

JOSIANE MARIA BOSQUEIRO

**Apresentação e tradução das obras *La última inocencia* e  
*Las aventuras perdidas*, de Alejandra Pizarnik**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Teoria e História Literária. Área de concentração: Literatura Geral e Comparada

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miriam Viviana Gárate

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Campinas  
2010

## Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

	Bosqueiro, Josiane Maria. Apresentação e tradução das obras <i>La última inocencia e Las aventuras perdidas</i> , de Alejandra Pizarnik / Josiane Maria Bosqueiro. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.
<b>B</b>	
<b>652a</b>	Orientador : Miriam Viviana Gárate. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
	1. Pizarnik, Alejandra, 1936-1972. 2. Tradução. 3. Poesia argentina. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
	tjj/iel

Título em inglês: Presentation and translation of the Alejandra Pizarnik's works *La última inocencia* and *Las aventuras perdidas*.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Alejandra Pizarnik; Translation; Argentinian Literature.

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate (orientadora), Profa. Dra. Gladys Viviana Gelado, Profa. Dra. Ana Isabel Guimarães Borges, Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, Profa. Dra. Silvana Mabel Serrani

Data da defesa: 14/06/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

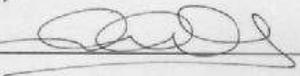
BANCA EXAMINADORA:

Miriam Viviana Gárate



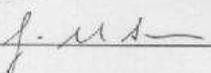
---

Gladys Viviana Gelado



---

Suzi Frankl Sperber



---

Anna Isabel Guimarães Borges

---

Silvana Mabel Serrani

---

IEL/UNICAMP  
2010

*A todos que, com sua sensibilidade, calor e presença, palavras e gestos, olhares e carinhos, tocaram-me a alma, enriquecendo-me o sentido da vida, espero estar à altura de retribuir.*

## **AGRADECIMENTOS:**

Aos meus pais José e Eunice, pela vida e pela educação, e às minhas irmãs Jaqueline e Gisele, também parceiras de Unicamp, pelo carinho e incentivo.

Aos queridíssimos amigos que me apoiaram nos momentos difíceis: Breno Deffanti, Cássia, Diogo Avelino, Elaine, Everton, Ed Carla, Gilberto, Geovana L.L. Santos, Geni Novaes Bortolucci, Juany del Carmen Campos, Juliana Seixas Ribeiro, Lili, Luis Guilherme Kalil, Lucimara, Mara, Marco Antônio, Marie, Vanessa L. Toledo e Yvone Pântano.

À Secretaria Estadual de Educação de São Paulo, pela *Bolsa Mestrado*. Às equipes da Escola Estadual Prof<sup>a</sup>. Maria José Margato Brocatto e do Colégio Pró-Cultura Anglo, de Santa Bárbara d'Oeste, pelo apoio e companheirismo, e aos meus queridos alunos, pelo carinho e atenção.

Aos funcionários do IEL/UNICAMP, em especial ao Cláudio Platero, da Secretaria de Pós-Graduação, e aos funcionários das bibliotecas do IEL, IA e BC da UNICAMP e da FFLCH/USP. Ao Centro Virtual Cervantes e ao grupo de pesquisa CEHISP do IEL, em particular à Lívia Grotto, pelas dicas.

Aos colaboradores das livrarias El Ateneo e Distral Libros, de Buenos Aires, por terem me apresentado à poesia pizarnikiana em tardes de inverno e café; à grande amiga Valéria C. Silva, companheira de viagem que logo compartilhou comigo o entusiasmo com esta e tantas outras leituras.

Aos meus professores do IEL/UNICAMP, em especial ao Alcir, Alexandre, Arnoni, Eric, Ingedore, Jeanne Marie, Maria Irma, Maria José Coracini, Vandarsi e Wilmar, pelos seus ensinamentos na graduação.

Às professoras Suzi Frankl Sperber e Silvana Mabel Serrani, pelas valiosas indicações e correções nas Bancas de Qualificação e Defesa e também às professoras Gladys Viviana Gelado e Ana Isabel Guimarães Borges, pela leitura atenta deste trabalho e por terem gentilmente aceitado fazer parte da Banca de Defesa.

Sobretudo à Miriam – minha estimada professora da graduação, que tantos autores, obras e horizontes me apresentou em suas aulas encantadoras – por ter aceitado e conduzido este desafio, apesar das minhas dificuldades no caminho.

Ao Tadeu, por existir.

*Alejandra*

*Puesto que Hades no existe, seguramente estás allá,*

*último hotel, último sueño,  
pasajera obstinada de la ausencia.*

*Sin equipajes ni papeles,  
dando por óbolo un cuaderno*

*O un lápiz de color.*

*– Acéptalos barquero: nadie pagó más caro  
el ingreso a los Grandes Transparentes,  
al jardín donde Alicia la esperaba.*

**(Julio Cortázar, 1972)**

## RESUMO

Neste trabalho procuramos divulgar parte da produção da poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), ainda pouco conhecida no Brasil, tomando a fase inicial de sua obra, pouco explorada pela crítica. Preparamos a tradução, precedida de uma apresentação, dos livros *La última inocencia* e *Las aventuras perdidas*, os mais significativos deste período. Tais obras formam uma etapa de aprendizagem, opinião compartilhada inclusive pela própria poeta, que posteriormente desconsiderou seu primeiro livro, *La tierra más ajena* (1955), o qual não abordamos aqui. Segundo Ángelez Vázquez, as três obras “fácilmente podrían formar una trilogía por su temática – es la época en la que se relaciona con revistas vanguardistas y con grupos universitarios reformistas”. *La última inocencia*, publicado em 1956, possui 17 poemas curtos e *Las aventuras perdidas*, publicado dois anos depois, é constituído por 22 poemas e é dedicado ao poeta Rubén Vela. Comentamos a ligação desses versos com as estéticas vigentes na capital portenha nos anos 50 (a poesia neorromântica, a poesia surrealista e a poesia órfica), onde Alejandra já era uma poeta lida e apreciada, e algumas recorrências desta poética, tais como o desdobramento do sujeito e a peculiar caracterização espaço-temporal; traços que já apontam para sua obra mais consagrada, a qual abarca os livros *Árbol de Diana*, publicado em 1962 e *Los trabajos y las noches* (1965, pelo qual recebeu os prêmios Fondo Nacional de las Artes e Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires) e, posteriormente, *Extracción de la piedra de locura* (1968), *El infierno musical* e *La condesa sangrienta*, ambos em 1971, com incursões pela prosa.

PALAVRAS-CHAVE: ALEJANDRA PIZARNIK. TRADUÇÃO. POESIA ARGENTINA

## ABSTRACT

We aimed to publicize part of the argentinian poet Alejandra Pizarnik's work (1936-1972), barely known in Brazil, especially its early moments, not so explored by the critics so far. We have prepared a translation, preceded by a presentation, of the works *La última inocencia* and *Las aventuras perdidas*, the most meaningful of the period. These books are part of a learning period, opinion agreed even by the poet herself, who later disconsidered her first work, *La tierra más ajena* (1955), which we don't broach here. According to Ángelez Vázquez, the three works "fácilmente podrían formar una trilogía por su temática – es la época en la que se relaciona con revistas vanguardistas y con grupos universitarios reformistas". *La última inocencia*, published in 1956, has 17 short poems and *Las aventuras perdidas*, published two years later, consists of 22 poems and it is dedicated to the poet Rubén Vela. We have commented the links of these verses with the current aesthetics in the argentinian capital in the 1950's (Neo Romantic poetry, Surrealistic poetry and Orphic poetry) where Alejandra was already a read and appreciated poet, and some recurrences of this poetry, like the development of the subject and the particular characterization of time-space, traits that already point out to her most acclaimed work *Árbol de Diana*, published in 1962, and *Los trabajos y las noches* (1965, which received the Fondo Nacional de las Artes Award and Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires Award) and latter *Extracción de la piedra de locura* (1968), *El infierno musical* e *La condesa sangrienta*, both in 1971, with forays into prose.

KEY WORDS: ALEJANDRA PIZARNIK. TRANSLATION. ARGENTINIAN LITERATURE.

## SUMÁRIO

Resumo .....	p. 11
Introdução .....	p. 17
Alguns dados biográficos .....	p. 17
Grupos literários portenhos dos anos 50	p. 25
Resgate e diálogo com algumas poetisas argentinas .....	p. 31
Poetisas suicidas .....	p. 35
Alguns recorrências na obra pizarnikiana .....	p. 41
Os desdobramentos do sujeito e as imbricações com a noção de tempo .....	p. 41
O signo da repetição .....	p. 51
As imagens mais frequentes e a noção de espaço	p. 59
Acerca das fontes primárias .....	p. 69
Referências .....	p. 73
Propostas de Tradução .....	p. 77
La última inocencia .....	p. 79
Las aventuras perdidas .....	p. 97

## **INTRODUÇÃO**

*alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra*

*(La última inocencia)*

### **Flora Alejandra Pizarnik : alguns dados biográficos**

Flora Alejandra Pizarnik nasceu em 29 de abril de 1936 em Avellaneda, na região sul de Buenos Aires, onde sua família se estabelecera em 1934. O sobrenome era Pohzarnik, de judeus do leste europeu. Sua família era formada pelo pai Elías Pizarnik (ucraniano), pela mãe Rejzla (Rosa) Bromiker de Pizarnik (russa) e pela filha Myriam<sup>1</sup> que nascera dois anos antes de Flora. Fugidos dos problemas econômicos europeus depois da Depressão de 29 e das tendências nazistas<sup>2</sup> que se acentuavam, chegaram à Argentina sem dinheiro, sem trabalho e sem conhecer nada da língua local.

No bairro de Avellaneda, onde a família vivia na casa situada à rua Lambaré, nº 149, Elías trabalhava como comerciante e, com o tempo, conseguiu estabilizar-se economicamente. No lar falavam russo, iídiche e aos poucos foram aprendendo o idioma espanhol. As irmãs

---

<sup>1</sup> A entrevista que Myriam Pizarnik concedeu em fins dos anos 80 a Cristina Piña, biógrafa de Alejandra (*Alejandra Pizarnik. Una Biografía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005), foi de grande importância para o estabelecimento das informações hoje conhecidas sobre a vida particular da poeta, uma vez que a mãe morreu em 1967 e não chegara a dar depoimentos. Também são encontradas aqui informações cedidas por outras testemunhas, como amigos e escritores que estão nominalmente citados nos agradecimentos da biografia: Esmeralda Almonacid, Rodolfo Alonso, Elizabeth Azcona Cranwell, Diana Bellessi, Lia Boriani, Luisa Brodheim, Ana Calabrese, Arturo Carrera, Juana Ciesler, Ethel Noemi Cruz, Jorge da Fonseca, Elinor Franchi, Jorge García Sabeal, Luis Gregorich, Juan José Hernández, Roberto Juarroz, Enrique Molina, Fernando Noy, Elvira Orphée, Eduardo Paz Leston, Federico Peltzer, Hebe Perazzo, Marcelo Pichón Rivière, Antonio Requeni, Víctor Richini, Perla e Henrique Rotzait, Betty Sapolnik de Wilner, Raúl Vera Ocampo, Oscar Hermes Villordo, Roberto Yahni, Olga Orozco e Ivonne Bordelois. As informações biográficas de que dispomos hoje são extraídas, além desta biografia, das cartas e diários que Alejandra escreveu.

<sup>2</sup> Segundo Cristina Piña, praticamente todos os membros das famílias Bromiker e Pizarnik que permaneceram na Europa foram assassinados pelo antissemitismo da época.

foram estudar na escola pública (Escuela N°7 de Avellaneda) e na escola judia do bairro, a Zalman Reizien Schule, onde tinham uma educação esmerada nas tradições judaicas – ela possuía professores formados na Europa e orientação pestalozziana. A educação de Alejandra também contemplava o conhecimento musical, herdado do pai, que tinha predileção por música e tocava vários instrumentos.

Se na infância já se destacava escrevendo seus primeiros versinhos, na Escuela Secundaria Mixta de Avellaneda (1949-1953) começou a preocupar a família por desdenhar os ideais de feminilidade em voga, como a dedicação às tarefas domésticas, e passou a radicalizar em suas preferências literárias e filosóficas, no desejo de cursar uma universidade e desenvolver o talento artístico. Segundo sua biógrafa, Alejandra cultivava o estilo “ovelha negra”, vestindo-se com desleixo, negando-se a fazer maquiagem e a arrumar os cabelos, fumando, bebendo, falando palavrões, ouvindo Piaf, lendo Sartre. Possuía diversos amigos, sendo muito sociável na escola e chegando a causar até mesmo confusões; provocativa e piadista, sarcástica, atacava os comportamentos convenientes das meninas da sua época, recusando-se, em parte, a submeter-se a eles.

Reiteramos: “em parte” porque apesar de sua atitude, incomodava-lhe ser uma pessoa fora do padrão estabelecido, como denunciavam seus hábitos de passar fome durante a adolescência e de ingerir as famosas anfetaminas que ela tomava para emagrecer. Em sua casa, que tinha, inclusive, o apelido de “La Farmacia” entre as amigas, ela sofria com as comparações em relação à sua irmã mais velha, Myriam. Além do peso avantajado, ainda teve de lidar por toda a vida com um sério problema de acne, com a gagueira, a asma, e um longo tratamento psicanalítico com León Ostrov – dados que já se tornaram pitorescos na sua caracterização por evidenciarem inclinação ao anticonvencional.

Após concluir sua formação secundária, atingiu a época da faculdade e os cursos de

Letras ou Jornalismo se apresentavam como opções para quem gostava de escrever:

En 1954 no existían los talleres de escritura o literários que hoy en día crecen como hongos por todo Buenos Aires, desde el ámbito institucional hasta el privado, de modo que quien, como Alejandra, estaba seducido por la escritura y tanto quería ser escritora como absorber toda la literatura que fuera posible, tenía muchas opciones a medias pero ninguna definitiva. En efecto, si por un lado estaba la carrera de Letras, que daba una formación básicamente docente y académica, por otro estaba la Escuela de Periodismo de la calle Libertad, la cual, si bien no formaba verdaderos periodistas – ya que la tradición de la prensa argentina hasta muy poco ha pasado por foguearse en la redacción de un diario – , tenía una relación más viva y más directa con la escritura. Por fin, y quizás eso fuera lo fundamental, estaban los grupos de poetas y plásticos que, en la época, se reunían en los diversos bares, instituciones, talleres de pintores y tertulias de una Buenos Aires singularmente activa desde el punto de vista cultural underground, ya que el oficialismo no miraba con buenos ojos a esa bohemia, especialmente alerta a las novedades europeas y contraria, casi sin excepciones, a la ideología peronista. Para llegar a esos grupos uno de los mejores caminos era pasar por Filosofía y Letras, alrededor de cuya recortada sede de la calle Viamonte entre San Martín y 25 de Mayo florecían bares y librerías – el bar Viamonte, la Jockey, el Moderno, el Florida, las librerías Letras y Verbum – donde se reunían la mayor parte de los que luego fueron los protagonistas de la vida cultural de las décadas del cincuenta y el sesenta <sup>3</sup>.

Alejandra começou a faculdade de Filosofia, passou para Jornalismo (1954), foi para Letras e, por fim, abandonou todas para frequentar a oficina de pintura de Juan Batlle Planas, desistindo assim da educação formal e tornando-se autodidata. Durante o tempo da faculdade, porém, leu Sartre e estudou Literatura Moderna com Juan Jacobo Bajarlía através de quem conheceu “Proust, Gide, Claudel, los surrealistas franceses, James Joyce, la vanguardia poética y narrativa en general”<sup>4</sup>. Este professor foi fundamental na formação de Alejandra, pois também lhe ajudou a revisar os poemas do seu primeiro livro, o único assinado como Flora Alejandra Pizarnik e cuja edição fora paga pelo pai. Bajarlía ainda lhe apresentou o editor Arturo Cuadrado e artistas como Aldo Pellegrini, Oliverio Girondo, o próprio Battle Planas e Antonio Requeni – poeta que seguiria a tradição neorromântica dos anos 40 e com quem

---

<sup>3</sup> Biografía, op. cit., páginas 40-43. A respeito desta etapa de formação de Alejandra Pizarnik há mais informações disponíveis em sua biografia, pois não há muitas cartas preservadas ou trechos de diário. Estes outros materiais se referem aos anos posteriores.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 43

manteve amizade.

Pero en ese momento [Alejandra e Antonio Requeni] intercambiaban poemas y se los corregían mutuamente, hablaban horas enteras de los libros que cada uno iba incorporando a su biblioteca y de los descubrimientos literarios - en el caso de Alejandra, casi siempre poetas franceses, no ya solamente los surrealistas sino los grandes malditos y algunos autores del romanticismo alemán - recorrían de la mano ese Buenos Aires hirviente de propuestas renovadoras, de corrientes estéticas encontradas y de poetas que discutían, leían y forjaban manifiestos por toda la ciudad.<sup>5</sup>

Seus livros seguintes já levam a assinatura conhecida hoje, sem o prenome Flora. Foram publicados pelas Ediciones Altamar, ligadas à revista Poesía Buenos Aires, em torno da qual se reuniam no bar *Palacio do Café* Raúl Gustavo Aguirre, Elizabeth A. Cranwell, Rodolfo Alonso, Rubén Vela, Edgar Bayley:

Si bien entre 1955 y 1958, Alejandra se relacionó con autores pertenecientes prácticamente a todas las corrientes poéticas en vigencia, sus dos libros siguientes – *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, respectivamente de 1956 y 1958 – demuestran su vinculación estética y editorial con el grupo Poesía Buenos Aires, ya que ambos los publicó la editorial de la revista, donde también aparecieron colaboraciones de Alejandra.<sup>6</sup>

Quando em 1960 Alejandra dirigiu-se a Paris, levava consigo uma grande bagagem de leitura dos franceses que faziam parte, como vimos, de suas preferências, e à qual ainda se somavam: Bataille, Artaud, Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Apollinaire e Yves Bonnefoy. Lá também traduziu Antonin Artaud, Henri Michaux, Aimé Cesairé. Paris era sonhada e idealizada por ela como uma cidade literária, um paraíso do mundo da criação, e era de fato um ponto de encontro de diversos intelectuais argentinos da época, lugar onde ela fez amizades e contou com vários escritores conterrâneos ali radicados.

Alguns afirmam que ela teria estudado na Sorbonne, o que sua amiga Ivonne Bordelois nega, sustentando que a possibilidade de Alejandra estudar na ‘Sorbona’ era tão pouco plausível quanto a de Rimbaud escrever uma tese na L’École des Hautes Études; Alejandra se

---

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 56

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 61-62

interessava pelos poetas marginais e, como vimos, interrompera seus estudos formais na Argentina. Porém, possuía amigos, como Ivonne e Roberto Yahni e Silvia Molloy, que pertenciam a este meio acadêmico e com quem ela convivia em Paris.

Lá também leu e conheceu Octavio Paz, quem escreveu o prefácio de *Árbol de Diana*, bem como Julio Cortázar, que tentou ajudá-la e apresentou-lhe inúmeras personalidades literárias. As cartas trocadas entre ambos revelam também que ele exercera um papel protetor, de conselheiro, nos maus momentos dela. Pizarnik escreveu artigos a respeito da obra cortasariana: o “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: Historias de Cronopios y Famas”<sup>7</sup> e “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo”<sup>8</sup>.

Alejandra Pizarnik viveu em diversos endereços parisienses: na rue Saint Sulpice, Boulevard Saint Germain, Boulevard Saint Michel. Segundo consta de sua biografia, colocou em prática todo seu imaginário acerca do tipo de vida que desejava levar lá: desregrada, regada a bebida, trocando o dia pela noite, na companhia de muitos amigos e, sobretudo, de muita poesia. Era uma vida de liberdade, longe dos limites impostos pela família, segundo o amigo Roberto Juarroz – que estava lá na mesma época e com quem compartilhou momentos de leituras poéticas públicas. Em 21/12/1960 ela registra em seu diário: “Anoche tomé agua hasta las tres de la madrugada. Estaba un poco ebria y lloraba. Me pedía agua a mí como si yo fuera mi madre. Yo me daba de beber con asco”.<sup>9</sup>

Foi uma fase de intensa produtividade, escrevia bastante e sua escrita amadureceu neste período (em uma carta a León Ostrov comenta estar escrevendo seus melhores poemas). Colaborou com as revistas *Nouvelle Révue Française*, *Mito*, *Les Lettres Nouvelles*. Mesmo

---

<sup>7</sup> Publicado na *Revista Nacional de Cultura*, ano 25, nº160 (Caracas, 1963)

<sup>8</sup> Publicado em *Todos los fuegos el fuego* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966)

<sup>9</sup> As anotações particulares que compõem os diários da poeta estão publicadas em: *Diarios de Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Ed. Lumen, 2003.

trabalhando, relata em suas cartas que sua situação financeira era instável, considerava seus empregos horríveis e vivia na pobreza. Na carta de 10/12/1962 conta a amiga Ana María Barrenechea que saiu de um emprego, precisava encontrar outro e que o envio daquela carta lhe deixaria sem dinheiro para pagar o almoço. Paralelamente, registrou no seu diário momentos de instabilidade psíquica, com ciclos de depressão, momentos de ‘deshabitación de si misma’ e dependência de muitos remédios. De lá escreveu outra carta a León Ostrov em que mostra seu dilema: “Tensión a toda hora. La cuestión de siempre: destrucción o creación, sí y no. Me repito la frase aquella que leí hace mucho: "Le seul remède contre la folie c'est l'innocence des faits”.

Os registros de seu diário também revelam os momentos de incerteza e desânimo, medo e confusão, como nesta nota de 23 de dezembro de 1962:

El bosque estaba oscuro. Por eso las hojas suspendidas de las ramas amenazaban con un color negro, no verde. "Es mentira todo", pensé, "hasta lo que me decían del color de las hojas". Tenía tanto miedo que no sabía si avanzaba o retrocedía.

O medo continuou presente na semana seguinte, como revela esta anotação datada de 31/12/1962:

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 a la silla para mirar cómo soy con el suéter y el slip; vi mi cuerpo adolescente; después bajé y me acerqué nuevamente al espejo: Tengo miedo, dije. Revisé mis rasgos y me aburrí. Tenía hambre y ganas de romper algo. Me dirigí a la mesa y quise escribir un poema, pero temí aumentar el desorden de los libros y papeles. Me mordía los labios y no sabía qué hacer con las manos. Me asustaba saberme andando por la piecita desordenada, con la boca devorándose y la memoria petrificada.

As informações em relação à sua vida amorosa são escassas, mesmo porque seus diários foram censurados, conforme atesta o artigo de Patricia Venti<sup>10</sup>. A biografia escrita por

---

<sup>10</sup> O artigo da pesquisadora mostra que os diários foram censurados pela família antes da publicação, mantendo as passagens mais ligadas à literatura e ocultando detalhes de sua vida particular amorosa: “su albacea ha suprimido más de 120 entradas, además de excluir casi por completo el año 1971, y en su totalidad el año 72. Las omisiones están distribuídas a lo largo del diario, cuya materia suele referirse a temas sexuales o íntimos.

Cristina Piña menciona apenas que tivera um amor transferencial por seu analista León Ostrov e que entre 1961-62 ela teria se apaixonado por alguém que designava por G. Logo depois de voltar a Buenos Aires – a pedido da família, em razão da doença de seu pai – há relatos de grande afinidade e uma ligação intensa com Silvina Ocampo, principalmente entre 1967-69, porém escapam os detalhes e a natureza da relação.

Após o regresso à Argentina, ela continuou levando uma vida social agitada e relacionou-se com o grupo da revista *Sur*, que publicou seu livro *Los trabajos y las noches* pela Editorial Sudamericana. Este livro havia sido escrito ainda no exterior, bem como *Árbol de Diana*, publicado pouco antes. Em 1966, ano de falecimento de seu pai, ela recebeu o Primer Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires. Como sua angústia em virtude à perda paterna aumentara, ela retomou a terapia, desta vez com outro terapeuta: Enrique Pichón Rivière, que desenvolveu uma pesquisa acerca da escrita de Conde de Lautréamont, sobre a qual Alejandra se interessou muitíssimo. Enrique P. Rivière era pai de Marcelo P. Rivière, amigo dela.

Neste momento de dor, ela desenvolveu especial interesse pela poesia em prosa, como podemos constatar pelo lançamento dos livros *Extracción de la piedra de Locura* e *La condesa sangrienta* e conforme registrou em seu diário em 01/06/1967:

Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Además, está en mí desde mi libro primero. Nunca leí nada al respecto. Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados -

---

También se excluyeron fragmentos de textos narrativos que muestran las costuras de la escritura, que a posteriori serán reelaborados para su publicación.” Segundo a pesquisadora, que teve acesso ao material original na biblioteca de Princeton, Pizarnik escreveu entre 1954-1972 vinte cadernos, e completa: “En el ámbito personal se eliminan referencias “poco amables” a amigos y miembros de la familia. Así como comentarios denigrantes a personas relacionadas afectivamente con ella (...) Dentro de las omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física”. Cf.: VENTI, Patricia. "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición". In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2004. Universidad Complutense de Madrid.

compactos y casi sin puntos y apartes. Poemas en prosa muy breves, breves como aforismos (Rimbaud- Phrases ). Leer alguna vez - o estudiar más que leer - los de Char, Éluard, Ungaretti, Michaux, Eliot (por Jiménez). Octavio (?). Borges (?). Libros de Chumacel -de los muertos.

Nesta fase, Alejandra intensificou o uso de anfetaminas e passou a telefonar de madrugada aos seus amigos com mais frequência em virtude de sua angústia crescente. No ano de 1968 ela se mudou para o apartamento da rua Montevideo, nº 980 e teve um relacionamento estável pela primeira vez, com uma mulher – uma fotógrafa, cuja união durou dois anos. Obteve uma bolsa Guggenheim em 1969 e recusou a Fullbright, dois anos depois, porque não conseguiria realizar a viagem necessária (já não havia suportado uma viagem anterior aos Estados Unidos). Ainda em 1970 ela teve crises que lhe provocaram oscilações de humor entre estados de euforia e depressão e tentou o suicídio pela primeira vez, com comprimidos. Conseguiu telefonar a tempo pedindo ajuda à sua mãe, à sua médica e a sua amiga Olga Orozco, e foi levada ao Hospital Pirovano, tirada do coma e internada para tratamento.

Em 1971, com uma melhora em seu quadro psíquico, sua escrita mostrou-se produtiva e ela foi viver com a mulher que reconheceu ser seu “grande amor” (cuja identidade não é explícita em sua biografia ou diário); porém esta recebeu uma oportunidade nos Estados Unidos em 1972, um pouco antes da morte de Alejandra, e foi embora. A situação emocional de Alejandra piorou e em 25 de setembro de 1972, ela ingeriu uma dose exagerada de barbitúricos: cinquenta comprimidos do calmante Seconal Sódico, não se sabe se tomou propositalmente ou se repetiu confusamente a dose, para dormir.

Após a dose fatal, cumpriram-se os rituais judeus em seu velório – na última fase da vida ela se interessara pela sua religião de origem, embora tenha passado uma boa parte de seus anos sem segui-la. Seu corpo está enterrado no cemitério judeu La Tablada. Todo seu acervo pessoal encontra-se na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos.

## **OS GRUPOS LITERÁRIOS PORTENHOS DOS ANOS 50**

Na década da estreia de Pizarnik, dois grupos marcaram forte presença no cenário das letras argentinas: de um lado, o dos surrealistas, liderado por Aldo Pellegrini, que em 1928 fundara a revista *Que* sob pseudônimos de Adolfo Este e Filidor Lagos; de outro, o do Invencionismo, cuja revista *Poesía Buenos Aires* era encabeçada por Raúl Gustavo Aguirre. Entretanto, depois do manifesto de Edgar Bayley de 1945, publicado no caderno *Invenición*, que prescrevia ser o Invenciosnismo um movimento de oposição à arte figurativa, houve uma flexibilidade de posturas e um intercâmbio artístico entre ambos grupos.

Segundo Bella Jozef, o movimento invencionista não era de rejeição ao Surrealismo, mas de superação do “irracionalismo para alcançar nova revalorização da razão, com uma poesia cerebral, libertando-se da retórica tradicional e mantendo a importância dos elementos inventivos do poema”<sup>11</sup>. Seu manifesto prescrevia ainda: "El Arte ha sido durante mucho tiempo una renuncia a la responsabilidad, una abstención ante el mundo real. Pero ahora no se trata de embellecer al mundo en la obra de arte o en la imaginación, o de afearlo, o, simplemente, de copiarlo. Es preciso inventar nuevas realidades. Es preciso reconstruir el mundo."

Alejandra manteve relações com o grupo de *Poesía Buenos Aires*, como mostram seus diários, cartas, sua biografia, e sobretudo o lado exato, cerebral de seus poemas mais breves, e colaborou com a revista publicada pelo grupo:

---

<sup>11</sup> JOZEF, BELLA, *Poesía Argentina 1940-1960*. São Paulo: Iluminuras, p. 20.

En los cinco años previos a su viaje a París, Alejandra publica sus dos libros con el sello Poesía Buenos Aires – pues Altamar, donde apareció *Las aventuras perdidas*, era el nombre alternativo para la editorial de la revista -, y pasa de su encierro familiar a vincularse prácticamente con toda la gente que configuraba el mundo literario de la época<sup>12</sup>.

Tal amor à exatidão, ao racional, é confessada ao amigo Rafael Squirru em carta datada de 20/02/1970:

Me gusta el lenguaje exacto, le mot juste, las cosas correctas terriblemente visibles y que se levantan como se levantan del papel las letras del poema de Quevedo que acabo de releer. Ergo: pensaré mejor cuando sepa qué hay, cómo es, de qué modo, cuánto, hasta dónde, etc. etc. El sueño, sí, pero dotado de las calidades del teorema. La metáfora sí, pero exacta: que no sea posible cambiar un “esto” es igual a “eso” – de modo que hay que formarlo como quien alza em la oscuridad una mano asida a un puñal.

Podemos observar a busca pela palavra exata nos versos abaixo, que formam o poema *Balada de la piedra que llora*. Aqui o jogo de oposições se materializa pela seleção reduzida de substantivos e verbos, sobretudo:

*la muerte se muere de risa pero la vida  
se muere de llanto pero la muerte pero la vida  
pero nada nada nada*

No poema a seguir, o sentido do título, marcado pelo advérbio *sólo*, vem confirmado pelos versos, pois trata-se de uma reflexão sobre a identidade a partir de um substantivo próprio que é apresentado em inicial minúscula:

### ***Sólo un nombre***

*alejandra alejandra  
debajo estoy yo*

---

<sup>12</sup> PIÑA, Cristina, *op. cit.*, p. 75

*alejandra*

Todavía, o vínculo com o grupo surrealista também se faz sentir. Guillermo Ara descreve a poesia de Alejandra como “onírica, con un modo caudaloso y fascinante de atropellar las leyes lógicas y la sustentación de la realidad. Comunica una relación extraña con el mundo, representado en signos de pesadilla, con imágenes de tenebrosas alusiones”. O poema *Sueño*, abaixo, ilustra tais características:

*Estallará la isla del recuerdo  
la vida será un acto de candor  
Prisión  
para los días sin retorno  
Mañana  
los monstruos del bosque destruirán la playa  
sobre el vidrio del misterio  
Mañana  
la carta desconocida encontrará las manos del alma*

Apesar dos pontos de contato com um e com outro grupo, existe uma grande dificuldade por parte dos críticos em vincular Pizarnik a tais movimentos, o que a leva a ser considerada muito particularmente<sup>13</sup>.

As aproximações com o neorromantismo<sup>14</sup> também foram frequentes, e apontadas, entre outros, por Susana Haydu, que ressalta:

---

<sup>13</sup> SOLA, Graciela de. “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina”, In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 219.

<sup>14</sup> Para esclarecimento, o neorromantismo apresentou características diversas do Romantismo argentino do século XIX, que, entre outros traços, exaltava o amor à terra natal. Desse sentimento patriota surgiram as obras de Domingo Faustino Sarmiento e Bartolomé Mitre e, em especial na vertente gauchesca, de José Hernández e seu clássico Martín Fierro, e Bartolomé Hidalgo. O neorromantismo, por sua vez, possui conotações mais líricas,

Su voz lírica de los primeros textos, con su fuerte influencia romántica, se convierte en una voz surrealista, que participa de las características clásicas de este movimiento: el humor, el erotismo, los juegos verbales” (p. 5) e adiante “Además de la influencia surrealista, la poesía de Alejandra Pizarnik entronca con la tradición romántica, en especial con aquella representada por Novalis y Trakl. En Buenos Aires hubo, a partir de la década del setenta un resurgimiento neorromántico que Jorge Santiago Perednik describe muy bien en el prólogo de Nueva poesía argentina (1976-1983) como a una poética que ubica al poeta fuera del mundo y hace de sus circunstancias la soledad y el aislamiento. Son amplias las similitudes que los poetas de este grupo presentan con Alejandra Pizarnik, específicamente en el tratamiento de la noche, la soledad, la muerte y el fracaso, y la posición del poeta frente a su mundo. Se puede decir entonces que Pizarnik fue no sólo una precursora para estas generaciones de poetas, sino que trascendió con su lirismo y su rigor poético las limitaciones de su generación<sup>15</sup> (grifo nosso).

Os poemas abaixo são exemplares no tratamento que a poética pizarnikiana dá à solidão e à noite e promove o isolamento do eu lírico:

### ***La carencia***

*Yo no sé de pájaros,  
no conozco la historia del fuego.  
Pero creo que mi soledad debería tener alas.*

### ***Azul***

*mis manos crecían con música  
detrás de las flores*

*pero ahora  
por qué te busco, noche,  
por qué duermo con tus muertos*

---

menos épicas e menos interessadas na história nacional, mesmo porque o poeta ganha a representação de um ser isolado, que se coloca “fora” da sociedade.

<sup>15</sup> HAYDU, Susana. *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. In: *Dissertation Abstracts International (DAI)*, n.º 53, Degree Granting Institution, Yale University, noviembre de 1992.

A multiplicidade de vertentes estéticas que desenvolveu-se na Argentina entre os anos 1940 e 1960 contempla ainda a poesia órfica e seus ecos também estão na lírica pizarnikiana:

Desde esta perspectiva se explica la presencia, en toda su obra, de los tópicos de la infancia como paraíso perdido, el poeta como ser caído, como visitante del reino de los dioses y de los muertos, la noche como ámbito propicio para el poetizar, etc. En la lírica argentina, el desarrollo de esta forma de orfismo literario corresponde a la consolidación del registro neorromántico y al segundo empuje del surrealismo <sup>16</sup>.

Tal tratamento da infância pode ser observado em poemas como este:

**Tiempo**  
*A Olga Orozco*

*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.*

Além disso, uma parte da poesia dos anos 60 no país é permeada de objetivismo, coloquialismo e preocupações sociais, às vezes com ideias esquerdistas. Segundo Susana Haydu, esse novo pensamento era fruto do entusiasmo com a Revolução Cubana em 1959 e da visita de Fidel Castro à Argentina no final deste mesmo ano. Muitas revistas novas surgiram no momento, de acordo com Haydu citando Abelardo Castillo, como *Contorno*, *Polémica*, *Gaceta Literaria*, *El Grillo de Papel*, *Eco Contemporáneo*, *Ensayo Cultural*, *Barrilete* e *Poesía Buenos Aires*. Embora Alejandra tenha colaborado com artigos e versos em algumas

---

<sup>16</sup> ZONANA, Víctor Gustavo. "Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik". In: *Revista Signos*, vol. 30. Valparaíso, 1997, pp. 119-144.

publicações que apresentassem tais tendências, sua poesia manteve-se distante das representações realistas e das problemáticas políticas que atingiam a Argentina no período.

## RESGATE E DIÁLOGO COM ALGUMAS POETAS ARGENTINAS

A tradição argentina contempla diversas vozes poéticas produzidas por mulheres que aludem a elementos relativos ao universo feminino. A relação dos poetas argentinos feita por Guillermo Ara<sup>17</sup> nos indica que conforme o século avança, avoluma-se o contingente de mulheres a se dedicar à arte da escrita no país.

São recorrentes no cânone os versos da pioneira Alfonsina Storni (1892-1938), que já cantava na alvorada modernista<sup>18</sup> e de Norah Lange, que fez parte da vanguarda poética de 22. Os anos 30 deram espaço a uma literatura nacionalista, por vezes de tendência martinfierrista, com Carmen Gándara, Silvina Ocampo (autora de *Enumeración de la Patria*) e María de Villariño (*Nuevas Coplas de Martín Fierro*) como figuras representativas.

Posteriormente, surgem as poetisas da chamada Geração de 40: María Granata, Silvina Bullrich e Olga Orozco – que estreou com a obra *Desde Lejos*, em 1946. Neste período, conhecido como terceiro momento vanguardista, houve a influência de Neruda, Rilke, Hölderlin, Cernuda e Rimbaud<sup>19</sup> e diversas linhas poéticas, como o neorromantismo, definido por “um extremo subjetivismo elegíaco ligado à subjetividade e à individualidade”<sup>20</sup>. Houve ainda nesse período as tendências à revalorização da terra argentina, à tematização da natureza e da infância. Algumas revistas se destacaram: *Huella*, *Verde Memoria* e *Canto*.

---

<sup>17</sup> ARA, Guillermo. *Suma de poesía argentina (1538-1968)*; crítica y antología. Buenos Aires: Ed. Guadalupe, 1970

<sup>18</sup> É importante lembrar que o que designamos por **Modernismo** no Brasil não corresponde ao movimento de mesmo nome na Argentina. Lá, ele refere-se à incorporação dos ideais estéticos parnasiano e simbolista na poesia, e recebeu esta denominação de Rubén Darío, que assim chamou essa tendência, instaurada em toda a América Hispânica por volta da virada do século XX, entre 1890-1914. Já a incorporação das estéticas vanguardistas europeias (as conquistas do cubo-futurismo, do surrealismo, dadaísmo), que no Brasil recebeu o nome de **Modernismo** e foi simbolizada pela Semana da Arte Moderna de 1922, em SP, é conhecida na historiografia literária argentina como **Vanguardia**. A incorporação dessas técnicas expressivas ocorreu também no início dos anos 20 e materializou-se, dentre outros, através do manifesto ultraísta escrito por Jorge Luis Borges.

<sup>19</sup> JOZEF, BELLA, op. cit., p.18

<sup>20</sup> Idem, ibidem.

Dos anos 50 em diante, encontramos, entre outras, as obras de Juana Bignozzi e Susana Thénon, Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Beatriz Guido, Maria Elena Walsh, Amélia Biaggioni, Elizabeth Azcona Cranwell e Alejandra Pizarnik, nomes presentes em reconhecidas antologias como *Puentes Pontes*, que destaca traços distintos de tais autoras. É válido reconhecer a singularidade pizarnikiana neste contexto mas também salientar o interesse de Alejandra na poesia praticada por mulheres, sobretudo pela de Olga Orozco, que considerava sua ‘madre literaria’ e de Elizabeth A. Cranwell. Com ambas manteve amizade e intensa troca de ideias.

M. Ángeles Vázquez destaca a relação de Alejandra com algumas vozes poéticas femininas, sobretudo no momento inicial de sua poesia, ao afirmar que:

Es la época en la que se relaciona con revistas vanguardistas y con grupos universitarios reformistas. Conoce a escritores de su generación como Susana Thénon, Eduardo Romano u Horacio Salas y a los del grupo Sur como a José Bianco y Alberto Girri. En una época de vasta producción literaria en Argentina, se caracterizan por sus preocupaciones de orden formal y por la crítica del lenguaje poético. De difícil inscripción literaria, Pizarnik no comparte con el grupo sesentista los referentes que les caracterizan (la ciudad, las calles, la realidad circundante...) ni la pasión por la política. Pizarnik se vuelca en un mundo interior implicándose en la tradición literaria femenina con la que se reafirma, de ahí la alusión en sus poemas a escritoras precedentes, como Storni, Agustini y Mistral. Alejandra rompe con esa raigambre en la que la poesía femenina era mero sentimentalismo, ternura y suavidad poética. Su voz se libera y dice lo que a otras voces femeninas anteriores les estaba vedado, como la crueldad y la violencia: «Escribe hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte»<sup>21</sup> (grifo nosso).

Embora a poética pizarnikiana não tenha um claro compromisso político com o feminismo, Alejandra sentiu o impacto da recepção das ideias feministas em voga em meados do século XX em sua vida cotidiana e as mesmas interferiram em seu comportamento, como nos mostram alguns registros biográficos sobre sua forma de se vestir e sobre a adoção de

---

<sup>21</sup> Cf. em <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/acerca/vazquez.htm>

certos hábitos, então chocantes para a sociedade<sup>22</sup>. Ela conheceu Simone de Beauvoir pessoalmente em Paris, onde tiveram alguns encontros; defendeu a igualdade de direitos entre homens e mulheres, e mostrou-se favorável ao divórcio e à educação sexual feminina e considerou imorais e cruéis as leis contra o aborto e o controle de natalidade<sup>23</sup>.

Também para Susana Haydu existem muitas relações entre a obra de Alejandra e a tradição literária composta por mulheres poetas, pois em sua obra há referências a autoras como Storni, Augustini, Mistral: “Así en La Bucanera dirá ‘*Llámame Delmira, Gabriela, Alfonsina*’ es decir trasmuta su ‘yo’ en el de estas escritoras de generaciones anteriores y se identifica con ellas al abrazar la causa feminista”. Todavía, Haydu afirma que Pizarnik queria romper com os atributos habituais da poesia praticada pelas mulheres, tais como o sentimentalismo baseado na ternura, na submissão e na castidade e que propôs uma poesia mais violenta.

Em sua literatura, é frequente a representação do eu lírico por meio de figuras femininas evocadas por pronomes pessoais femininos, substantivos comuns femininos e pelos nomes próprios ‘Alejandra’ e ‘Alicia’. Apesar disso e da ligação de Alejandra com as autoras que a precederam ou que lhe foram contemporâneas, não podemos vincular essa escolha ao feminismo, no sentido do engajamento político, visto que não notamos traços de embate social nos seus livros, uma vez que o eu lírico pizarnikiano é solitário em seu mundo particular. Porém, podemos aproximar esta escolha a um âmbito mais filosófico de exaltação da condição existencial e da finitude da vida, representada por uma figura feminina, e mesmo ao caráter neorromântico de isolamento do mundo.

---

<sup>22</sup> PIÑA, Cristina, op. cit.

<sup>23</sup> De acordo com entrevista concedida à revista *Sur* em 1971. Cf. PIZARNIK, Alejandra. *Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Lumen, 2003, p. 309.

## POETAS SUICIDAS

Numerosos foram os poetas suicidas do século XX. Para citar alguns mais conhecidos, temos em língua inglesa Hart Crane, John Berryman, Anne Sexton e Sylvia Plath; os autores de expressão alemã Georges Trakl e Paul Celan; de língua portuguesa Antero de Quental, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca e Ana Cristina César; os russos Vladimir Mayakovsky e Marina Tsvetáeva; e entre os franceses Antonin Artaud. Na Argentina, vale mencionar Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni e Alejandra Pizarnik.

As questões que coloca hoje a literatura produzida pelos poetas suicidas estão ainda longe de ser respondidas: haveria algum indício de morte nos poemas produzidos por eles e seria esse um traço que pudesse aproximar um poeta suicida do outro? Dizendo de outro modo: além de terem atentado contra a própria vida, existiria algum vestígio literário que os unisse? Haveria alguma marca textual que indicasse a morte futura?

Sem ter a pretensão de respondê-las, esboçemos uma rápida comparação de alguns pontos de contato existentes entre alguns textos de Alejandra Pizarnik e desses artistas.

Antonin Artaud visitou a exposição de Van Gogh no museu L'Orangerie de Paris em fevereiro de 1947 e escreveu a esse respeito em *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Nesse ensaio, Artaud relaciona a obra e o suicídio do pintor, comparando o clima de sufocação, o abafamento e a busca de libertação expressas na tela:

Os corvos pintados nos dias que antecederam sua morte não lhe abriram, mais que suas outras telas, a porta para sua glória póstuma, mas abrem para a pintura o segredo da natureza não pintada, a porta oculta do mais além possível, de permanente e plausível realidade, através da porta aberta por Van Gogh repousa um enigmático e pavoroso mais além. (...) Pois até então ninguém como ele havia convertido a terra

nesse trapo sujo empapado de sangue, retorcido, a escorrer vinho. No quadro há um céu muito baixo, emplastado, violáceo como as bordas de um relâmpago. A poucos centímetros do alto, e como se provenientes da parte inferior da tela, Van Gogh soltou os corvos<sup>24</sup>, como se libertasse os germes negros de seus desejos suicidas, seguindo a tarja escura da linha onde o esbater de suas soberbas plumas faz pesar sobre os preparativos da tormenta terrestre a ameaça de sufocação vinda de cima<sup>25</sup> (grifo nosso).

Artaud, que se matou em 1948, escreveu ainda, no texto intitulado “Sobre o suicídio”, outras considerações sobre o tema, relacionando-o a uma desarticulação interna do sujeito:

Mesmo para chegar ao estado de suicídio, devo esperar o retorno de meu eu, preciso do livre jogo de todas as articulações de meu ser. Deus me colocou no desespero como em uma constelação de impasses cuja radiação chega a mim. Eu não posso nem morrer, nem viver, nem desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu<sup>26</sup>.

Alejandra Pizarnik, por sua vez, revela a identificação de suas dores com as do escritor. Em um registro de seu diário de 19/10/1963, ela confessa: “Artaud. Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. Pero sin retórica, por favor, sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir: la semejanza de nuestras heridas”.

Esse sentimento compartilhado de angústia, esse reconhecimento no outro de suas próprias dores e feridas irmanou Alejandra com as palavras escritas por poetas que também cometeram suicídio, como o expressionista alemão Georges Trakl, que tomou uma overdose de cocaína em 1914, dando cabo da própria vida, e de quem Alejandra tomou emprestados versos para sua epígrafe do livro *Las aventuras perdidas*.

---

<sup>24</sup> Este é o quadro “Trigo com corvos”, um dos últimos do artista. Como é sabido, Vincent Van Gogh matou-se em 27/07/1890, em meio a um campo de trigo onde costumava pintar a paisagem e seus corvos. Levou uma arma e em vez de matá-los, atirou contra o próprio peito, falecendo de fato dois dias depois. Escrevera uma carta ao seu irmão Théo dias antes, registrando: “Não preciso sair da rotina para exprimir tristeza e o extremo da solidão”. Cf. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

<sup>25</sup>Cf. *Van Gogh le suicidé de la société*. Tradução disponível em <http://recantodasletras.uol.com.br/e-livros/1401397>. Cf também: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Completes*. Paris: Galimard, 1979.

<sup>26</sup> Fonte: <http://www.metodista.br/ppc/correlatio/correlatio03/o-significado-de-desespero-e-o-problema-do-suicidio-em-paul-tillich/>

Ela também revela em comum com Mário de Sá-Carneiro um eu-lírico fragmentado, como expressara Artaud, carente de um ponto central. O poema de Sá-Carneiro chamado *Dispersão* é exemplar quanto a esse aspecto. Na primeira estrofe, mostra nostalgia de um estado anterior: “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto,/ E hoje, quando me sinto,/ É com saudades de mim.” Na segunda estrofe destaca uma preocupação com o futuro: “Passei pela minha vida/ Um astro doido a sonhar./ Na ânsia de ultrapassar,/ Nem dei pela minha vida...”. Este esvaziamento do presente, ou seja, de um centro, de uma vida, revela a falta.

A mesma falta de plenitude trocada pelo vazio e esse desencontro do sujeito podem ser lidos na poesia de Pizarnik. A mesma dispersão se manifesta na poesia de Florbela Espanca e Ana Cristina César.

No poema “Eu...”, do *Livro das Mágoas* (1919), Florbela Espanca escreve acerca do desencontro de si mesma e da ideia anunciada de morte, em meio às habituais brumas, imprecisões e pontuações excessivas que a influência dos simbolistas-decadentistas lhe deixou.

*Eu sou a que no mundo anda perdida,  
Eu sou a que na vida não tem norte,  
Eu sou a irmã do Sonho, e desta sorte  
Sou a crucificada... a dolorida...*

*Sombra de névoa tênue e esvanecida  
E que o destino amargo, triste e forte,  
Impele brutalmente para a morte!  
Alma de luto sempre incompreendida!...*

*Sou aquela que passa e ninguém vê...  
Sou a que chamam triste sem o ser...  
Sou a que chora sem saber por quê...*

*Sou talvez a visão que alguém sonhou,  
Alguém que veio ao mundo para me ver,*

*E que nunca na vida me encontrou!*<sup>27</sup>

Além da sensação da “perdição” ou do “desencontro” de si mesmo, aparecem nos poemas de poetas suicidas recorrentes identificações da morte com o lugar-comum do “descanso”, do repouso e, obviamente, a identificação da vida com o desencanto. Graciela Ravetti, em seu estudo comparativo entre Alejandra Pizarnik e Ana Cristina César, afirma que “Las dos eran mujeres latinoamericanas, poetas, dibujaban, se suicidaron, dejaron como legado su poesía y con ella las grandes interrogaciones a que obliga la palabra”. Em seu artigo<sup>28</sup>, ela tenta captar, à luz de Derrida, como o sistema racionalista, com suas explicações e encadeamentos lógicos, é falho para traduzir a experiência do limite. Ela aborda a fragilidade da expressão e compreensão da experiência-limite, e afirma que para Ana C. a morte também é um lugar de descanso, agradável, com cenas do cotidiano denunciando a tristeza com a vida.

O famoso poema “Voy a dormir”, deixado por Alfonsina antes de se lançar ao mar da morte, em 1938, também retoma essa ideia ao metaforizar a natureza (no caso, a natureza na morte: ‘do pó ao pó’) como refúgio e descanso:

*Dientes de flores, cofia de rocío,  
manos de hierbas, tú, nodriza fina,  
tenme prestas las sábanas terrosas  
y el edredón de musgos escardados.*

*Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera;  
una constelación; la que te guste;  
todas son buenas; bájala un poquito.*

---

<sup>27</sup> ESPANCA, Florbela. “Livro das Mágoas”. In: *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003 (vol.1)

<sup>28</sup> RAVETTI, Graciela. “Alejandra Pizarnik y Ana Cristina César: los bordes del sistema”. In: *Revista Literatura e Cultura*. Ano 5, vol. 6, 2001.

*Déjame sola: oyes romper los brotes...  
te acuna un pie celeste desde arriba  
y un pájaro te traza unos compases*

*para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:  
si él llama nuevamente por teléfono  
le dices que no insista, que he salido...*

Notamos nestes versos o uso de elementos da natureza como referência à morte, emprego que será retomado por Alejandra, porém de outra forma. Em outra referência à união do eu lírico com a natureza, no longo *Frente al Mar*, no qual Storni repete o verso “Mar, yo soñaba ser como tú eres”, ela confessa a pequenez humana maravilhada ante a grandeza do mar. No final do poema, escreve: “Y muero, mar, sucumbo en mi pobreza”.

No poema “Presentimiento”, reproduzido abaixo, Storni afirma a intuição de que morrerá jovem. O presságio aparece também na poesia de Pizarnik: *Figuras del presentimiento* foi o nome dado por ela à primeira parte do livro *El infierno musical*.

### *Presentimiento*

*Tengo el presentimiento que he de vivir muy poco.  
Esta cabeza mía se parece al crisol,  
Purifica y consume.  
Pero sin una queja, sin asomo de horror,  
Para acabarme quiero que una tarde sin nubes,  
Bajo el límpido sol,  
Nazca de un gran jazmín una víbora blanca  
Que dulce, dulcemente, me pique el corazón.*

## ALGUMAS RECORRÊNCIAS NA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK

### Os desdobramentos do sujeito e as imbricações com a noção de tempo

*A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade.*

(Gaston Bachelard, *O direito de sonhar*)

Alejandra Pizarnik cria um universo poético particular desde suas primeiras obras, traduzidas neste trabalho, que se mantém coerente em razão da recorrência de elementos de diversas ordens: a apresentação de um eu lírico sempre solitário, que se desdobra em seu passado ou futuro, associando a subjetividade a uma peculiar caracterização temporal e a presença dos pares antitéticos morte/vida e noite/dia, sendo a morte e a noite caracterizados como desejáveis em oposição ao dia e à vida. Também são recorrentes palavras de um mesmo campo semântico, estruturas cíclicas e figuras de linguagem que lidam com a *repetição em si*, como anáforas, iterações, aliterações e polissíndetos, como facilmente se observa através da leitura dos poemas reproduzidos e traduzidos aqui.

Segundo Víctor Gustavo Zonana, no artigo “Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik”, a percepção que a poesia pizarnikiana tem da condição do homem como ser caído a leva a criar o espaço literário como refúgio para esta limitação. A poeta se coloca como peregrina, “viajera” em busca de um paraíso perdido, com nostalgia da unidade que se

desfez. Em razão disso, Zonana relaciona a poesia de Alejandra Pizarnik à tendência órfica presente na tradição poética argentina das décadas de 40 e 50:

Se suele inscribir a Alejandra Pizarnik en la difusa corriente del surrealismo argentino, aunque no se la considere una representante «ortodoxa» del movimiento. Esta forma de encuadre no explica la presencia de ciertas notas peculiares de su poética que la apartan decididamente del impulso surrealista. Entre ellas, el trabajo de orfebrería sobre el poema; la ponderación rigurosa de cada palabra que la aleja de la inmersión onírica y la lleva a un estado de insomnio, de desvelo terriblemente lúcido; la conciencia de que la tentativa poética de fusión de contrarios está destinada, finalmente, al fracaso. Para superar los defectos de este encuadre, otros críticos la adscriben a las tendencias humanistas que se perfilan en la lírica argentina hacia el final de la década del '50 y se consolidan en la del '60. Pero este encuadre también resulta inapropiado. De hecho, ciertos rasgos característicos de la poesía argentina de los '60 – el objetivismo, la vuelta a lo cotidiano, el coloquialismo, el sesgo social, las relaciones transexuales con el tango o los mass media – están totalmente ausentes de su universo. Una lectura atenta de los símbolos fundamentales de su imaginario y de los ejes articuladores de su poética, muestra, sin embargo, que el universo literario de Alejandra Pizarnik arraiga profundamente en una modalidad particular de la poesía órfica que se desarrolla en la Argentina entre el '40 y el '50<sup>29</sup>.

Zonana vê a natureza presente nesta lírica como o Jardim do Éden, dada sua inocência, beleza e ausência de temporalidade. Podemos entender por esse viés a solidão do eu lírico : o interesse desta poesia não está na vida e nas relações que nela se travam, mas na condição humana, na sua finitude.

Toda vez que se menciona um ser humano, ele é o próprio sujeito lírico, ainda que se apresente como um outro, tal como ocorre no poema “Hija del viento”:

### ***Hija del viento***

*Han venido.  
Invaden la sangre.*

---

<sup>29</sup> ZONANA, “Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik”. In: *Revista Signos*, vol. 30. Valparaíso, 1997, pp. 119-144, p. 2.

*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*

O pronome pessoal “tú” designa neste caso o eu que narra seu desespero e o demonstra mediante uma linguagem imagética concreta, dada pelo gesto de cultivar o medo e a solidão. Para produzir esta imagem, são usadas palavras ligadas à natureza, e a solidão é referida diversas vezes, trazendo como consequência o suicídio das palavras: a falta de uma segunda pessoa real no ato comunicativo torna-as inúteis.

Em relação aos desdobramentos desse sujeito lírico, Edgardo Dobry, ao analisar o livro *Extracción de la piedra de locura*, observa:

*“Podríamos decir que Pizarnik sólo ve en el mundo a Alejandra y a su muerte, y esa muerte no le repugna; al contrario, le atrae mucho, entre otras cosas porque es la suya propia, porque forma parte de su mundo y de su personaje poético. Esta presencia excluyente de Alejandra acapara todos los recursos de Pizarnik; por ejemplo, la manera en que usa la segunda persona, que es siempre una invocación a sí*

*misma, nunca a un “tú” distinto de quien enuncia el poema”<sup>30</sup>.*

Nas raras vezes em que o discurso parece se dirigir a outrem, dirige-se a alguém que não está – como no poema “El ausente”:

### ***El ausente***

#### *I*

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

#### *II*

*Sin ti  
el sol cae como un muerto abandonado.*

*Sin ti  
me torno en mis brazos  
y me llevo a la vida  
a mendigar fervor.*

A ausência leva o eu lírico a se desdobrar em busca do que falta. Este desdobramento se dá em torno de si mesmo. Opera-se então com uma projeção do sujeito sobre si mesmo, seu futuro, sua vida post-mortem ou seu passado e cria-se uma circularidade que pode ser observada na estrofe abaixo, do poema “El despertar”:

*Recuerdo mi niñez  
cuando yo era una anciana  
Las flores morían en mis manos  
porque la danza salvaje de la alegría  
les destruía el corazón*

---

<sup>30</sup> DOBRY, Edgardo. “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de Extracción de la piedra de locura”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 644, Madrid, 2004.

A palavra *niñez* conjugada com *anciana* forma um jogo de contrários. A alegria destruindo o coração das flores também é um exemplo de inversão de sinais. Em relação ao ciclo e à circularidade ‘sui generis’ desenhada por esse processo, Graciela Ravetti afirma:

“Pizarnik, en *La de los ojos abiertos*, da vida a una muchacha que grita, aunque sea en la intimidad más profunda, que sólo la poeta puede oír; en *La última inocencia*, aparece como impulso de ascensión, de recuperación y de vida. Esos dos movimientos figurados juegan en contrapunto marcando una idea de circularidad del tiempo, noción que aparece y desaparece en su escritura, de la que la poeta parece no poder escapar.”<sup>31</sup> (grifo nosso).

Outra manifestação de desdobramento pode ser vista em função do tempo e do espaço continuados. Nesses casos, o que se tem em vez da completude é a anulação, a inexistência do espaço-tempo, o rompimento com essas categorias. No poema a seguir, há uma referência explícita à queda do paraíso, à entrada na condição humana, também expressa em oxímoros:

### ***La caída***

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

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

*Jardín recorrido en lágrimas,  
habitantes que besé  
cuando mi muerte aún no había nacido.  
En el viento sagrado  
tejían mi destino.*

A destruição do tempo se dá pelo uso combinado do verbo *volver*, que remete ao

---

<sup>31</sup> RAVETTI, Graciela. Ana Cristina César e Alejandra Pizarnik: Los bordes del sistema. In: *Revista Literatura e Cultura*. Ano 5, vol. 6, 2001.

passado, com as formas verbais e os marcadores de futuro. Como voltar ao futuro? Associando a questão ao título *La caída*, podemos conjecturar que se trata da condição existencial no mundo físico, a saída do mundo espiritual, tal qual anunciada pelo platonismo. A morte identificada ao nascimento, à condição atemporal antes da vinda (caída) ao mundo sensorial, da experiência; a morte entendida como retorno à inocência. Retorno, circularidade; o sujeito dividido entre seu presente e sua existência em outro plano. Esta leitura é reforçada pelo verso ‘cuando mi muerte aún no había nacido’, pois aproxima e situa no mesmo ponto as duas instâncias, inicial e final, da vida humana. Como observa Susana Haydu, na poesia pizarnikiana “Nacimiento y muerte son una sola cosa, un solo momento”<sup>32</sup> O poema intitulado “Artes invisibles” também opera com esta circularidade que aproxima início e fim da vida ao afirmar que ‘con todas mis muertes/ yo me entrego a mi muerte / con puñados de infancia’.

Há outro aspecto cíclico na temporalidade de sua poética, construída a partir de dêiticos ou títulos e expressões vagas, que não contêm necessariamente um ponto fixo de marcação – como é o caso dos títulos *Origen*, *A la espera de la oscuridad*, *Noche*, ou *Siempre*, que diz: “cansada por fin de las muertes de turno/a la espera de la hermana mayor/la otra gran muerte/dulce morada para tanto cansancio”, evidenciando seu caráter repetitivo.

Se nas obras mais maduras de Pizarnik a morte figura como um desejo, uma fuga, um complemento ao vazio do eu lírico, estes traços discursivos se esboçam aqui, onde a morte se insinua timidamente nas constantes fugas e ausências, associadas às configurações positiva da morte e negativa da vida. Figura-se o ser ausente, distante de si mesmo, desta vida, fantasmagórico; encena-se a fuga para a morte como desejo de completude. Julio Cortázar, que

---

<sup>32</sup> HAYDU, Susana, *op. cit.*, p. 69

escreveu um poema intitulado “Alejandra”, na ocasião de sua morte, descreveu-a como ‘pasajera obstinada de la ausencia’. Também Juan Gelmán em “Proposiciones” lembra o constante trabalho poético da busca:

*“yo digo: mejor no llorar  
mejor hacer otro mundo  
Yo digo: mejor hacer otro mundo  
Mejor hagamos un mundo para alejandra  
Mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede”*

O “Poema para Emily Dickinson” também encena a questão da busca pela completude, do movimento em direção a uma identidade que estaria no nome, este situado no ‘otro lado de la noche’. O nome se identifica, enquanto desejo, à eternidade, completando um círculo no qual ela busca, a si mesma desdobrada em seu nome, à sua própria eternidade:

### ***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!*

*Algo llora en el aire,  
los sonidos diseñan el alba.*

*Ella piensa en la eternidad.*

Tal desdobramento do eu transparece também no poema “Exilio”, no qual se afirma: ‘sin piedad por mi nombre/ ni por mis huesos que lloran vagando’. Denota-se mais uma vez a diferenciação entre o nome e o corpo; entre o ser vivo materialmente, no plano físico, e o ser

existente num plano abstrato. Isto remete-nos à condição de *nome* entendido como substância, essência, como também mostra este trecho do poema *Mucho más allá*:

*¿ Y qué me da a mí,  
a mí que he perdido mi nombre,  
el nombre que me era dulce substancia  
en épocas remotas, cuando yo no era yo  
sino una niña engañada por su sangre?*

As referências ao passado, ao instante do nascimento, juntamente com a antecipação do futuro, da morte, nos primeiros versos do mesmo poema: ‘¿Y qué si nos vamos anticipando/ de sonrisa en sonrisa/ hasta la última esperanza?’, contribuem para a anulação temporal. Experimenta-se a saudade de uma completude pretérita que o passado proporcionava e que não se tem no vazio do presente.

A mesma oposição se dá nos últimos versos do poema *La noche*, reproduzido abaixo. Nele, o eu lírico afirma conhecer pouco daquilo que é tão grandioso e que sabe tudo sobre ele: a noite.

### **La noche**

*Poco sé de la noche  
pero la noche parece saber de mí,  
y más aún, me asiste como si me quisiera,  
me cubre la conciencia con sus estrellas.*

*Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte.  
Tal vez la noche es nada  
y las conjeturas sobre ella nada  
y los seres que la viven nada.  
Tal vez las palabras sean lo único que existe  
en el enorme vacío de los siglos  
que nos arañan el alma con sus recuerdos.*

*Pero la noche ha de conocer la miseria  
que bebe de nuestra sangre y de nuestras ideas.*

*Ella ha de arrojar odio a nuestras miradas  
sabiéndolas llenas de intereses, de desencuentros.*

*Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos.  
Su lágrima inmensa delira  
y grita que algo se fue para siempre.*

*Alguna vez volveremos a ser.*

Tamanha noite, tamanhas incertezas, pequeno indivíduo atraído ao absoluto. Somente as palavras parecem apresentar algum indício de confiabilidade. Esta ignorância ante as incertezas causa angústia, o vazio toma conta do presente, surge novamente a esperança situada fora dele. O desejo do absoluto a ser alcançado na morte, se dá na noite. Por isso ela é positiva, em oposição ao dia, à vida; ademais de ser objeto desejável, ela é configurada como algo desejante do eu lírico, como vimos no poema *La noche*: amável, atenciosa, e como uma vampira sedenta como vemos no curto poema a seguir:

### **Nada**

*El viento muere en mi herida  
La noche mendiga mi sangre*

Nestes versos, o sujeito qualifica-se como lugar de encontro entre o que vem e o que vai, no qual a noite ocupa o papel de futuro (mendiga no sentido do verbo ir) que engolirá o sujeito e o vento é o que corre (muere no sentido do verbo vir) em direção ao sujeito e o que resulta é mais uma vez a anulação (ponto de partida e de chegada), traduzida pelo próprio título.

A leitura dos textos iniciais de Alejandra Pizarnik nos esclarece que o tempo futuro (virtualmente, a morte) retoma o passado (anterior ao nascimento e, portanto, a inocência). Em vez de pensar que esse jogo temporal entre futuro e passado anula o tempo, podemos entender que sob o aspecto da circularidade eles criam um outro mundo, paralelo, e espelho do real: o

“outro” mundo, o mundo dos mortos, o qual Alejandra tanto vislumbra. É o mundo do eterno, onde o tempo inexistente; o contrário desse ‘vale de lágrimas’, que é constantemente negado na lírica dos poetas suicidas em cujos versos a vida ganha tintas negras e carregadas, enquanto a morte vem sendo vista como um descanso e cheio de paz. Porém, a vida é uma espécie de curto-circuito temático, de vazio, de ausência, de nadificação. O exemplo mais claro desta estratégia de composição é o poema “Balada de la piedra que llora”. O non-sense de uma pedra que choraria sugere uma existência vazia do sujeito através da metáfora da pedra significando a vida; isso se explica porque, segundo o poema, quem chora é a vida que morre de chorar. Além disso, a ausência de maiúsculas e de pontuação e a distribuição da quebra sintática que não coincide com a quebra semântica do verso reforça tal falta de sentido da vida e em última instância, anula o próprio sujeito:

*la muerte se muere de risa pero la vida  
se muere de llanto pero la muerte pero la vida  
pero nada nada nada*

## O signo da repetição

A peculiar construção de um sujeito desdobrado em si mesmo, que se persegue em uma busca incessante, repetida, acompanha o desdobramento do tempo. Tal construção, como vimos, resulta em uma construção circular. Além desta repetição, há ainda a repetição constante de imagens da natureza, dividida em dois campos semânticos. De um lado, as palavras que fazem referência ao sujeito e ao reconhecimento de si próprio: *frente, ojos, gargantas, manos, pies, piel, cabeza, brazo, dedos, pelo, rodilla, rostros, carne, sangre, sombra*, além de *miradas, llanto, sonrisa, lágrimas* e ainda referências a um sujeito feminino: *ella, viajera, alejandra, mujer*. De outro lado, o mundo dos objetos, ora mais etéreos (*cielo, viento, estrellas, sol, alba, nubes, pájaro, lluvia, luna, luz, aire*), ora mais terrenos (*árbol, piedra, mares, nenúfares, flores, fuego, hoja, fuente, isla, serpiente, perros y gatos*) e as referências às cores *azul, amarillo, verde, rojo, negro* e *lila*, sobretudo as três primeiras. Afora isso, há referências religiosas: *ángeles, plegarias* e *eternidad*.

Estas palavras não constituem, como as do primeiro grupo, elementos que fazem parte do sujeito, mas são objetos apreendidos por ele: fazem parte do mundo e o solitário mundo da lírica pizarnikiana é reduzido a esta esfera natural, composto por vegetais, animais e minerais. Trata-se de um conjunto básico de elementos, repetido exaustivamente nos três primeiros livros da autora sendo que o primeiro deles, *La tierra más ajena*, possui uma diversidade maior com relação também a essas imagens.

Ora, esta falta de ação humana e de produtos da ação humana remete à inatividade, a tudo que lembre indiferenciação e imersão do sujeito na sua condição original e distante da civilização, já que o corpo humano pertence ao mundo natural tanto quanto as folhas, as

pedras, a serpente e a chuva. Ou seja, a morte está presente como destino da condição humana, tão precíval quanto os frutos verdejantes ao fim da próxima estação. Portanto, a repetição das mesmas figuras, também está associada ao fenômeno cíclico: a passagem da vida para a morte é representada de forma diferente das tradicionais descrições macabras associadas socialmente a este tema.

Segundo as considerações apresentadas por Philippe Ariès, em *O homem diante da morte*<sup>33</sup>, e por Jean Delumeau em *História do medo no Ocidente*<sup>34</sup> – estudos de orientação histórica e sociológica sobre como o homem tem tratado a morte desde o medievo até o século XX na tradição cristã ocidental – a morte é frequentemente representada de forma desagradável, provocando tristeza e repulsa. Exemplos dessas representações não faltam: urnas funerárias, cruzes, capuz/foices (como a representação do ceifador no tarô), lápides, covas, túmulos e caixões, sepulcros, mausoléus, enterros, velórios e cemitérios, esqueletos, a decomposição e seus odores, o medo, a ameaça do julgamento no post-mortem, o trágico apocalipse, cenas de decrepitude e fenecimento relativas à violência, doença e acidente (causas mortis mais comuns). Mesmo palavras que lembrem dor ou angústia como óbito, falecimento, passamento, sepultamento, finamento, partida, perecimento, aniquilação estão ausentes no discurso pizarnikiano sobre a morte. As tradicionais imagens do corvo e do fantasma ou do cadáver, cristalizadas por Poe e Shakespeare, não comparecem.

A fuga dos clichês habituais leva-nos, portanto, à conclusão de que a morte para a poeta estava associada a outro tipo de valor, diferente do que vigora na sociedade e que está aparentado com o conceito de fim. Para ela, entretanto, a morte ganha a conotação de

---

<sup>33</sup> ARIÈS, Philipe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

<sup>34</sup> DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

recomeço, de continuidade, de alteridade: uma forma de unir algo que se encontra partido, incompleto e por isso, triste; onde mesmo o sorriso se torna inútil:

*Pues es lo que hacemos.  
Nos anticipamos de sonrisa en sonrisa  
Hasta la última esperanza.*

Na poética pizarnikiana, a única personagem que existe, como vimos, é feminina, e tem o poder de circular de um lado a outro. Essa intimidade com a morte, no sentido de passagem, trânsito de um lado a outro, entre futuro e passado, nos lembra a forma como a mulher vem sendo representada no mundo ocidental ao longo da história: relacionada culturalmente aos ciclos, à luação, pois carrega em si o nascimento (gestação e parto) e a morte (em muitas culturas é a encarregada dos cuidados com os mortos), com o trato da matéria, associa-se tradicionalmente mais ao mundo desta, ao lado dionisíaco e instintivo, invadida pela obscuridade e pelo sonho, como escreve Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente*<sup>35</sup>, em oposição ao homem, relacionado tradicionalmente ao lado apolíneo e racional.

Ele nos explica que a sociedade patriarcal teme a mulher, já que ela tem a ambiguidade da passagem, do dom da vida e do anúncio da morte. Mesmo “a terra mãe é o ventre que nutre, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É o cálice de vida e de morte” (grifo nosso). Do pó ao pó, lembra a Bíblia. Assim, faz sentido lermos a imagem feminina criada por Alejandra Pizarnik, seu eu-lírico, como o ser que está na fronteira entre a vida e a morte, que os transpassa, a mulher que forma parte do ciclo do eterno retorno.

Para Simone de Beauvoir, citada por Delumeau, a mulher tem a face das trevas, “*é o caos de onde tudo se originou e para onde tudo deve um dia retornar (...). É noite nas*

---

<sup>35</sup> DELUMEAU, Jean. *op. cit.*, p. 464

*entranhas da terra. Essa noite onde o homem é ameaçado de abismar-se, e que é o avesso da fecundidade, o apavora” (Le deuxième sexe, I, p. 241).*

Abaixo temos um exemplo em que aparece a figura feminina em Pizarnik, associada a uma dinâmica circular:

### ***Origen***

*Hay que salvar al viento  
Los pájaros queman el viento  
en los cabellos de la mujer solitaria  
que regresa de la naturaleza  
y teje tormentos  
Hay que salvar al viento*

Em sua poesia, ela remete diversas vezes ao ‘jardim proibido’, que como vimos anteriormente, possui relação com o Éden do Antigo Testamento, e articula-se com a figura feminina que traz do passado o mal, como Eva trouxe o pecado ao comer a maçã, como Pandora trouxe os males ao abrir a caixa. A mulher entra nos lugares proibidos, invade o que não deve. A mulher está associada à queda do paraíso (Gên 3,1-7). O Gênesis<sup>36</sup> é o livro das origens, como se sabe, e esses versículos assinalados dizem respeito ao momento em que a serpente tenta Adão e Eva, ainda no Paraíso, oferecendo-lhes o fruto proibido.

A morte e o jardim, sendo por vezes associados à *queda*, passagem da inocência para a culpa, expulsão do paraíso dentro da tradição ocidental judaico-cristã, nesses poemas, é a própria tradução da morte para Alejandra, é a materialização de seu paraíso. Não existe efetivamente um espaço, um “cenário” na poesia inicial tal qual em alguns poemas das fases mais maduras, porém os procedimentos empregados pela poeta para dar a um proto-lugar a

---

<sup>36</sup> O livro do Gênesis é parte do Pentateuco, livro inicial da Bíblia Cristã, também formado pelo Êxodo, o Levítico, os Números e o Deuteronômio. O conjunto desses cinco livros sagrados é chamado de *Torá* pelos judeus.

existência mágica, onírica, quebrando com as instâncias de espaço-tempo, mostram que o *locus* existe de outra forma: na linguagem.

Assemelha-se à configuração do paraíso edênico bíblico ao associá-lo a uma conotação positiva (local de felicidade, calma, repouso), ao tematizar os ciclos que garantem sua continuidade eterna, e ao enxergá-lo como um “outro lado”, espelho desejado e idealizado de um mundo real e imperfeito. Espelho porque possui os mesmos elementos que este mundo, idealizado porque lá esses elementos não se comportam como neste mundo: não participam da condição triste de findar; antes, renovam-se ciclicamente na eternidade e possuem o sinal (valorização positivo/negativo) invertido: o que é negativo no mundo terreno se torna positivo no mundo etéreo.

Ao reapropriar diversos elementos naturais, esta configuração se torna mais identificável, pois se não bastasse a presença da flor, da folha, da pedra, da árvore, do dia e da noite, da luz e da escuridão, da lua e do sol, ainda aparece a serpente bíblica, como no trecho do poema *Hija del viento*:

*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.*

Estes traços de sua poética aproximam-na da tradição da poesia órfica, como apontara Víctor Gustavo Zonana. A morte em Pizarnik pode significar, nestes livros iniciais, uma

passagem, tanto do estado anterior ao nascimento (inocência) para o da vida (experiência) quanto a da vida para a morte, completando um ciclo.

Outros signos de repetição estão marcados em sua linguagem. Há vários registros de figuras de construção que retomam a repetição em si mesma. Os polissíndetos (na forma de repetição do conectivo “y”) aparecem, por exemplo, nos versos de *La danza inmóvil*:

*Y si se escondieron en la casa de mi sangre,  
¿cómo no me arrastro hasta el amado  
que muere detrás de mi ternura?  
¿Por qué no huyo  
y me persigo con cuchillos  
y me deliro?*

Outra repetição é a anáfora, presente no poema *Siempre*, que se inicia com o verso “Cansada del estruendo mágico de las vocales” e segue todo o poema repetindo a expressão “cansada de” até o final. Também no poema *Solamente*:

*en mis desencuentros  
en mis desequilibrios  
en mis delirios*

E ainda no poema *Artes invisibles*:

*Tú que cantas todas mis muertes.  
Tú que cantas lo que no confías*

Na passagem do poema *Exilio*, a seguir, temos diversos exemplos diferentes do emprego desta figura:

*Esta manía de saberme ángel,  
sin edad,  
sin muerte en que vivirme,*

*sin piedad por mi nombre  
ni por mis huesos que lloran vagando.*

*¿Y quién no tiene un amor?  
¿Y quién no goza entre amapolas?  
¿Y quién no posee un fuego, una muerte,  
un miedo, algo horrible,  
aunque fuere con plumas,  
aunque fuere con sonrisas?*

Há casos de poemas em que Alejandra repete o mesmo verso. O poema *Origen* começa e termina com “Hay que salvar al viento”. Em *El despertar*, o verso repetido duas vezes é “Qué hará con el miedo”. Temos ainda muito emprego de assonâncias e aliterações, figuras que procuramos preservar na tradução. Uma das mais bem acabadas é a repetição do fonema /ll/ no poema *Cenizas*, presente nas palavras *estrellas*, *astilló*, *embellecida* e *llaves*, bem como no poema *Canto*, a repetição do som nasalado das palavras cria um efeito expressivo significativo e a repetição de /t/ ilustra uma espécie de batida, compassada como um ponteiro:

*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.*

## As imagens mais frequentes e a noção de espaço

Quanto às marcações de espaço nos livros *La última inocencia* e *Las aventuras perdidas*, elas são poucas, porém inusitadas. No poema *Peregrinaje*, reproduzido abaixo, a música se converte em espaço de travessia de um ponto inicial até o outro lugar: a desesperança. Esses versos são coerentes com os demais poemas pois o deslocamento é constante nesta lírica, uma vez que ela trata de uma busca, e aqui a sugestão é justamente da peregrinação de um lado a outro da existência. A estrofe começa e termina com uma repetição ('un pájaro muerto'). A cor do céu aplicada ao pássaro morto pode traduzir bem o que é a morte para a poeta: o pássaro morto mistura-se à natureza, desintegrando-se, perdendo sua forma unitária para integrar-se ao todo, fundido à imensidão azul, e busca a vida (configurada negativamente):

*Pero un pájaro muerto  
vuela hacia la desesperanza  
en medio de la música  
cuando brujas y flores  
cortan la mano de la bruma.  
Un pájaro muerto llamado azul.*

Há outros casos de escolha espacial que sugerem vaguidão. No poema *La caída* o vento é identificado com uma instância de lugar: "en el viento sagrado/ tejían mi destino". Trata-se de um espaço desconhecido, que retoma a ideia do sopro da criação, em uma típica escolha imagética pizarnikiana que tende a uma expressão mais violenta. O mesmo acontece nesta estrofe do poema *Origen*, o segundo com este nome: :

*Pero no. Mi infancia  
sólo comprende al viento feroz*

*que me aventó al frío  
cuando campanas muertas  
me anunciaron.*

O vento, já anunciado na epígrafe de *Las aventuras perdidas*, nos versos de Trakl<sup>37</sup>, aparece em vários outros poemas. Em “Nada”, ele vincula-se à **noite** em relação de oposição: a noite é personificada como algo vivo, dinâmico, que consome o sangue do eu lírico e o vento, ao contrário, como algo estático que **morre** na “herida” deste eu, protegendo-o de alguma ameaça desconhecida.

### ***Nada***

*El viento muere en mi herida.  
La noche mendiga mi sangre.*

Em *Fiesta en el vacío*, o vento está preso nos olhos, sem asas, parado, e é comparado com a chamada da morte: este vento seria o sopro da morte (e não da vida), um vento paradoxal porque imóvel (sin alas), parado no vazio negativo da existência terrena, sob o sol (dia):

### ***Fiesta en el vacío***

*Como el viento sin alas encerrado en mis ojos  
es la llamada de la muerte.  
Sólo un ángel me enlazará al sol.  
Dónde el ángel,  
dónde su palabra.*

*Oh perforar con vino la suave necesidad de ser.*

Outra caracterização vaga de lugar se dá no poema “Noche”: os versos ‘correr no sé

---

<sup>37</sup> “Sobre negros peñascos /se precipita, embriagada de muerte,/ la ardiente enamorada del viento.”

donde/ aquí o allá’ revelam uma ausência de possibilidade de lugar, uma vez que há a rejeição deste por meio de um impasse e do uso de advérbios, sugestões dêiticas onde cabem toda a extensão da subjetividade. Radicalizando na composição da instância de lugar, ela se torna o próprio sujeito nos versos do poema *Tiempo*, temos “y una mano que me arrastra/a mi outra orilla”.

Já em *El despertar*, as mesmas mãos foram aonde a morte ensina os mortos a viver; o post–morte é considerado vívido, no típico jogo pizarnikiano entre o outro lugar do eu e o lugar de seu desmembramento:

*Mis manos se han desnudado  
y se han ido donde la muerte  
enseña a vivir a los muertos*

O uso de ‘orilla’ é também repetitivo e possui o mesmo caráter indicativo de deslocamento entre dois pontos. Como os versos sugerem a morte, podemos associá-los às margens do rio Aqueronte, no qual, segundo a mitologia grega, o barqueiro Caronte (que era filho da Noite) levava as almas dos mortos para o Hades, onde as esperava o Cérbero<sup>38</sup> (Cancerbero em espanhol) guardião monstruoso. A palavra orilla é retomada em “Desde esta orilla” no qual o eu se situa no post-morte, e sente nostalgia do mundo vivo.

O pássaro mais uma vez simboliza a liberdade, o viajante entre dois mundos, a busca e integração com o todo em oposição à pequenez de sua existência nos versos de *La luz caída de la noche*: “pájaro sábio en amor/el único libre”. A imensidão do significado do pássaro no mundo da poesia já foi observada por Bachelard, citado por S. Haydu; ele defende que os

---

<sup>38</sup> Mencionado inclusive no poema *La noche*, em que o eu lírico pede: ‘! Quiero salir!’ sendo que neste texto se questiona se é noite e dia, e ele está exilado na sua vida – mais uma vez configurada negativamente, como uma prisão.

objetos que oferecem mais riqueza expressiva são aqueles ligados à dialética dos opostos porque sendo pequenos (pedra, pássaro, flor) trazem em si mesmos a possibilidade de expansão, em forma de substantivos, os quais, para ele, são imagens materiais que formam a própria linguagem de cada poeta.

Dessa forma, o poema “El despertar” ressalta o tratamento do pássaro de forma interessante: os pássaros presos na gaiola perdem sua liberdade, sua capacidade de voar e adquirem da jaula seu caráter estático; no entanto, aqui neste poema, a jaula é que adquire a capacidade de voar própria dos pássaros “la jaula se ha vuelto pájaro/y se ha volado”. Esta transferência de atributos faz com que a imagem da jaula explicita o sentido de prisão, sentido também aplicado à imagem do dia.

A recorrência da jaula em poemas dessa fase inicial de Alejandra constitui-se pois num motivo poético: sendo o oposto do pássaro, ela é a representação da pequenez da vida, das suas dimensões terrenas reduzidas às limitações de uma prisão.

As poucas referências ao mundo urbano e aos objetos construídos pela ação social estão sobretudo nos poemas do primeiro livro e se reduzem muito nos dois seguintes. As referências nesse primeiro livro nesse sentido são: *humo, cocktail, cognac, vino, copas, champagne* (lembram embriaguez e névoa, associadas a *sueño* e *delirios* temos a vaguidão simbolista), *jabón, alparcatas, banderines, navaja, relojito, papel, coches, cuchillos, vestiduras metálicas, alfombra, silla, mapamundi, ataúdes e catacumba, barcos, calles del puerto, farol*. Ao que parece, ao renegar este livro, Alejandra renega também a escolha destas imagens. O barco, no entanto, acompanhará sua poética por muitos anos e é significativo nos livros iniciais por caracterizar lugar e também pessoa.

No livro *Las Aventuras Perdidas* o barco aparece, por exemplo, em *La jaula*, e nos remete ao “bateau ivre”, no sentido de libertação (“la jaula se ha vuelto pájaro”, escreve Alejandra), lembra a dança e lágrimas que também estão no poema de Rimbaud. O barco significa vagamente a partida para a realidade em oposição ao mundo dos sonhos doentios e das lágrimas. Ou seja, ele é uma outra margem, um lugar *outro*.

### ***La jaula***

*Afuera hay sol.  
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  
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 realidad  
bailan conmigo.  
Yo oculto clavos  
para escarnecer a mis sueños enfermos.*

*Afuera hay sol.  
Yo me visto de cenizas.*

Na estrofe abaixo, de *La enamorada*, de *La última inocencia*, o barco, personificação da morte, é quem rouba o amado que não volta e é caracterizado como pessoa e lugar: barbas de espuma onde morreram os risos:

*oyes la demente sirena que lo robó  
el barco com barbas de espuma  
donde murieron las risas  
recuerdas el último abrazo  
oh nada de angustias  
ríe en el pañuelo llora a carcajadas  
pero cierra las puertas de tu rostro  
para que no digan luego  
que aquella mujer enamorada fuiste tú*

No longo poema *El despertar*, o barco remete à noção de espaço, distância, mais claramente identificada com o outro lado, a morte:

*¿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?*

O barco novamente é imagem daquilo que parte e mais uma vez explicita o deslocamento. A embarcação traduz a própria experiência da existência, é uma retomada da velha tópica da alma que viaja, cumpre seu destino, que aparecia nos textos cristãos medievais ibéricos<sup>39</sup> e foi reapropriada diversas vezes. Contudo, aqui temos a partida e a partição (do sujeito no caso), desmembrando-se em instância de lugar, como vemos no poema 13 de *Árbol de Diana*, para tomarmos o exemplo de um poema maduro:

*explicar con palabras de este mundo  
que partió de mi un barco llevándome*

---

<sup>39</sup> A título de exemplo podemos mencionar a trilogia das Barcas (do Inferno, do Purgatório e da Glória), de Gil Vicente (1465?-1536?).

Por fim há dois pares antitéticos que estão sempre presentes na poesia inicial de Alejandra Pizarnik e que permanecerão em suas composições posteriores. A negatividade com a qual o dia é encarado na lírica pizarnikiana faz com que em muitos poemas o sol apareça como símbolo melancólico associado a uma prisão que contrasta com a noite como símbolo de liberdade. A escuridão de uma prisão se sobrepõe à claridade do dia e cria-se uma atmosfera triste: “Recuerdo las negras mañanas del sol/cuando yo era niña”. A escuridão aparece novamente em “Afuera hay sol/Yo me visto de cenizas”, versos que abrem e fecham o poema “La jaula”, compondo formalmente uma jaula de cinzas através da repetição desses versos que prendem entre si as demais palavras. Em “Sólo un ángel me enlazará al sol” a coerência de sentido de cativo se mantém através do verbo enlazar, um lugar onde se fica à força, um lugar onde **não** se situam os desejos do eu lírico, como lemos em outro exemplo: “con deseos ébrios/que no anduvieron bajo el sol”. Ampliando a observação, noite e morte são duas imagens fortemente imbricadas e mantêm o mesmo sentido sempre em oposição a **dia** e **vida**. No poema “La noche”<sup>40</sup> é atribuída à noite uma conotação inicialmente positiva, cheia de vivacidade e o sol, ao contrário, é comparado à morte (vista pelo senso comum). Esta oposição reflete a ideia de separação anunciada no último verso “Alguna vez volveremos a ser” e cria, ao longo dos 19 versos distribuídos irregularmente em 5 estrofes, uma estrutura cíclica. Primeiramente, a noite – que parece tudo saber do eu lírico porque o observa e consome suas ideias e seu sangue, sem, contudo, parecer ameaçadora – acolhe este eu lírico; depois, ao se operar uma continuidade (beber o sangue dos miseráveis/ tornar-se miserável também), a noite vai gritar, chorar por algo que se foi. Tendo provado desta espécie de condição humana, a noite está ao mesmo tempo irmanada com o eu e apartada dele porque não o deseja mais, porque está entregue não mais ao campo do ser, enquanto essência, mas ao da aparência, como

---

<sup>40</sup> Cf. o poema *La noche* reproduzido na íntegra à p. 106 deste trabalho.

denunciara a segunda estrofe através de conjecturas acerca de palavras x coisas. Assim, podemos correlacionar coisas/seres/noites (essência) de um lado com palavras/humanos/linguagem (aparência), de outro âmbito ao qual a noite passa a pertencer, e por isso sua desesperação. Até aqui, temos então: vento (morte inanimada) x morte (vivacidade); noite (vivacidade) x sol (morte descaracterizada). A noite apareceu duas vezes, sempre como algo vivo e consumidor; ora ameaçadora, ora não.

O significado simbólico da noite foi sendo culturalmente construído. Segundo aponta Delumeau em *História do medo no Ocidente*, nessa construção cultural acerca da noite participaram a própria fantasia humana, sua incrível capacidade para fabular medos daquilo que desconhece e o inventário das tragédias que secularmente aconteceram no período noturno por causa da maldade humana, das intempéries e outros fatores que costumam se revelar na calada da noite. As histórias de terror, os contos vampíricos, os grandes crimes se dão entre o anoitecer e o amanhecer. A própria religião colaborou para inspirar desconfiança da noite: Delumeau cita, nesse sentido, os apocalipses judaicos, em que a ressurreição seria um despertar após o sono da noite (Isaías 26,19; Daniel 12,2). Vale mencionarmos ainda que existe a dúvida sobre o crepúsculo, o medo de que o sol não retorne, presente por exemplo na civilização Teotihuacán (300-900 d.C.), do México. Assim, os perigos objetivos da noite levaram a humanidade a povoá-la através dos tempos de perigos subjetivos, pois neste período nossa visão é menor, nossa vulnerabilidade maior e isso favorece o exercício da imaginação. A noite é ameaçadora, bem como a lua, que, acreditava-se no início da Idade Moderna, podia provocar loucura.

Além disso, há outras conotações religiosas da noite e do dia: a dicotomia demônio “Príncipe das Trevas” (Ef. 6,12) x Cristo “Filho da Luz” (Jo 12,36), por exemplo.

“A Bíblia já expressara essa desconfiança em relação às trevas, comum a tantas civilizações, e definira simbolicamente o destino de cada um de nós em termos de luz e de escuridão, isto é, de vida e de morte”.

Na literatura que preza um lado mais sombrio, emotivo e dionisíaco, como o romantismo alemão de Novalis e Trakl e o mundo simbolista e surrealista, favorecendo o surgimento dos sonhos, devaneios, evocada como uma imensidão, um espaço indefinido, a própria vaguidão: a noite se equipara ao mar em magnitude e mistério. Referimo-nos ao grupo de poetas e escritores que se organizou em torno da revista *Athenaum* (1797), conhecidos como “Escola Romântica”: August e Friedrich Schlegel, Schelling, Novalis. Propunham uma resposta a um mundo preocupado com os ideais rígidos da herança clássica e desencantado com as exigências da técnica e do racionalismo. No geral, os poetas românticos que adotaram esse ponto de vista artístico buscavam uma arte que expressasse sentimentos com base em imagens e ritmos e não mais nas fixas relações estabelecidas pelos clássicos.

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

## ACERCA DAS FONTES PRIMÁRIAS

As edições originais dos poemas de Pizarnik encontram-se esgotadas há muito e são de difícil localização, mesmo em sebos argentinos. A tiragem, sobretudo das primeiras obras, era pequena e a circulação restrita, motivo pelo qual reproduzimos abaixo as capas, preservadas pelo arquivo do Centro Virtual Cervantes. As compilações posteriores, organizadas por amigos de Alejandra também são de difícil localização. A edição usada como fonte primária deste estudo (a mais recente e disponível no mercado hoje, feita pela espanhola Editorial Lumen) é a quarta edição argentina. Esta obra traz, além da reunião dos poemas publicados anteriormente em livros (todos os listados abaixo), uma seção intitulada “Poemas no recogidos em libros”, um apanhado de mais de cem páginas reunidos por Ana Becció e Olga Orozco, que inclui textos agrupados cronologicamente: de 1956 a 1960 e de 1962 a 1972 e ainda alguns pequenos conjuntos intitulados por Alejandra: “En esta noche en este mundo” (seis poemas); “Los pequeños cantos” e “Textos de Sombra”. Destes, muitos foram publicados em 1982 pela Sudamericana com o título *Textos de Sombra y otros poemas*” e outros continuavam inéditos, conforme informa Ana Becció à página 455.

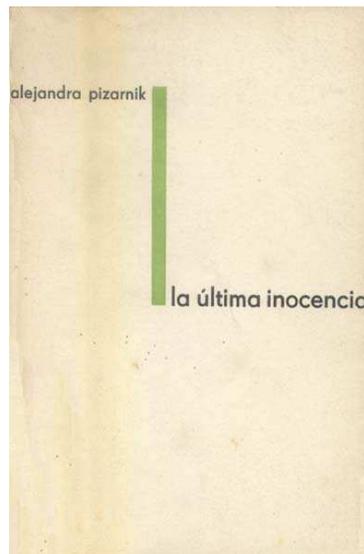
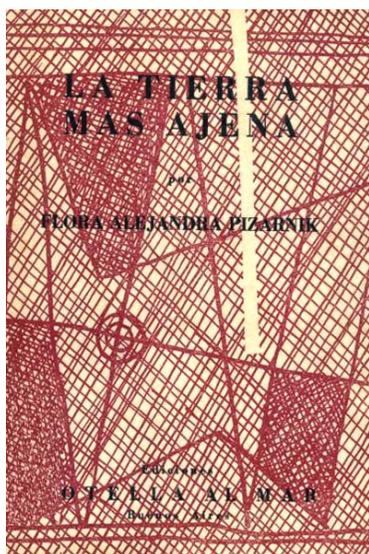
A listagem abaixo foi montada com base em consulta no acervo do Centro Cultural Cervantes, na listagem da biografia citada neste trabalho, na listagem do estudo de Susana Haydu.

*La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1955.

*La última inocencia*. Buenos Aires: Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956.

*Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar, 1958.

*La última inocencia y Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1976.



*Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur, 1962. (Obra reeditada em 1988 por Botella al Mar. Livro premiado, introdução de Octavio Paz)

*Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

*Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

*Nombres y figuras*. Barcelona: La Esquina, 1969. Obra publicada fora da Argentina, durante a vida de Alejandra.

*La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius, López Crespo Editorial, 1971.

*El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 1971.

*El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, Barral Editores, 1975. (Obra organizada por Martha Moia e Antonio Beneyto junto com Pizarnik)

*Textos de Sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982 (Obra organizada posteriormente, que inclui : *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, 1970-1971)

*Poesía Completa*. (Edição de Ana Becció). Barcelona: Ed. Lumen, 4ª ed. na Argentina, 2005.

Os textos críticos escritos por Alejandra, bem como sua peça teatral, encontram-se reunidos no livro mais recente à disposição hoje:

*Prosa Completa.* (Edição de Anna Becció com prólogo de Ana Nuño) Barcelona: Ed. Lumen, 1ª ed. na Argentina, 2003.

Há ainda a compilação epistolar e seu diário:

Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik.* Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

*Diarios de Alejandra Pizarnik.* Barcelona: Ed. Lumen, 2003

## REFERÊNCIAS

### 1. De Alejandra Pizarnik

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía Completa*. Barcelona: Ed. Lumen, 4ª ed. na Argentina, 2005.

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Lumen, 1ª ed. na Argentina, 2003.

### 2. Estudos sobre as obras de Pizarnik

COHEN, Sara. *El silencio de los poetas – Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

CRUZ PÉREZ, Francisco José. “Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 520, Madrid, 1993.

DOBRY, Edgardo. “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de Extracción de la piedra de locura”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 644, Madrid, 2004.

FLEMING, Leonor. “Mujeres por mujeres”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº525, Madrid, 1994.

HAYDU, Susana. “Alejandra Pizarnik: Evolución de su lenguaje poético”. In: *Dissertation Abstracts International (DAI)*, n.º 53, Degree Granting Institution, Yale University, noviembre de 1992.

LASARTE, Francisco. “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”. In: *Revista Iberoamericana*, octubre-diciembre de 1983, n.º 49 (125).

MALPARTIDA, Juan. “Alejandra Pizarnik”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, sup. Los complementarios, n.º 5, mayo de 1990.

MINELLI, Maria A. “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *Congresso Brasileiro de Hispanistas CBH*, An. 2, outubro, 2002 . UNCo / UNVM.

MOLINA, Enrique. “La hija del insomnio”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, sup. Los complementarios, n.º 5, mayo de 1990.

MUSCHIETTI, Delfina. “Ana Cristina César/Alejandra Pizarnik: Dos formas de utopia”, .In: *Travessia*, n.º 24, 1992.

\_\_\_\_\_. “Poesía y paisaje: Exceso e infinito”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 538, abril de 1995.

\_\_\_\_\_. “Las tres caras de Alejandra Pizarnik”. In: *La insignia*. Argentina, julio/2001. Disponível em: [http://www.lainsignia.org/2001/julio/cul\\_077.htm](http://www.lainsignia.org/2001/julio/cul_077.htm)

NUÑO, Ana. “Prólogo”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Ed. Lumen, 2001.

PAZ, Octavio. "Árbol de Diana". In: PIZARNIK, Alejandra. *Poesía Completa*. Barcelona: Ed. Lumen, 2005.

PERI ROSSI, Cristina. "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 273, Madrid, 1973.

PIÑA, Cristina. *Alejandra Pizarnik. Una Biografía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005.

\_\_\_\_\_. "La palabra obscena". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, sup. Los complementarios, n.º 5, mayo de 1990.

RAMIRO, Ana Maria. "Vida, obra e mito: a auto-construção de Alejandra Pizarnik". In: *Revista eletrônica Critério*. 2006. Disponível em: [www.revista.criterio.nom.br](http://www.revista.criterio.nom.br)

RAVETTI, Graciela. "Alejandra Pizarnik y Ana Cristina César: los bordes del sistema". In: *Revista Literatura e Cultura*. Ano 5, vol. 6, 2001.

RODRIGUES, Joelma. "Hilda Hilst e Alejandra Pizarnik: Passeios Poeticos Corporeos". In: *Revista Mulheres e Literatura*. Ano 10, vol. 11, 2006.

RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2003.

SANTINELLI, María Laura. "Una aproximación a la obra de Alejandra Pizarnik". In: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/17/tx5.html> (Site de publicações da Universidad de Chile, 1998).

SOLA, Graciela de. "Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 219, Madrid, 1968.

SONCINI, Anna. "Itinerario de la palabra en el silencio". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, sup. Los complementarios, n.º 5, mayo de 1990.

TEIXEIRA, Virna. Traduções em português. In: *ZUNÁI – Revista de poesia e debates*. Disponível em: [http://www.revistazunai.com.br/traducoes/alejandra\\_pizarnik.htm](http://www.revistazunai.com.br/traducoes/alejandra_pizarnik.htm)

VENTI, Patricia. "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición". In: *Especulo. Revista de estudios literarios*, 2004. Universidad Complutense de Madrid. Disponível no site: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>

ZONANA, Víctor Gustavo. "Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik". In: *Revista Signos*, vol. 30. Valparaíso, 1997, pp. 119-144.

### 3. Geral

ARA, Guillermo. *Introducción a la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Ed. Columba, 1966

\_\_\_\_\_. *Suma de Poesía Argentina (1538-1968)*. Buenos Aires: Ed. Guadalupe, 1970.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Completes*. Paris: Galimard, 1979.

- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991
- BORINSKY, Alicia. “Memoria del vacío: Una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías”. In: *Revista Iberoamericana*, n.º 66 (191), abril-junio de 2000.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosacnaify, 2001.
- BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1992 (16ªed.)
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago, 1999 (Tradução de Ivo Barroso)
- CÂNDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1996.
- CARISOMO, A.B. *Literatura Argentina*. Barcelona, Ed. Labor, 1970
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 2001.
- DANIEL, Cláudio (org.). *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- ESPANCA, Florbela. *Poesias de Florbela Espanca*. (2 vol.) Porto Alegre: L& PM Pocket, 2003
- FREUD, Sigmund. “Para além do princípio do prazer”. In: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1987
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GIMÉNEZ PASTOR, Arturo. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Editorial Labor, 1945, 2 tomos.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1986
- HEISE, Eloá. “Novalis: o mundo romantizado”. In: *Fundadores da modernidade na literatura alemã*; Anais da VII Semana de Literatura Alemã. São Paulo (FFLCH-USP), p. 27-34, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque y MONTELEONE, Jorge (org.). *Puentes Pontes Poesía argentina y brasileña contemporânea. Poesia argentina e brasileira contemporânea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- HILST, Hilda. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, 1980.
- JOZEF, Bella. *Poesia Argentina 1940-1960*. São Paulo: Iluminuras, 1990
- LAUTREAMONT, Comte de. *Cantos de Maldoror: seguidos de poesias*. (Pref. Jorge de Sena e trad. Pedro Tamen). Lisboa: Moraes, 1979.

- MILÁN, Eduardo. “Neobarrosos”. In: *Revista Zunái*. Endereço eletrônico: [http://www.revistazunai.com.br/ensaios/eduardo\\_milan\\_neobarrosos.htm](http://www.revistazunai.com.br/ensaios/eduardo_milan_neobarrosos.htm)
- NOVALIS, F. von H. *Os hinos à noite*. (Trad. de Fiana Hasse Pais Brandão). Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard, 1972.
- SERRANI, Silvana. “Antologias Bilíngues: Memória Transcultural e Ensino de Língua”. In: Rösing, Tania M. K.; Schons, Carmen Regina. (Org.). *Questões de escrita*. Passo Fundo, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Espanhol Rioplatense e Tanguidade”. In: *Folha de São Paulo*, 29/08/1988.
- STORNI, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949.
- TELES, G. M. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003

#### 4. Dicionários

- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- Diccionario Larousse de la Lengua Española*. Buenos Aires, 1999.
- Diccionario Larousse-Michaelis práctico Español/Portugués–Portugués/Español*. Buenos Aires, 1999.
- Dicionário Michaelis Español–Português/ Português–Espanhol*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- Diccionario Planeta de la Lengua Española Usual*. Barcelona: Planeta, 1991
- Diccionario del Estudiante*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. São Paulo: Moderna, 2005.
- Diccionario de sinónimos y antónimos de la Lengua Española*. Barcelona, Ed. Verón, 1995.

## **PROPOSTAS DE TRADUÇÃO**

Nesta seção reproduzimos os poemas iniciais de Alejandra Pizarnik e realizamos a tradução de cada um deles. Tais traduções, como quaisquer outras, não são definitivas e constituem apenas propostas, em que explicitamos nossas escolhas quanto aos elementos linguísticos. De acordo com o que apresentamos na seção anterior, são de grande importância as repetições ocorridas nesta lírica, tanto no plano imagético quanto sonoro; portanto, procuramos mantê-las sempre que possível na tradução.

As línguas portuguesa e espanhola possuem semelhanças, dado seu parentesco latino, na história linguística, e a vizinhança territorial de seus falantes, tanto na Península Ibérica quanto na América do Sul. Por isso, muitas palavras são semelhantes nos dois idiomas e procuramos mantê-las quando o significado coincidir nas duas línguas para construir o sentido global de cada poema. Quando não, pesquisamos qual seria em português a expressão mais próxima do sentido pretendido no idioma original.

## **La última inocencia (1956)**

### **A última inocência**

#### **Salvación**

Se fuga la isla  
Y la muchacha vuelve a escalar al viento  
y a descubrir la muerte del pájaro profeta  
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  
Ahora  
la muchacha halla la máscara del infinito  
y rompe el muro de la poesía.

#### **Salvação**

Foge-lhe a ilha  
e a garota volta a escalar o vento  
e a descobrir a morte do pássaro profeta  
Agora  
é o fogo submetido  
Agora  
    é a carne  
    a folha  
    a pedra  
perdidos na fonte do tormento  
como o navegante no horror da civilização  
que purifica o cair da noite  
Agora  
a garota acha a máscara do infinito  
e rompe o muro da poesia.

A palavra *rompe* poderia ser traduzida por quebra, mas deve ser mantida em português com seu cognato *rompe* porque contém a ambiguidade pretendida: romper no sentido de derrubar e também de transpassar, chegar ao outro lado. – em sintonia com o verso anterior que remete ao alcance do infinito e aos versos iniciais sobre a fuga da ilha. Na nossa língua, romper também tem um sentido mais abstrato como nas expressões “romper os padrões”, e é disso que se trata em “rompe o muro da poesia”: a relação é mais abstrata porque o muro é metáfora, rompe-se a poesia, e menos concreta por não se tratar de um mero substantivo concreto em sentido literal.

### **Algo**

noche que te vas  
dame la mano

obra de angel bullente  
los días se suicidan

¿por qué?

noche que te vas  
buenas noches

### **Algo**

noite que te vais  
dê-me a mão

obra de anjo bulhento  
os dias se suicidam

por quê?

noite que te vais  
boa noite

Tentamos usar a 3ª P.S. neste diálogo do eu lírico com a noite, seguindo a linha de informalidade do poema, mas resolvemos manter a 2ª P.S. para manter a aliteração do som /t/. A palavra *bullente* em Espanhol tem relação com bulha, barulho, confusão, desordem e tumulto. A tradução mais próxima é bulhento, mas há também as opções buliçoso, bulhão ou bulidor, todas essas entradas registradas com os mesmos sentidos nos dicionários da Língua Portuguesa: designa aquele que causa confusão, que se movimenta demais, e também designa aquele que zomba de outrem.

### **La de los ojos abiertos**

la vida juega en la plaza  
con el ser que nunca fui

y aquí estoy

baila pensamiento  
en la cuerda de mi sonrisa

y todos dicen esto pasó y es

va pasando  
va pasando  
mi corazón  
abre la ventana

vida  
aquí estoy

mi vida  
mi sola y aterida sangre  
percute en el mundo

pero quiero saberme viva  
pero no quiero hablar  
de la muerte  
ni de sus extrañas manos.

## **A dos olhos abertos**

a vida brinca na praça  
com o ser que nunca fui

e aqui estou

dança pensamento  
na corda do meu sorriso

e todos dizem isto passou e é

vai passando  
vai passando  
meu coração  
abre a janela

vida  
aqui estou  
minha vida  
meu único e endurecido sangue  
percute no mundo

mas quero me sentir viva  
mas não quero falar  
da morte  
nem de suas estranhas mãos

A expressão 'saberme viva' tem o sentido de ter a consciência da própria vida, de sentir vivacidade, por isso optamos por uma expressão que para os falantes de Português tem um sentido mais claro dessa ideia.

## **Origen**

Hay que salvar al viento  
Los pájaros queman el viento  
en los cabellos de la mujer solitaria  
que regresa de la naturaleza  
y teje tormentos  
Hay que salvar al viento

## **Origem**

Há que salvar o vento  
Os pássaros queimam o vento  
nos cabelos da mulher solitária  
que regressa da natureza  
e tece tomentos  
Há que salvar o vento

## **La enamorada**

esta lúgubre manía de vivir  
esta recóndita humorada de vivir  
te arrastra alejandra no lo niegues.

hoy te miraste en el espejo  
y te fue triste estabas sola  
la luz rugía el aire cantaba  
pero tu amado no volvió

enviarás mensajes sonreirás  
tremolarás tus manos así volverá  
tu amado tan amado

oyes la demente sirena que lo robó  
el barco com barbas de espuma  
donde murieron las risas  
recuerdas el último abrazo  
oh nada de angustias  
ríe en el pañuelo llora a carcajadas  
pero cierra las puertas de tu rostro  
para que no digan luego  
que aquella mujer enamorada fuiste tú

te remuerden los días  
te culpan las noches  
te duele la vida tanto tanto  
desesperada, ¿adónde vas?  
desesperada ¡nada más!

## **A apaixonada**

esta lúgubre mania de viver  
este gracejo de viver  
te arrasta alejandra não negues

hoje te viste no espelho  
e te foi triste estavas só  
a luz rugia o ar cantava  
mas teu amado não voltou

enviarás mensagens sorrirás  
acenarás com tuas mãos assim voltará  
teu amado tão amado

ouves a demente sereia que o roubou  
o barco com barbas de espuma  
onde morreram os risos  
lembra o último abraço  
oh nada de angústias  
ri no lenço chora às gargalhadas  
mas fecha as portas do teu rosto  
para que depois não digam  
que aquela mulher apaixonada foste tu

te inquietam os dias  
te culpam as noites  
te dói a vida tanto tanto  
desesperada, aonde vais?  
desesperada, nada mais!

Mantivemos o uso da 2ª P.S. para conservar a repetição sonora através das aliteraões da letra t e porque a comunicação se dá entre o eu lírico e ele mesmo – o que confere ao texto um tom mais elevado porque a temática amorosa é tradicionalmente tratada em Português na segunda pessoa. Miraste ganhou a tradução de viste para criar uma rima interna com triste. Tremolar pode ser tremer, ondular mas qui cabe o sentido de mexer, agitar a fim de se chamar a atenção de alguém. Logo, cabe o verbo acenar.

### **Canto**

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.

### **Canto**

o tempo tem medo  
o medo tem tempo  
o medo

passeia por meu sangue  
arranca meus melhores frutos  
devasta minha lamentável muralha

destruição de destruições  
só destruição

e medo  
muito medo  
medo.

### **Cenizas**

La noche se astilló en estrellas  
mirándome alucinada  
el aire arroja odio  
embellecido su rostro  
con música.

Pronto nos iremos

Arcano sueño  
antepasado de mi sonrisa  
el mundo está demacrado  
y hay candado pero no llaves  
y hay pavor pero no lágrimas.

¿Qué haré conmigo?

Porque a Ti te debo lo que soy

Pero no tengo mañana

Porque a Ti te...

La noche sufre.

### **Cinzas**

A noite se estilhaçou em estrelas  
olhando-me alucinada  
o ar arremessa ódio  
embelezado seu rosto  
com música

Logo iremos

Arcano sonho  
antepassado do meu sorriso  
o mundo está abatido  
e há cadeado mas não chaves  
e há pavor mas não lágrimas

Que farei comigo?

Porque a Ti te devo o que sou

Mas não tenho manhã

Porque a Ti te...

A noite sofre.

Arrojar al rostro é "jogar na cara" e nos versos da primeira estrofe até poderíamos tentar um trocadilho como "o ar joga o ódio/embelezado a cara com música" ou ainda "o ar joga na cara ódio/ embelezando-a com música", mas isto daria uma noção de subordinação entre os períodos – o que não vem expresso por nenhuma conjunção. Então, embora exista a expressão, ela não está colocada claramente no poema e optamos por seguir uma tradução mais

literal entendendo uma interpretação segundo a qual haveria dois eventos independentes nesta estrofe: embelezar o rosto com música e cuspir ódio.

Havíamos escolhido “não tenho futuro” porque é uma expressão consagrada em Português para se referir à falta de perspectiva do amanhã, porém para preservar a aliteração dos sons nasais e a assonância do /a/, colocaríamos amanhã. Contudo, o desespero do poema revela pressa “pronto nos iremos” na noite, que sofre, estilhaçada. Então, o desespero é tal que não haverá o amanhecer imediato, o fim desta noite. Para enfatizar isso, optamos por manhã.

### **Sueño**

Estallará la isla del recuerdo  
la vida será un acto de candor  
Prisión  
para los días sin retorno  
Mañana  
los monstruos del bosque destruirán la playa  
sobre el vidrio del misterio  
Mañana  
la carta desconocida encontrará las manos del alma

### **Sonho**

Estourará a ilha da lembrança  
a vida será um ato de candor  
Prisão  
para os dias sem retorno  
Amanhã  
os monstros do bosque destruirão a praia  
sobre o vidro do mistério  
Amanhã  
a carta desconhecida encontrará as mãos da alma

O verbo estallar pode ser traducido como explodir, estalar, e estourar. Escolhemos este último porque se relaciona com o campo semântico de prisión, idea presente no poema e materializada no terceiro verso e com “estourar” vidro, outra palabra presente no poema.

## Noche

*Quoi, toujours?Entre moi sans cesse  
et le bonheur! (G. de Nerval)*

Tal vez esta noite no es noite,  
debe ser un sol horrendo, o  
lo outro, o cualquier cosa.  
¡Qué sé yo! Faltan palabras,  
falta candor, falta poesía  
cuando la sangre llora y llora!

¡Pudiera ser tan feliz esta noite!  
Si sólo me fuera dado palpar  
las sombras, oír pasos,  
decir "buenas noches" a cualquiera  
que pasease a su perro,  
miraría la luna, dijera su  
extraña lactescencia tropezaría  
con piedras al azar, como se hace.

Pero hay algo que rompe la piel,  
una ciega furia  
que corre por mis venas.  
¡Quiero salir! Cancerbero del alma.  
¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!  
¡Pudiera ser tan feliz esta noite!

Aún quedan ensueños rezagados.  
¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces  
¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?  
La muerte está lejana. No me mira.  
¡Tanta vida, Señor!  
¿Para qué tanta vida?

## Noite

*Quoi, toujours?Entre moi sans cesse  
et le bonheur! (G. de Nerval)*

Talvez esta noite não seja noite,  
deve ser um sol horrendo, ou  
o outro, ou qualquer coisa.  
Sei lá! Faltam palavras,  
falta candor, falta poesia  
quando o sangue chora e chora!

Poderia ser tão feliz esta noite!  
Se apenas me fosse possível apalpar  
as sombras, ouvir passos,  
dizer “boa noite” a qualquer um  
que passeasse seu cão,  
olharia a lua, diria de sua  
estranha lactescência tropeçaria  
nas pedras ao acaso, como se faz.

Mas há algo que rompe a pele,  
uma fúria cega  
que corre pelas minhas veias.

Quero sair! Cérbero da alma.  
Deixa, deixa-me transpassar teu sorriso!  
Poderia ser tão feliz esta noite!

Ainda restam sonhos retrasados  
E tantos livros! E tantas luzes!  
E meus poucos anos! Por que não?  
A morte está longe. Não me olha.  
Tanta vida, Senhor!  
Para que tanta vida?

O poema original traz o verbo ser no indicativo e não no subjuntivo no primeiro verso, então mantivemos este modo verbal na tradução. Palpar pode ser tocar, porém para obtermos uma conotação mais concreta e preservar a sonoridade, manteremos apalpar. Retrasado significa aquilo que se passou há pouco tempo, e este parece ser o sentido mais apropriado de rezagados: o de sonhos recém-sonhados.

## **Solamente**

ya comprendo la verdad

estalla en mis deseos

y mis desdichas  
en mis desencuentros  
en mis desequilibrios  
en mis delirios

ya comprendo la verdad

ahora  
a buscar la vida

## **Somente**

já compreendo a verdade

explode em meus desejos

e minhas desgraças  
em meus desencontros  
em meus desequilíbrios  
em meus delírios

já compreendo a verdade

agora  
buscar a vida

## **A la espera de la oscuridad**

Ese instante que no se olvida  
Tan vacío devuelto por las sombras  
Tan vacío rechazado por los relojes  
Ese pobre instante adoptado por mi ternura  
Desnudo desnudo de sangre de alas  
Sin ojos para recordar angustias de antaño  
Sin labios para recoger el zumo de las violencias  
perdidas en el canto de los helados campanarios.

Ampáralo niña ciega de alma  
Ponle tus cabellos escarchados por el fuego  
Abrázalo pequeña estatua de terror.

Señálale el mundo convulsionado a tus pies  
A tus pies donde mueren las golondrinas  
Tiritantes de pavor frente al futuro  
Dile que los suspiros del mar  
Humedecen las únicas palabras  
Por las que vale vivir.

Pero ese instante sudoroso de nada  
Acurrucado en la cueva del destino  
Sin manos para decir nunca  
Sin manos para regalar mariposas  
A los niños muertos

### **À espera da escuridão**

Esse instante que não se esquece  
Tão vazio devolvido pelas sombras  
Tão vazio recusado pelos relógios  
Esse pobre instante adotado pela minha ternura  
Despido despido de sangue de asas  
Sem olhos para recordar angústias de antanho  
Sem lábios para recolher o sumo das violências  
perdidas no canto dos gelados campanários.

Ampara-o menina cega de alma  
Põe teus cabelos gelados pelo fogo  
Abraça-o pequena estátua de terror.  
Mostra-lhe o mundo convulsionado a teus pés  
a teus pés onde morrem as andorinhas  
Frementes de pavor frente ao futuro  
Diz-lhe que os suspiros do mar  
Umedecem as únicas palavras  
Pelas que vale viver.

Porém esse instante suado de nada  
Encolhido na cova do destino.  
Sem mãos para dizer nunca  
Sem mãos para presentear mariposas  
Às crianças mortas.

Escarchados foi traduzido por gelado, pois esta opção traduz a oposição gelo x fogo.

Acurrucado pode significar escondido ou encolhido; ou no registro mais culto, seria transido (dominado pelo sentimento de medo; apavorado). Encolhido demonstra melhor, segundo a violência das imagens pizanikianas, o sentimento pretendido pelo verso, de um sujeito contraído, pequeno, ante algo grandioso. Mais uma vez a oposição fica reforçada.

Tiritantes poderia ser tiritantes em português, ou trêmulas. Optamos por frementes para garantir a aliteração do som /f/.

### **La última inocencia**

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!

### **A última inocência**

Partir  
de corpo e alma  
partir.

Partir  
livrar-se dos olhares  
pedras opressoras  
que dormem na garganta.

Hei de partir  
não mais inércia sob o sol

não mais sangue anonadado  
não mais formar fila para morrer.

Hei de partir

Mas, arremete, viajante!

Para o verso “no más formar fila para morir” pensamos também as possibilidades ‘não mais entrar na fila da morte’ ou ‘não mais esperar em fila pela morte’. O verbo anonadar existe em Português com o sentido de reduzir a nada, aniquilar; o mesmo em Espanhol.

### **Balada de la piedra que llora**

*A Josefina Gómez Errázuriz*

la muerte se muere de risa pero la vida  
se muere de llanto pero la muerte pero la vida  
pero nada nada nada

### **Balada da pedra que chora**

*A Josefina Gómez Errázuriz*

a morte morre de rir mas a vida  
morre de chorar mas a morte mas a vida  
mas nada nada nada

Apenas transformamos aqui os substantivos risa e llanto em verbos rir e chorar porque em Português a expressão consagrada é “morrer de rir” e não “morrer de riso”.

### **Siempre**

*A Rubén Vela*

Cansada del estruendo mágico de las vocales  
Cansada de inquirir con los ojos elevados  
Cansada de la espera del yo de paso  
Cansada de aquel amor que no sucedió  
Cansada de mis pies que sólo saben caminar  
Cansada de la insidiosa fuga de preguntas  
Cansada de dormir y de no poder mirarme  
Cansada de abrir la boca y beber el viento

Cansada de sostener las mismas vísceras  
Cansada del mar indiferente a mis angustias  
¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!  
Cansada por fin de las muertes de turno  
a la espera de la hermana mayor  
la otra la gran muerte  
dulce morada para tanto cansancio.

### **Sempre**

*A Rubén Vela*

Cansada do estrondo mágico das vogais  
Cansada de inquirir com os olhos erguidos  
Cansada da espera do eu de passagem  
Cansada daquele amor que não aconteceu  
Cansada dos meus pés que só sabem caminhar  
Cansada da traidora fuga de perguntas  
Cansada de dormir e não poder me olhar  
Cansada de abrir a boca e beber o vento  
Cansada de sustentar as mesmas vísceras  
Cansada do mar indiferente às minhas angústias  
Cansada de Deus! Cansada de Deus!  
Cansada por fim das mortes da vez  
à espera da irmã mais velha  
a outra grande morte  
doce morada para tanto cansaço.

Consideramos que erguidos tem efeito mais prosaico em português que elevados. E para a expressão ‘muertes de turno’ tínhamos as opções: mortes de plantão, mortes da vez, mortes da hora ou ainda mortes que se revezam. Preferimos mortes da vez também para obtermos um efeito mais coloquial.

### **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!

Algo llora en el aire,  
los sonidos diseñan el alba.

Ella piensa en la eternidad.

### **Poema para Emily Dickinson**

Do outro lado da noite  
seu nome a espera,  
seu subreptício anseio de viver,  
do outro lado da noite!

Algo chora no ar  
os sons desenham a alvorada

Ela pensa na eternidade.

### **Sólo un nombre**

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra

### **Só um nome**

alejandra alejandra  
debaixo estou eu  
alejandra

## **“Las aventuras perdidas” (1958)**

### **As aventuras perdidas**

#### **La jaula**

Afuera hay sol.  
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  
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 realidad  
bailan conmigo.  
Yo oculto clavos  
para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.  
Yo me visto de cenizas.

#### **A jaula**

Lá fora há sol.  
Não é mais que um sol  
mas os homens o olham  
e depois cantam.

Eu não sei do sol.  
Eu sei a melodia do anjo  
e o sermão quente  
do último vento.  
Sei gritar até o amanhecer  
quando a morte pousa nua  
em minha sombra.

Eu choro debaixo do meu nome.  
Eu agito lenços na noite  
e barcos sedentos de realidade  
dançam comigo.  
Eu oculto pregos  
para zombar de meus sonhos doentios.

Lá fora faz sol.  
Eu me visto de cinzas.

O título poderia ser traduzido por *A gaiola*, pois a palavra *jaula* será repetida em Espanhol diversas vezes na lírica pizarnikiana. Algumas dessas vezes, relacionando metaforicamente a prisão de um pássaro, que é identificado com o eu lírico, outras vezes, explicitamente a prisão do próprio eu lírico.

### **Fiesta en el vacío**

Como el viento sin alas encerrado en mis ojos  
es la llamada de la muerte.  
Sólo un ángel me enlazará al sol.  
Dónde el ángel,  
dónde su palabra.

Oh perforar con vino la suave necesidad de ser.

### **Festa no vazio**

Como o vento sem asas preso em meus olhos  
é o chamado da morte.  
Só um anjo me enlaçará ao sol.  
Onde o anjo,  
Onde sua palavra.

Oh perfurar com vinho a suave necessidade de ser.

### **La danza inmóvil**

Mensajeros en la noche anunciaron lo que no oímos.  
Se buscó debajo del aullido de la luz.  
Se quiso detener el avance de las manos enguantadas

que estrangulaban a la inocência.

Y si se escondieron en la casa de mi sangre,  
¿cómo no me arrastro hasta el amado  
que muere detrás de mi ternura?  
¿Por qué no huyo  
y me persigo con cuchillos  
y me deliro?

De muerte se ha tejido cada instante.  
Yo devoro la furia como un ángel idiota  
invadido de malezas  
que le impiden recordar el color del cielo.

Pero ellos y yo sabemos  
que el cielo tiene el color de la infancia muerta.

### **A dança imóvel**

Mensageiros na noite anunciaram o que não ouvimos.  
Buscou-se debaixo do uivo da luz.  
Quis-se deter o avanço das mãos enluvadas  
que estrangulavam a inocência.

E se esconderam-se na casa do meu sangue,  
como não me arrasto até o amado  
que morre atrás de minha ternura?

Por que não fujo  
e me persigo com facas  
e deliro?

De morte tem-se tecido cada instante.  
Devoro a fúria como um anjo idiota  
invadido de ervas daninhas  
que o impedem lembrar a cor do céu.

Mas eles e eu sabemos  
que o céu tem a cor da infância morta.

### **Tiempo** *A Olga Orozco*

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.

### **Tempo**

*A Olga Orozco*

Não sei da infância  
mais que um medo iluminado  
e uma mão que me arrasta  
à minha outra margem.

Minha infância e seu perfume  
de pássaro acariciado.

Na tradução de orilla tínhamos opções como extremidade, ponta, margem, lado.

Escolhemos margem porque esta palavra evoca mais claramente uma instância de lugar, como costuma acontecer nos desdobramentos do “eu” dos poemas de Pizarnik.

### **Hija del viento**

Han venido.  
Invaden la sangre.  
Huelen a plumas,  
a carência,  
a llanto.  
Pero tu 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

### **Filha do vento**

Vieram.  
Invadem o sangue  
Cheiram a penas,  
a carência  
a choro.

Mas tu alimentas o medo  
e a solidão  
como a dois animais pequenos  
perdidos no deserto.

Vieram  
para incendiar a idade do sonho  
Um adeus é a tua vida.  
Porém te abraças  
como a serpente louca de movimento  
que só encontra a si mesma  
porque não há mais ninguém.

Choras debaixo de teu choro,  
abres o cofre de teus desejos  
e és mais rica que a noite.

Mas faz tanta solidão  
que as palavras se suicidam

### **La única herida**

¿Qué bestia caída de pasmo  
se arrastra por mi sangre  
y quiere salvarse?

He aquí lo difícil:  
Caminar por las calles  
y señalar el cielo o la tierra.

### **A única ferida**

Que besta caída de susto  
se arrasta pelo meu sangue  
e quer se salvar?

Eis aqui algo difícil:  
Caminhar pelas ruas  
e apontar o céu ou a terra

### **Exilio**

*A Raúl Gustavo Aguirre*

Esta manía de saberme ángel,  
sin edad,  
sin muerte en que vivirme,  
sin piedad por mi nombre  
ni por mis huesos que lloran vagando.

¿Y quién no tiene un amor?  
¿Y quién no goza entre amapolas?  
¿Y quién no posee un fuego, una muerte,  
un miedo, algo horrible,  
aunque fuere con plumas,  
aunque fuere con sonrisas?

Siniestro delirio amar a una sombra.  
La sombra no muere.  
Y mi amor  
sólo abraza a lo que fluye  
como lava del infierno:  
una logia callada,  
fantasmas en dulce erección,  
sacerdotes de espuma,  
y sobre todo ángeles,  
ángeles bellos como cuchillos  
que se elevan en la noche  
y devastan la esperanza.

### **Exílio**

*A Raúl Gustavo Aguirre*

Esta mania de me saber anjo,  
sem idade,  
sem morte em que viver,  
sem piedade pelo meu nome  
nem pelos meus ossos que choram vagando.

E quem não tem um amor?

E quem não goza entre papoulas?  
E quem não possui um fogo, uma morte,  
um medo, algo horrível,  
ainda que seja com plumas  
ainda que seja com sorrisos?

Sinistro delírio amar uma sombra.  
A sombra não morre.  
E meu amor  
só abraça o que flui  
como lava do inferno:  
uma reunião silenciosa,  
fantasmas em doce ereção,  
sacerdotes de espuma,  
e sobretudo anjos,  
anjos belos como facas  
que se erguem de noite  
e devastam a esperança.

### **Artes invisibles**

Tú que cantas todas mis muertes.  
Tú que cantas lo que no confías  
al sueño del tiempo,  
describeme la casa del vacío,  
háblame de esas palabras vestidas de féretros  
que habitan mi inocencia.

Con todas mis muertes  
yo me entrego a mi muerte,  
con puñados de infancia,  
con deseos ébrios  
que no anduvieron bajo el sol,  
y no hay una palabra madrugadora  
que le dé la razón a la muerte,  
y no hay un dios donde morir sin muecas.

### **Artes invisíveis**

Tu que cantas todas minhas mortes  
tu que cantas o que não confias  
ao sonho do tempo,  
descreve-me a casa do vazio,  
fala-me dessas palavras vestidas de féretros  
que habitam minha inocência.

Com todas minhas mortes  
eu me entrego à minha morte,  
com punhados de infância,  
com desejos embriagados  
que não andaram sob o sol,  
e não há uma palavra madrugadora  
que dê razão à morte,

e não há um deus onde morrer sem caretas.

### **La caída**

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

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

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

### **A queda**

Música jamais ouvida,  
amada em antigas festas.  
Já não voltarei a abraçar  
aquele que virá depois do fim?

Porém esta inocente necessidade de viajar  
entre preces e uivos.  
Não sei. Não sei senão do rosto  
de cem olhos de pedra  
que chora junto ao silêncio  
e que me espera.

Jardim banhado em lágrimas,  
habitantes que beijei  
quando minha morte ainda não havia nascido.

No vento sagrado  
teciam meu destino.

### **Cenizas**

Hemos dicho palabras,  
palabras para despertar muertos,  
palabras para hacer un fuego,  
palabras donde poder sentarnos  
y sonreír.

Hemos creado el sermón  
del pájaro y del mar,  
el sermón del água,  
el sermón del amor.

Nos hemos arrodillado  
y adorado frases extensas  
como el suspiro de la estrella,  
frases como olas,  
frases con alas.

Hemos inventado nuevos nombres  
para el vino e para la risa,  
para las miradas y sus terribles  
caminos.

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 amado  
aquellas palabras por las que vivo.

### **Cinzas**

Dissemos palavras,  
palavras para despertar mortos,  
palavras para fazer um fogo,  
palavras onde poder nos sentar  
e sorrir.

Criamos o sermão  
do pássaro e do mar,  
o sermão da água,  
o sermão do amor.

Ajoelhamo-nos  
e adoramos frases extensas  
como o suspiro da estrela,  
frases como ondas,  
frases com asas.

Inventamos novos nomes  
para o vinho e para o riso,  
para os olhares e seus terríveis  
caminhos.

Eu agora estou só  
- como a avara delirante  
sobre sua montanha de ouro -  
lançando palavras ao céu,  
mas eu estou só  
e não posso dizer ao meu amado  
aquelas palavras pelas quais vivo.

### **Azul**

mis manos crecían con música  
detrás de las flores

pero ahora  
por qué te busco, noche,  
por qué duermo con tus muertos

### **Azul**

minhas mãos cresciam com música  
atrás das flores

mas agora  
por que te busco, noite,  
por que durmo com teus mortos

### **La noche**

Poco sé de la noche  
pero la noche parece saber de mi,  
y mas aún, me asiste como si me quisiera,  
me cubre la conciencia con sus estrellas.

Talvez la noche sea la vida y el sol la muerte.  
Talvez la noche es nada

y las conjeturas sobre ella nada  
y los seres que la viven nada.  
Talvez las palabras sean lo único que existe  
en el enorme vacío de los siglos  
que nos arañan el alma con sus recuerdos.

Pero la noche ha de conocer la miseria  
que bebe de nuestra sangre y de nuestras ideas.  
Ella ha de arrojar odio a nuestras miradas  
sabiéndolas llenas de intereses, de desencuentros.

Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos.  
Su lágrima inmensa delira  
y grita que algo se fue para siempre.

Alguna vez volveremos a ser.

### **A noite**

Pouco sei da noite  
porém a noite parece saber de mim,  
e mais ainda, me assiste como se me quisesse,  
cobre-me a consciência com suas estrelas.

Talvez a noite seja a vida e o sol a morte.  
Talvez a noite é nada  
e as conjeturas sobre ela nada  
e os seres que a vivem nada.  
Talvez as palavras sejam o único que existe  
no enorme vazio dos séculos  
que nos arranham a alma com suas lembranças.

Mas a noite há de conhecer a miséria  
que bebe de nosso sangue e de nossas ideias.  
Ela há de lançar ódio em nossos olhares  
sabendo-os cheios de interesse, de desencontros.

mas acontece que ouço a noite chorar em meus ossos.  
Sua lágrima imensa delira  
e grita que algo se foi para sempre.

Alguna vez voltaremos a ser.

### **Nada**

El viento muere en mi herida.

La noche mendiga mi sangre.

### **Nada**

O vento morre em minha ferida.  
A noite mendiga meu sangue.

### **El miedo**

En el eco de mis muertes  
aún hay miedo.  
¿Sabes tú del miedo?  
Sé del miedo cuando digo mi nombre.  
Es el miedo,  
el miedo con sombrero negro  
escondiendo ratas en mi sangre,  
o el miedo con labios muertos  
bebiendo mis deseos.  
Sí. En el eco de mis muertes  
aún hay miedo.

### **O medo**

No eco de minhas mortes  
ainda há medo.  
Sabes do medo?  
Sei do medo quando digo meu nome.  
É o medo,  
o medo com chapéu negro  
escondendo ratas em meu sangue,  
ou o medo com lábios mortos  
bebendo meus desejos.  
Sim. No eco de minhas mortes  
ainda há medo.

### **Origen**

La luz es demasiado grande  
para mi infancia.  
Pero, ¿quién me dará la respuesta jamás usada?  
Alguna palabra que me ampare del viento,  
alguna verdad pequeña en que sentarme  
y desde la cual vivirme,  
alguna frase solamente mía  
que yo abrace cada noche,

en la que me reconozca,  
en la que me exista.

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

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

Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto.

### **Origem**

A luz é grande demais  
para minha infância.  
Mas quem me dará a resposta nunca dada?  
Alguma palavra que me ampare do vento,  
alguma verdade pequena em que me sentar  
e da qual viver,  
alguma frase somente minha  
que eu abrace a cada noite,  
na qual possa me reconhecer,  
na qual possa existir.

Mas não. Minha infância  
só compreende o vento feroz  
que me lançou ao frio  
quando sinos mortos  
me anunciaram.

Só uma melodia velha,  
algo com meninos de ouro, com asas de pele verde,  
quente, sábio como o mar,  
que se agita no meu sangue,  
que renova meu cansaço de outras idades.

Só a decisão de ser deus até no pranto.

### **La luz caída de la noche**

vierte esfinge  
tu llanto en mi delirio  
crece con flores en mi espera  
porque la salvación celebra  
el manar de la nada

vierte esfinge  
la paz de tus cabellos de piedra  
en mi sangre rabiosa

yo no entiendo la música  
del último abismo  
yo no sé del sermón  
del brazo de hiedra  
pero quiero ser del pájaro enamorado  
que arrastra a las muchachas  
ébrias de misterio  
quiero al pájaro sabio en amor  
el único libre

### **A luz caída da noite**

verte esfinge  
teu canto em meu delírio  
cresce com flores em minha espera  
porque a salvação celebra o fluir do nada

verte esfinge  
a paz dos teus cabelos de pedra  
em meu sangue raivoso

eu não entendo a música  
do último abismo  
não sei do sermão  
do braço de hera  
mas quero ser do pássaro apaixonado  
que arrasta as moças  
ébrias de mistério  
quero o pássaro sábio no amor  
o único livre

### **Peregrinaje**

*A Elizabeth Azcona Cranwell*

Llamé, llamé como la náufraga dichosa  
a las olas verdugas

que conocen el verdadero nombre  
de la muerte.

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

Pero un pájaro muerto  
vuela hacia la desesperanza  
en medio de la música  
cuando brujas y flores  
cortan la mano de la bruma.  
Un pájaro muerto llamado azul.

No es la soledad con alas,  
es el silencio de la prisionera,  
es la mudez de pájaros y viento,  
es el mundo enojado con mi risa  
o los guardianes del infierno  
rompiendo mis cartas.

He llamado, he llamado.  
He llamado hacia nunca.

### **Peregrinação**

*A Elizabeth Azcona Cranwell*

Chamei, chamei como a náufraga ditosa  
às ondas verdugas  
que conhecem o verdadeiro nome  
da morte.

Chamei o vento,  
confiei-lhe meu desejo de ser.

Porém um pássaro morto  
voa com destino à desesperança  
em meio à música  
quando bruxas e flores  
cortam a mão da bruma  
Um pássaro morto chamado azul.

Não é a solidão com asas,  
é o silêncio da prisioneira,  
é a mudez de pássaros e vento,  
é o mundo irritado com meu riso  
ou os guardiões do inferno  
violando minhas cartas.

Chamei, chamei.  
Chamei para o nunca.

### **La carencia**

Yo no sé de pájaros,  
no conozco la historia del fuego.  
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

### **A carência**

Não sei de pássaros,  
não conheço a história do fogo.  
Mas acho que minha solidão deveria ter asas.

### **El despertar**

*A León Ostrov*

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

Qué haré con el miedo  
Qué haré con el miedo

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

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

Es el desastre  
Es la hora del vacío no vacío  
Es el instante de poner cerrojo a los labios  
oír a los condenados gritar

contemplar a cada uno de mis nombres  
ahorcados en la nada

Señor  
Tengo veinte años  
También mis ojos tienen veinte años  
y sin embargo no dicen nada

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

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

¿Como no me extraigo las venas  
y hago con ellas una escala  
para huir al otro lado de la noche?

El principio ha dado a luz el final  
Todo continuará igual  
Las sonrisas gastadas  
El interés interesado  
Las preguntas de piedra en piedra  
Las gesticulaciones que remedan amor  
Todo continuará igual

Pero mis brazos insisten en abrazar al mundo  
porque aún no les enseñaron  
que ya es demasiado tarde

Señor  
Arroja los féretros de mi sangre

Recuerdo mi niñez  
cuando yo era una anciana  
Las flores morían en mis manos  
porque la danza salvaje de la alegría  
les destruía el corazón

Recuerdo las negras mañanas de sol  
cuando era niña  
es decir ayer

es decir hace siglos

Señor

La jaula se ha vuelto pájaro  
y ha devorado mis esperanzas

Señor

La jaula se ha vuelto pájaro  
Qué haré con el miedo

### **O despertar**

*A León Ostrov*

Senhor

A gaiola virou pássaro  
e voou  
e meu coração está louco  
porque uiva para a morte  
e sorri por trás do vento  
aos meus delírios

Que farei com o medo

Que farei com o medo

Já não dança a luz no meu sorriso  
nem as estações queimam pombas nas minhas ideias  
Minhas mãos se desnudaram  
e foram aonde a morte  
ensina os mortos a viver

Senhor

O ar me castiga o ser  
Por trás do ar há monstros  
Que bebem do meu sangue

É o desastre

É a hora do vazio não vazio  
É o instante de pôr ferrolho nos lábios  
ouvir os condenados gritarem  
contemplar cada um de meus nomes  
enforcados no nada

Senhor

Tenho vinte anos  
Também meus olhos têm vinte anos  
e contudo não dizem nada

Senhor  
Consumei minha vida em um instante  
A última inocência explodiu  
Agora é nunca ou jamais  
ou simplesmente foi

Como não me suicido em frente a um espelho  
e desapareço para reaparecer no mar  
onde um grande barco me esperaria  
com as luzes acesas?

Como não me extraio as veias  
e faço com elas uma escada  
para fugir ao outro lado da noite?

O princípio deu à luz o final  
Tudo continuará igual  
Os sorrisos gastos  
O interesse interesseiro  
As perguntas de pedra sobre pedra  
Os gestos que imitam o amor  
Tudo continuará igual

Mas meus braços insistem em abraçar o mundo  
porque ainda não lhes ensinaram  
que já é demasiado tarde

Senhor  
Expulsa os féretros do meu sangue

Recordo minha infância  
quando eu era uma anciã  
As flores morriam em minhas mãos  
porque a dança selvagem da alegria  
destruía-lhes o coração

Recordo as negras manhãs de sol  
quando era menina  
ou seja ontem  
ou seja há séculos

Senhor  
A gaiola virou pássaro  
e devorou minhas esperanças

Senhor

A gaiola virou pássaro  
Que farei com o medo

### **Mucho más allá**

¿Y qué si nos vamos anticipando  
De sonrisa en sonrisa  
Hasta la última esperanza?

¿Y qué?  
¿Y qué me da a mi,  
a mi 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?”

Y con las manos embarradas  
golpeamos a las puertas del amor.  
Y con la conciencia cubierta  
de sucios y hermosos velos  
pedimos por Dios.  
Y con las sienas restallantes  
de imbécil soberbia  
tomamos de la cintura a la vida  
y pateamos de soslayo a la muerte.

Pues eso es lo que hacemos.

Nos antecipamos de sorriso en sorriso  
hasta la última esperanza.

### **Muito mais além**

E daí se vamos nos antecipando  
de sorriso em sorriso  
até a última esperança?

E daí?  
Que me importa?  
a mim que perdi meu nome,  
o nome que me era doce substância  
em épocas remotas, quando eu não era eu  
senão uma menina enganada por seu sangue?

para quê? para quê?  
este desfazer-me, este sangrar-me,  
este desplumar-me, este desequilibrar-me  
se minha realidade recua  
como empurrada por uma metralhadora  
e logo se lança a correr,  
ainda que igualmente a alcançam,  
até que cai a meus pés como uma ave morta?  
Quisera falar da vida  
Pois isto é a vida,  
este uivo, este cravar-se as unhas  
no peito, este arrancar-se  
os cabelos aos punhados, este cuspir-se  
aos próprios olhos, só para dizer  
só para ver se se pode dizer:  
"o que sou eu? é mesmo?  
não é verdade que eu existo  
e não sou o pesadelo de uma besta?"

E com as mãos enlameadas  
batemos às portas do amor.  
E com a consciência recoberta  
de sujos e belos véus  
pedimos por Deus.  
e com as têmperas estralando  
de imbecil soberba  
tomamos pela cintura a vida  
e chutamos para escanteio a morte.

Pois isso é o que fazemos.  
Antecipamos-nos de sorriso em sorriso  
até à última esperança.

### **El ausente**

#### I

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

#### II

Sin ti  
el sol cae como un muerto abandonado.

Sin ti  
me torno en mis brazos  
y me llevo a la vida  
a mendigar fervor.

### **O ausente**

#### I

O sangue quer se sentar.  
Roubaram-lhe sua razão de amor.  
Ausência nua.  
Me deliro, me desplumo.  
Que diria o mundo se deus  
o tivesse abandonado assim?

#### II

Sem ti  
me torno em meus braços  
e me levo a vida  
a mendigar fervor.

### **Desde esta orilla**

*Soy pura  
porque la noche que me encerraba  
en su negror mortal  
ha huído*  
(W. BLAKE)

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

### **Desta margem**

*Soy pura  
porque la noche que me encerraba  
en su negror mortal  
ha huído*  
(W. BLAKE)

Ainda quando o amado  
brilhe em meu sangue  
como uma estrela colérica  
me levanto do meu cadáver  
e cuidando de não pisar meu sorriso morto  
vou ao encontro do sol.

Desta margem da nostalgia.