

Alejandra Pizarnik e *Cuadernos* ou o poema entre o dinheiro e o trabalho

Alejandra Pizarnik and Cuadernos or the poem between money and work

Joaquin Correa¹

RESUMO

Focando-nos no período parisiense de Alejandra Pizarnik e, especificamente, no seu trabalho na revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, tentamos nos afastar da crítica hagiográfica canônica e propor, a partir da relação dos tempos do emprego e da poesia com o dinheiro e o prazer, outra leitura possível do corpus dos seus papéis pessoais, diários e correspondências.

Palavras-chave: *Alejandra Pizarnik; trabalho; dinheiro.*

ABSTRACT

Focusing on the Parisian period of Alejandra Pizarnik and specifically on her work in the journal *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, we tried to move away from canonical hagiographic criticism and to propose, based on the relation of the times of employment and poetry with money and pleasure, another possible reading of the Pizarnik's corpus of her journal and correspondence.

Keywords: *Alejandra Pizarnik; Work; Money.*

Hablo de Alejandra Pizarnik y de su misterio, que era el de su voz. ¿Hay algo más misterioso que la voz? Yo me extraviaba en su voz y ella aprovechaba esa desaparición para robarme la lapicera nueva o mi libretita. Y al mismo tiempo me mostraba ese cuadrito del Bosco donde hay un prestidigitador y un bobo que lo mira embobado, y una mano boba que se apoya en un monedero medieval, acaso falso, del que extrae unas monedas cuadradas, de oro.

(Nacen los otros, ARTURO CARRERA)

¹ Doutor em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina

CORREA, J.

*Alejandra Pizarnik
e Cuadernos ou
o poema entre
o dinheiro e o
trabalho*

Um perigo

69

“ Estivera fazendo literatura enquanto acreditava viver, e aquilo se pagava com uma eterna melancolia”, lemos no final de “O Santinho” de César Aira (2016, p. 79) e podemos lembrar, agora, ao ler e reler o recente *Peligrosa horizontalidad* de Lorena García. César Aira, aliás, foi talvez o único dos escritores contemporâneos argentinos preocupado com trazer de volta a Alejandra Pizarnik daquele lugar onde foi colocada por grande parte da crítica literária que reduziu todos e qualquer um dos seus poemas a um mero comentário ou ilustração de algum episódio traumático de sua vida, simples evidências, no final das contas, da sua biografia de poeta maldita. Alejandra Pizarnik se transformou, automaticamente e por uma espécie de efeito colateral, em uma coisa ilegível, previsível e até copiável. Esse é o caso de Lorena García e seu livro.

A poesia de Lorena García, com efeito, é uma pizarnikiana poesia dos limites. Ou, melhor dizendo, do limiar. Ali aparecem os estados intermediários do sonho, das sombras, das trevas, a contraposição constante morte – vida, a vontade do corpo e a impossibilidade de união com uma

terceira pessoa sempre alheia, uma subjetividade cindida e as figuras do outro eu, do vazio e do silêncio, da ameaça fantasmática dos outros e do exterior, a espera do último dia, etcétera:

me hundo en la tumba de los deseos
corono una boca
escapo (2014, p. 40)

morí de locura
de silencios
de sombra
morí de vida (2014, p. 56)

escarbo entre pieles ajenas
porque me da terror
mirarme al espejo
y encontrarme (2014, p. 86; em itálico no original)

O espaço do poema se estabelece naquela zona difusa e, ao mesmo tempo, perigosa, entre o aquém e o além, lâmina da faca onde o sujeito transita e não pode senão sangrar. O centro do poema é o corpo, motor e veículo da voz, caixa de ressonância e gênese do movimento. A escrita, nesse sentido, identifica-se com uma escrita do corpo, pois é o corpo no limiar quem escreve o poema. Nessa situação, a negação impera, os tempos passado, presente e futuro se confundem, e as interrogações se sucedem. Os poemas não têm títulos e estão agrupados em seções, porém tudo poderia ser lido como um extenso poema de versos curtos, irregulares e de respiração entrecortada, submerso o *continuum* na alternância entre as letras e os espaços em branco e ameaçado por um conjunto de inimigos sem forma.

A partir dos vestígios dessa crítica pizarnikiana que semeou de biografismos a leitura do poema, e diante da dificuldade preguiçosa de entrar no poema sem abrir mão disso, podemos colocar uma série de questões: por que devemos confiar, quando dispostos frente a uma poesia do limite, que essas experiências manifestadas ou inscritas no espaço do poema foram “reais”? Por que apelar à sinceridade dos sentimentos? Por que, ainda hoje, lemos o poema enquanto uma dívida do subjetivo? Como sair, no final das contas, de Alejandra Pizarnik *com* Alejandra Pizarnik?

Três são as alusões a Arturo Carrera no Diário de Alejandra Pizarnik². No dia 4 de setembro de 1969, Alejandra Pizarnik escreveu: “Vino Arturito y no hice casi nada. La obra me aburre cada vez más. Ahora es cuestión de paciencia y esfuerzo, no de invención. Debo reconocer, por otra parte, que la visita de A. no me disgustaba. Al lado de él me siento joven” (2014, p. 900). Uns dias depois, no sábado 11 de outubro do mesmo ano:

Esta noche no dormí. Aguardaba alguna felicidad en la mañana: leer, escribir... pero tuve que llamar a S. y con ello perdí mi estado un poco exaltado. Por otra parte, es absurdo no dormir: nada hay, en la poesía, que urja. Adelantar un libro es un hecho personal sin ninguna importancia. Por otra parte, poco importa cuántos poemas se escriben.

Pero ayer, al ver todo lo que trabajó Arturito, sentí celos. (2014, pp. 906-907)

E, por fim, na sexta-feira, 19 de dezembro daquele mesmo ano de 1969, pode ler-se: “Terminé de copiar el libro. Hacia el final me ayudó Arturito” (PIZARNIK, 2014, p. 919). As três alusões, como podemos observar, relacionam a presença de Arturo Carrera na sua casa com o trabalho da poesia e seu tempo. O tempo compartilhado, o tempo da amizade, é também

² Ao menos, no diário tal e como foi publicado até agora e na sua segunda edição e seleção, feita também - como a primeira - por Ana Becció para a editora Lumen da Espanha. A diferença entre as duas edições se encontra no número de páginas, que foram de 504 para 1100, quer dizer: a diferença está dada pela generosidade da censura, explicitada nos prefácios das duas edições. Nesse sentido, podemos observar nos textos introdutórios como Ana Becció se outorga a legitimidade para cortar e publicar. Na “Introducción” da primeira edição do Diário, relata o seu (último) encontro com Alejandra Pizarnik na tarde do 24 de setembro de 1972: “Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980. Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un «diario de escritora». Esa tarde, ni remotamente pasó por mi cabeza que treinta años después me tocaría a mí ocuparme de preparar el material para su publicación” (2003, p. 7). A linguagem é claramente a própria de um testemunho, virando a letra, declaração e o registro literário, judiciário, sendo que aquele foi o cenário, apenas umas poucas horas depois, do suicídio de Alejandra Pizarnik. Ana Becció vira a responsável em cumprir uma das últimas vontades da poeta. Por isso, não terá problemas em afirmar nesse mesmo texto: “he tenido en cuenta el principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (2003, p. 9). Esse critério é mantido e reafirmado em “Acerca de esta edición”, texto que precede à segunda edição dos diários: “Sigue siendo forzosamente una selección pues, como he dicho antes, acepto y asumo el principio de respeto a la intimidad de la autora y de su familia, y de las personas aludidas que aún viven y podrían reconocerse. Por esta razón, el único documento del que no he seleccionado entradas es la libreta-agenda (muy desordenada en las anotaciones y las fechas) que correspondería a algunos meses de 1971 y 1972, todas ellas de carácter muy personal e íntimo: las personas allí aludidas, así como sus familiares, figuran con nombres y apellidos” (2014, pp. 12-13). Assim, a vida póstuma da Pizarnik chega até nós filtrada pelos férreos e sumamente interessados parâmetros do relato hagiográfico.

o tempo do trabalho e da poesia, do trabalho com a poesia (que parece ter, aliás, duas fases: aquela primeira da invenção e uma posterior de esforço – na correção e disposição dos poemas feitos). Em Alejandra Pizarnik, a equação tempo e trabalho / dinheiro e poesia, na maioria das vezes, esteve dramaticamente definida pelo cálculo, a eficácia e a produtividade. Quase que diametralmente oposta é a ideia que Arturo Carrera vem sustentando, sobretudo desde *Potlatch*, de 2004, a partir do dispêndio e do dom. Ambos, porém, colocaram no tempo da amizade ou do afeto grande parte da potência da poesia. A tentativa comum foi a de reduzir o tempo do trabalho (quando esse se refere ao emprego remunerado) para dar mais espaço ao tempo da poesia e da amizade. Se “o trabalho habita o tempo, e o constitui” (AIRA, 2014, p. 172), a vontade de Alejandra Pizarnik e de Arturo Carrera seria aquela de fazer do tempo da amizade e da poesia o tempo do trabalho, para que esse tempo deixe de estar regido pelos parâmetros do emprego que mede e escande o fluxo temporal pela produtividade. Será a partir dessas três datas que um caminho para sair de Alejandra Pizarnik com Alejandra Pizarnik possa, talvez, imaginar-se.

Cuadernos

Na sua carta do dia 21 de junho de 1961, Alejandra Pizarnik escreveu a León Ostrov o seguinte:

Sigo trabajando en Cuadernos. Angustiada un poco de trabajar en una revista “reaccionaria” políticamente y tener que justificarlo ante mis amigos marxistas y fidelistas que por supuesto no trabajan en ningún lado. Anduve tan temerosa de complicaciones políticas que en un momento dado pensé dejar todo y retornarme chez moi. Hasta que renació el humor y me reí de mí como corresponde. (2012, p. 76).

Nessa correspondência com Ostrov, Alejandra Pizarnik vai se mostrar preocupada pelo tempo e as suas equações: tempo e poesia, tempo e trabalho, tempo e dinheiro. A pergunta última, nela, seguirá sempre a mesma: como unir arte e vida. Mas, agora, na sua primeira independência e autonomia, lá, em Paris, será ainda mais fundamental e simples: como viver ou, talvez, como sobre-viver. O tempo do salário parece contrapor-se ao tempo do dispêndio da poesia, descobrindo entre eles uma rachadura, uma falha: o tempo da política e as suas opções. Podemos imaginar que, em Paris, tentando encontrar a poesia, a sua adorada poesia surrealista e em língua francesa, topa-se surpreendentemente com a necessidade e com a política, diante da sua “extradición”: “La extradición supone una relación forzada con un país

extranjero. (...) La figura de la extradición es la patria del escritor, del que construye los enigmas, del que intriga y trama un complot. Obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera” (PIGLIA, 1991, p. 61). Porque, conforme afirmava Raúl Antelo seguindo as percepções de Josefina Ludmer para o seu livro impossível, a poesia “quando trabalha no entre-lugar de duas culturas, politiza-as de um modo imediato e irreversível, porque funde o político com o cultural e porque não há relação, entre culturas heterogêneas, sem política, uma vez que entre essas duas vozes e culturas, só pode haver guerra ou aliança” (2010, pp. 8-9). Nessa personagem sempre em pose que ela construiu constantemente e com muito cuidado³– e que a crítica que virá depois só exaltarà como pedra fundamental da sua hagiografia⁴–, então, a política não esteve ausente.

Jovem poeta judia e sul-americana⁵, Pizarnik tem que arrumar um emprego, mesmo sendo “reacionário” segundo seus amigos esquerdistas, para sobreviver em Paris⁶. Entre a culpa e a irreverência, a sua posição

3 O que foi denominado, aliás, por Sylvia Molloy como a “performance Pizarnik” e que deve ser pensado “no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (2014) e onde posar não “sería aparentar ser algo que no se es. Yo propongo, en cambio, que posar, para Pizarnik – como para Oscar Wilde, como para Norah Lange – es aparentar no lo que no se es sino lo que se es (o se construye como tal); posar es construir una figura que, lejos de esconder algo, lo revela, exageradamente, promiscuamente, a plena luz. Posar no es mentira, no es disfraz, es performance del yo” (2014). Em certo sentido, essa “performance del yo” é identificada por César Aira no fazer poético e no interior do poema mesmo a partir da figura do “maniquí de Yo”: “en el sistema personal de A.P., de una subjetividad exacerbada, se hace necesario poner en escena un maniquí de Yo que dé continuidad y contenga el caos” (1998, p. 17), ideia que não pode ser bem compreendida, certamente, sem levar em conta a ideia aireana do “mito biográfico”: “el escritor trasciende la subjetividad gracias a la constitución de un mito biográfico, y esta construcción, en su devenir que anula el antes y el después, es la obra” (2001, p. 26). As duas intervenções críticas são tentativas lúcidas para não apagar a potência da poesia de Pizarnik no hagiográfico, para não continuar cultivando o perigoso culto à personagem pagando o preço do esquecimento da sua poesia (AIRA, 1998, p. 45).

4 São muito relevantes no presente trabalho as bases propostas nas “Hagiografias” por Flora Süssekind: “Há a construção frequente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo. São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade. (...) Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também. Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiolátrico inicial” (2007, p. 30).

5 “El escritor argentino y la tradición”, ensaio fundamental de Borges, foi parte de sua escritura, como pode se ler em uma reportagem do jornal El Pueblo (Córdoba, 1967), no qual Pizarnik o cita extensamente, evidenciando a sua consciência da margem. Cf.: “Reportaje para El Pueblo, Córdoba, 17 de abril de 1967”, 2005, pp. 307-308.

6 A revista em questão era Cuadernos por el Congreso de la Libertad de la Cultura, revista parisiense editada em espanhol entre 1953 e 1965, dirigida primeiro por Julián Gorkin e, em um segundo momento, por Germán de Arciniegas, e feita pelo Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC), destinado a se contrapor à propaganda do Movimiento por la Paz e, ainda por cima, financiado pela CIA, segundo foi denunciado pelo The New York Times em 1966. No começo esteve integrada pelos intelectuais espanhóis que tinham se afastado do comunismo e, aos poucos, foi se formando a partir de liberais, europeístas e intelectuais progressistas não comunistas. No seu artigo “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina”, Marta Ruiz Galvete explica: “Escrita en París por un equipo esencialmente español, se trata en principio de una revista europea destinada a América Latina. Pensada desde planteamientos antitotalitarios, su mensaje va

pode ser pensada desde o “entre-lugar” de Silviano Santiago. Contudo com um reparo: não será tanto “falar contra, escrever contra” senão “falar com, escrever com” ou “falar apesar de, escrever apesar de”. A sua escrita nasce desse porém, dessa consciência de estar trabalhando em um lugar errado segundo os ditados dos seus amigos e colegas – aliás: de estar se contaminando⁷–, mas sem ter a possibilidade imediata de deixar o emprego. A partir daqui o tempo do emprego e o tempo do trabalho poético se encontram e misturam, acrescentando a consciência deles e virando, com isso, tempos políticos os dois.

Se, conforme Bataille, a “irregularidade leva à destruição” (2014, p. 222), a estabilidade laboral pode significar, também, estabilidade econômica, afetiva, sexual, domiciliar, familiar. Isto é: a aceitação dos parâmetros da “normalidade” dentro dos dispositivos sociais de controle e fixação: “mi visión de la felicidad es siempre la misma: un poder trabajar en y con las cosas que uno quiere. Me pregunto si hay posibilidad de cura cuando alguien no lo puede. Si no puede trabajar es porque no quiere, no tiene cosas que quiere. ¿Y alguien que es así está enfermo?”, lê-se em outra das cartas enviadas a León Ostrov (PIZARNIK, 2012, p. 48). Estabilidade que, é claro, bate de frente com a vida de poeta, de artista maldita, que Pizarnik levava (e se esforçava por levar) adiante dia após dia, sendo, nesse sentido, a poesia definida enquanto “criação por meio de perda” (BATAILLE, 2013, p. 23). Ao que parece, os tempos da vida e os da poesia nunca estiveram tão longe no percurso de Alejandra Pizarnik como nesse período parisiense registrado na correspondência com Ostrov. A pergunta sobre como viver, vai descobrir em Paris, será também a pergunta sobre como fazer a poesia, sobre como continuar fazendo poesia apesar de tudo:

No dejé de pensar en esa voz durante todo el día, no sé por qué la asociaba con el abismo que existe entre la poesía y la vida, entre un gran poeta que en general vive como un oficinista y un ser que hace un poema de su vida pero que no puede escribir poemas. Pensé si no habrá que elegir: orden, método, trabajo fecundo, existencia mesurada, estudiosa: entonces se escriben grandes poemas y grandes novelas, o lo otro: un sumergirse en la vida, en

a tener que abrirse camino en un continente infestado de dictaduras anticomunistas. Y, leída en el área de injerencia norteamericana, las decisiones del Departamento de Estado la pondrán siempre en situaciones mucho más comprometidas que al resto de sus homólogas atlantistas” (2006). No meio da Revolução Cubana e, no contexto geral da Guerra Fria, a revista teve “lo que Coleman llamaba un deseo de «presentar a los lectores latinoamericanos una interpretación favorable de la política norteamericana» pero dicha interpretación fue siempre crítica y se fundó, más que en las disposiciones concretas de la administración Eisenhower, en los principios y valores que ésta tenía el deber de encarnar en tanto que gran potencia democrática” (RUIZ GALVETE, 2006).

7 Em uma carta daquela época a Ana María Barrenechea, escreve: “Yo ando mejor que nunca. Escribo, publico en las revistas de aquí y -lamentablemente- trabajo en sitios infames para ganarme el duro pan de cada noche” (2014b, p. 78).

el caos de que está hecha, en las aventuras “oh la vida de aventuras que cuentan los libros para niños ¿me la darás a cambio de todo lo que he sufrido?” (cito y deformato de memoria). En suma, ¿cómo vivir? (2012, p. 42).

A pergunta sobre como viver vai traduzir-se, no cotidiano, na disposição das horas dedicadas às distintas tarefas. Assim, o tempo e a sua utilização se mostram políticos, imediatamente. Conforme o ditado do dândi, segundo Roland Barthes, “le temps est le temps de ma vie” (2010, p. 128), guardar o próprio tempo, cuidá-lo e colocá-lo à mercê do dispêndio, será sua maneira de resistir. É possível, por isso, considerar a escrita, constante e compulsiva, de Pizarnik desse pranto de não ter tempo, no seu diário e na sua voluminosa correspondência, como uma das formas do dispêndio do tempo contra os parâmetros da utilidade, produção e rentabilidade. Ao se queixar da falta do tempo ou da venda do seu tempo para o emprego durante páginas e páginas, está utilizando a sua energia, seu tempo e seu trabalho, desperdiçando-o, entesourando-o como o seu primeiro luxo:

¿cómo es posible preocuparse por el dinero? Pero me gustaría no enajenar mi tiempo en un trabajo prolongado – lo que probablemente tendré que hacer. Pero quiero mi tiempo para mí, para perderlo, para hacer lo de siempre: nada. (PIZARNIK, 2012, p. 41).

Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. (PIZARNIK, 2014, p. 425).

De uma forma similar às anotações de Sarmiento nas suas viagens pela Europa⁸, os dias que passam se relacionam, de um modo obsessivo, com o dispêndio do dinheiro:

Hice tantas idioteces, he bebido tanto, he gastado todo mi dinero, y ahora no sé qué hacer, si bien no me angustia demasiado. El mes pasado me fui a vivir a un hotel y después tuve que volver chez mon oncle, a causa de carecer de medios. Pero qué puede significar el dinero si estoy luchando cuerpo a cuerpo con mi silencio, con mi desierto, con mi memoria pulverizada, con mi conciencia estragada. (PIZARNIK, 2012, p. 37).

8 E, em uma forma inesperada, com Roberto Arlt. Na carta a Ostrov do dia 10 de janeiro de 1962, AP escreve: “Pero tengo ganas de publicar mucho, de ser tan famosa que por ello me den una pieza con agua y calefacción, porque el invierno es cruel y mi piecita inenarrable y mi tarea en la revista más fatigosa que nunca” (2012, p. 81), o que se aproxima muito daquela “aguafuerte brasileira” em que Arlt comenta que, graças a seu romance *El juguete rabioso*, conseguiu cama e quarto no Rio de Janeiro: “También dije que la casa constaba de dos colchones y una cama. La cama me la concedió en honor a mi novela” (ARLT, 2013, p. 77).

Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo. (Carta a Ana María Barrenechea, PIZARNIK, 2014b, p. 78).

Esta é, também e de fato, a situação dos outros artistas argentinos radicados na França: “Me veo con algunos pintores argentinos: todos angustiados por el dinero” (PIZARNIK, 2012, p. 41). Assim, o tempo e o dinheiro se mostram indissoluvelmente ligados, e a produção artística, ao entrar nesse esquema, precisa se modificar fundamentalmente: o que é produzido é produzido para ganhar dinheiro e se manter. O prazer, por ficar do lado da arte, da poesia e do corpo, do dispêndio, vai se definir nessa relação como antiprodutivo, oposto ao mundo do emprego e por isso será nele, precisamente, que Alejandra Pizarnik encontrará as suas iluminações, negando-se a aceitar para a poesia e a arte um papel subsidiário, como se fossem apenas uma concessão ao tempo produtivo, um descanso, um placebo, negando-se a aceitar por fim que “a parte mais apreciável da vida”, como dizia o seu vizinho parisiense, Georges Bataille, seja “dada como a condição – às vezes mesmo como a condição lamentável – da atividade social produtiva” (2013, p. 20)⁹.

Paradoxalmente, o prazer cuida e resguarda o corpo da vida de autômato que o emprego em *Cuadernos* supõe para Pizarnik, porque se o corpo se define pelo prazer, ele vai se encontrar (ou esconder) na arte e na vida do corpo, em todo caso, na vida além do emprego: “Imposible ninguna orgía si me levanto a las 8 para ir a la oficina. Si es orgía tiene que abolir el tiempo y si el tiempo está abolido no tengo por qué levantarme temprano para ir a trabajar” (PIZARNIK, 2014, p. 1067). O tempo do trabalho não é, claramente, o tempo nefasto da orgia, mas o tempo neutro de anulação da emoção intensa. Conforme Bataille:

Podemos dizer apenas que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; que, enquanto impulsão imediata, ela poderia atralhar o trabalho: uma comunidade laboriosa, no momento do trabalho, não pode permanecer a sua mercê. So-

9 As ideias sobre a soberania e o mundo do trabalho de Georges Bataille, fundamentais no nosso texto, estão diretamente vinculadas e são devedoras da sua leitura, via Kojève, de Hegel: “El Esclavo, para Hegel, no es solamente el esclavo de la sociedad antigua, objeto de una propiedad individual. Es en general el hombre que no es libre de hacer lo que le place: su acción, su trabajo, los productos de su trabajo les pertenecen a otros. No obstante, Hegel lo define en primer lugar con relación a la muerte. Lo que distingue al Amo es arriesgar la vida. El Amo prefirió la muerte a la servidumbre. El Esclavo prefirió no morir” (2001, p. 316). A imaginação do tempo, o interesse no instante e a condenação da preocupação pelo futuro surge, também, da dialética do Amo e do Escravo: “Voluntariamente, el hombre rehusó dedicarse al crecimiento; no quiso subordinar el presente al futuro como lo implica humanamente la preocupación de crecer; sólo el Esclavo debió subordinar su tiempo presente al futuro del Amo. En primer lugar fue entonces la servidumbre, o sea la ausencia de libertad, la que asumió la preocupación por el futuro: la libertad afirmó la vida soberana o divina en el instante” (2001, p. 334).

mos, portanto, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito, sem nada poder dizer dos casos a que se aplicava. Quando muito, podemos crer que, inicialmente, o tempo do trabalho determinou esse limite. (2014, p. 74)

Da orgia procede um aspecto arcaico do erotismo. O erotismo orgiaco é em sua essência excesso de perigos. Seu contágio explosivo ameaça indistintamente todas as possibilidades da vida. (...) A orgia não se orienta para a religião *fasta*, extraindo da violência fundamental um caráter *majestoso*, calmo e conciliável com a ordem profana: sua eficácia se averigua do lado *nefasto*, ela leva ao frenesi, à vertigem e à perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizamento cego rumo à perda, que é o momento decisivo da religiosidade. (2014, p. 137)

Se também coincidirmos com Bataille, segundo o qual “o trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva, é constante” (2014, p. 64) e que na exuberância sexual a soma da energia limitada de que todo sujeito dispõe é subtraída à sua utilização no trabalho (2014, p. 184), concluiremos que o tempo do trabalho usurpa a liberdade soberana do sujeito e apaga a intempestividade do tempo no tempo tanto porque “trabalhar é subordinar o instante-já, o momento presente, a um resultado futuro” (SCHEIBE, 2014, p. 17) quanto porque acaba erigindo-se como o contragolpe frente à morte, ao seu erotismo. Na incompatibilidade do tempo do trabalho com o tempo da intensidade e do êxtase da vida voluptuosa, Pizarnik achou o entrecruzamento do interdito e a transgressão: eis, nesse intervalo¹⁰, a rachadura do fazer a poesia, o entre-lugar do poeta, a manifestação do mundo *sagrado*¹¹. Ali reside, então, a violenta persistência na busca desses “instantes suspendidos. Los actos fuera del tiempo” (PIZARNIK, 2014, p. 706), os atos eróticos e excessivos da super-vivência. Nesses atos interditados pelo pavor e o terror, Alejandra Pizarnik encontrou a sua glória.

“Ganarse la vida” é a frase que, como um *ritornelo*, vai manifestar-se nessa correspondência e nas entradas dos diários do mesmo período e que resume a política do tempo de Pizarnik:

“Pero no puedes pasarte la vida encerrada leyendo y haciendo poemas como Calipso, la tortuga-electrónica-poeta”. ¿No puedo?

10 “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo”, diz Georges Bataille em *O erotismo* (2014, p. 64). O trabalho seria, assim, desde os primórdios do homem, um freio para a desordem. A revolta de Pizarnik, que bem poderia passar por infantil capricho de poeta maldita démodée, se descobre agora resposta firme à divisão histórica ancestral do tempo e do desejo.

11 Determinado ou delimitado, aliás, pelo trabalho e seu tempo: “O trabalho determinou a oposição entre o mundo sagrado e o mundo profano”. (BATAILLE, 2014, p. 138)

¿No se puede? ¿Por qué no se puede? ¿Por qué hay gente que trabaja diez y quince horas por día en lo que le gusta y no siente que “no se puede”? Pero “no se puede”. Está dicho. Hay que trabajar en cosas serias y ganarse la vida. (2012, pp. 46-47).

“Ganarse la vida” significa e é sinônimo – para os outros – de “trabalhar”, dispor eficazmente do próprio tempo, ter dinheiro para se manter, fazer coisas sérias e ser ou se comportar como um adulto, o que quer dizer, no fundo, para ela, deixar a poesia enquanto vínculo maldito de absoluta perda e gasto total: “Al mismo tiempo necesito trabajar, me resulta muy difícil encontrar dónde. Ya ves que la vida “a lo Rimbaud” se transforma”, escreveu numa carta a Rubén Vela (2014b, p. 42). Por isso mesmo, “ganarse la vida” é trair a poesia. Os termos em que foi marcada a contraposição parecem ser excludentes e perigosos: não há saída possível, as intensidades dos polos são bem distintas, não há pacto a fazer entre a poesia e o emprego: “Comienzo a darme cuenta. La economía existe. La política existe. Todo eso existe a causa de que yo no puedo pasarme el día leyendo y haciendo poemas” (PIZARNIK, 2014, pp. 387-388). A vida, em Paris, foi separada da arte. E o emprego ficou do lado da vida. Alejandra Pizarnik, que foi até Paris para ampliar e concluir a sua formação surrealista, se enfrentou a outro dilema: ou trabalhar e continuar vivendo com o altíssimo preço de abandonar a poesia ou se deter na poesia com o custo de não poder se manter, quer dizer: voltar para a Argentina e adotar o papel da “hija pródiga” e “prometer ser buena y pedir perdón por haber nacido” (PIZARNIK, 2012, p. 57). Daí a extrema conclusão: “Estoy absolutamente convencida de que la vida es invivable” (PIZARNIK, 2012, p. 53).

Essa vida nos limites e a eleição sempre postergada entre um dos dois polos significam, em primeiro e último lugar, um ensaio sobre a própria vida: “En verdad, París es el pretexto, el lugar de ensayo, sólo por ver si puedo vivir, aprender a vivir” (PIZARNIK, 2012, p. 73). Um ensaio sobre a possibilidade de um modo-de-vida pessoal: “Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma a vida*” (DELEUZE, 2005, pp. 17-18; sublinhado no original). Nessa direção e, mesmo que os preceitos malditos sejam também um modo-de-vida, de agora em diante Pizarnik vai tentar levá-los até uma nova definição, no sentido da realidade do emprego e do dinheiro. Por essa razão, na sua volta a Buenos Aires, vai trazer como aprendizado parisiense uma coisa fundamental: como se tornar uma escritora profissional. E isso implica colocar um custo ao seu trabalho poético, aceitar artigos não transcendentais e uma escrita diária controlada no ritmo, na frequência e na intensidade:

Es más: muchas veces quise ser periodista, pero sé bien que lo quise por juego de niñas. En el fondo me horroriza escribir sobre no importa qué para ganar dinero. (2012, p. 65)

(...) sólo decirte que hace un mes salí del hospital en el que estuve 5 meses... necesito publicar más a menudo en Venezuela, mi pobre madre malversó el dinero que dejó papá y yo ahora, recién salida del hospital, no veo más que deuda y estrecheces, cosa nueva para mí en buenos aires. (...) Como ves, en bs. as. hay muchos que me admiran pero que no aceptan que una poeta “TAN PURA” tenga necesidades. Oh que se vayan a la mierda. (Carta a Juan Liscano, 2014b, p. 172).

Se tentarmos seguir, neste momento, os rastros da política na sua escrita, podemos ver como, devagar, e por meio precisamente do uso do tempo, a política vai entrando no seu discurso até se confundir com os outros elementos com que trabalhou e, inclusive, modificando o seu olhar no que tem a ver com a concepção do tempo e da realidade, a sua ideologia do cotidiano. Por isso, a concepção maldita da poesia vai se transformar, já no final dos seus dias, em uma forma de vida radical que encarna a própria biopolítica extrema e absoluta: “Solamente vos comprendiste (*atendiste a*) mi última frase (“la libertad absoluta... es terrible”) que tanto escandalizó a los izquierdistas de salón que, para fortuna de ellos, nada saben de la falta *absoluta* de límites, sinónimo de locura, de muerte (y de la poesía, de la mística...)” (2014b, p. 423; sublinhado no original), escreverá a María Eugenia Valentié no dia 4 de setembro de 1971. A própria vida foi o primeiro e o último lugar da política, e os tempos, outrora separados, no final, foram todos parte da mesma estética, política e economia.

O último efeito dessa biopolítica do cotidiano é o que Sylvia Molloy denominou recentemente “a performance Pizarnik” a partir de trechos do seu diário como este: “La única desgracia es haber nacido con este «defecto»: mirarse mirar, mirarse mirando” (PIZARNIK, 2014, p. 500). A sua performance tem a ver com a dissonância, a não harmonia, o fora da norma e do esperável: “La autfiguración de Pizarnik es gozosamente disonante, excepcional: no rima -es decir, elige no rimar- con lo que la rodea. Desconcierta y se distingue” (MOLLOY, 2014). A nossa leitura foi uma tentativa de reunir, a partir das alusões concretas ao seu emprego em *Cuadernos por el Congreso de la Libertad de la Cultura*, as suas manifestações sobre o trabalho, o dinheiro e a política, para desenhar uma autfiguração que, se no começo se manifestou como contraditória e incoerente com as outras que a própria Pizarnik e a sua crítica hagiográfica têm divulgado, por esse mesmo motivo, é profundamente possível: “No hay autfiguración privilegiada de Pizarnik sino muchas, dispersas, móviles, disparadoras de escritura, como he dicho, que desafían

todo intento de coherencia. No riman sino desentonan, como desentonaba, calculadamente, el cuerpo vestido de Pizarnik” (MOLLOY, 2014).

Com seu emprego em *Cuadernos*, Alejandra Pizarnik descobre as modulações do tempo até esse momento por ela ignoradas: o tempo da economia e o tempo da política. Foi entre o tempo do emprego e o seu resultado, o dinheiro, onde tentou construir ou solidificar a sua própria política de vida: a política do prazer. A redução do tempo do emprego visava atingir a “possibilidade de dispor inteiramente de si mesmo” (BATAILLE, 2013, p. 130). A resposta dela foi a exploração rigorosa e angustiante dessa rachadura, dessa falha que foi encontrando entre os tempos do emprego, da política e da arte: a vida do corpo, a via do prazer, possíveis entradas ao mundo *sagrado*. Com isso, o tempo da poesia virou o tempo do afeto e do dispêndio e criou as condições de possibilidade para se sair do tempo enquanto *continuum* rentável-produtivo e imaginar um espaço-tempo além ou aquém do tempo do emprego. O tempo do afeto contraria a concepção do “trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum” (RANCIÈRE, 2014, p. 64).

A partir daquelas referências de Alejandra Pizarnik no seu diário ao trabalho conjunto com Arturo Carrera do começo do nosso texto, podemos imaginar agora que, se a poesia roubasse para si o tempo do trabalho-emprego e o redefinissem enquanto tempo do afeto, outro seria o nosso modo-de-vida na cotidianidade definida a partir de “un modo poético de tratar y de sentir al mundo” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 17). A ocupação do tempo nos trabalhos do afeto e da poesia faz surgir esse saber ou conhecimento.

- AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- AIRA, César. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- AIRA, César. Kafka, Duchamp. *Revista Landa*. Trad. Jorge H. Wolff, v. 2, n. 2, Florianópolis, pp. 167-173, 2014.
- AIRA, César. O Santinho. In: _____. *Três histórias pringlenses*. Trad. Byron Vélez Escallón, Fernando Scheibe, Joaquín Correa e Jorge Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016, pp. 55-79.
- ANTELO, Raúl. *Algaravia*. Discursos de nação. Florianópolis: EDUFSC, 2010.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes cariocas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Tours: Editions du Seuil, 2010.
- BATAILLE, Georges. Hegel, el hombre y la historia. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001h, pp. 310-337.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Precedida de “A noção de dispêndio”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BECCIÚ, Ana. “Introducción”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Edição ao cargo de Anna Becció. Barcelona: Lumen, 2003, pp. 7-11.
- BECCIÚ, Ana. “Acerca de esta edición”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Nova edição de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2014, pp. 9-13.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2005.
- FERNÁNDEZ, Nancy. *Experiencia y escritura*. Sobre la poesía de Arturo Carrera. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2008.

GARCÍA, Lorena. *Peligrosa horizontalidad*. Buenos Aires: Viajera editorial, 2014.

MOLLOY, Sylvia. Figuración de Alejandra. *Revista Ñ*. Buenos Aires, 30 de dezembro de 2014. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Figuracion-Alejandra_Pizarnik_0_1274272578.html. Acesso em: 17 dez. 2015.

PIGLIA, Ricardo. Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria. *Página 30*. Buenos Aires, pp. 60-63, janeiro de 1991.

PIZARNIK, Alejandra. Reportaje para El Pueblo, Córdoba, 17 de abril de 1967. In: _____. *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2005, pp. 307-308.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Nova edição de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2014.

PIZARNIK, Alejandra; *Nueva correspondencia Pizarnik*. Edição de Ivonne Bordelois e Cristina Piña. Buenos Aires: Alfaguara, 2014b.

PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. Edição de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. e Editora 34, 2014.

RUIZ GALVETE, Marta. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina. *El Argonauta español*. n.3, 2006. Disponível em: <http://argonauta.revues.org/1095>. Acesso em: 14 dez. 2015.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, pp. 9-18.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Inimigo Rumor*. São Paulo / Rio de Janeiro, n. 20, 2008, pp. 29-65.