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Two 1920-1924*. Edited by Anne Olivier Bell. Introduction by Quentin Bell. Orlando: Harcourt, 1978.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Five 1936-1941*. Edited by Anne Olivier Bell. Introduction by Quentin Bell. Orlando: Harcourt, 1984.