



Universidade Federal do Rio De Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

**Nostalgia de infinito e a poética do impossível em Alejandra Pizarnik e
Cristina Peri Rossi**

Autora: Anita Rivera Guerra
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Jaguaribe de Mattos

RIO DE JANEIRO

2020

**Nostalgia de infinito e a poética do impossível em Alejandra Pizarnik e
Cristina Peri Rossi**

Anita Rivera Guerra

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Beatriz Jaguaribe de Mattos

RIO DE JANEIRO

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

RR621n Rivera Guerra, Anita Nostalgia de infinito e a poética do impossível em Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi / Anita Rivera Guerra. -- Rio de Janeiro, 2020.
126 f.

Orientadora: Beatriz Jaguaribe de Mattos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

1. Alejandra Pizarnik. 2. Cristina Peri Rossi.
3. Exílio. 4. Nostalgia. 5. Poesia. I. Jaguaribe de Mattos, Beatriz, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Universidade Federal do Rio De Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Apresentação de Dissertação de Mestrado intitulada: Nostalgia de infinito e a busca do impossível em Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi, de autoria da mestranda Anita Rivera Guerra, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Beatriz Jaguaribe de Mattos (Orientadora/Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Paloma Vidal (Universidade Federal de São Paulo)

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

RIO DE JANEIRO

2020

AGRADECIMENTOS

À Tania, minha mãe, que até hoje segue me ensinando a fazer barquinhos de papel para cruzar os abismos.

Aos que já foram: Kido, meu pai, infinitamente presente; Naly, minha avó materna, a pessoa mais incrível que eu já conheci; Rildacy, minha avó paterna, que em meio a tantas perdas ainda conseguia exalar carinho; José, meu avô paterno, a quem o mar levou.

À Isadora, minha irmã, pela cumplicidade e pelo apoio incondicional.

À Ana Luisa, a melhor tia que alguém poderia ter, por estar sempre presente.

A toda a minha família, pelo apoio.

À Beatriz Jaguaribe, desde 2014 uma grande inspiração, por me mostrar e abrir caminhos.

À Luiza Martelotte, pelas risadas e trocas, desde 2011.

Ao Felipe Leal, pelas madrugadas a fio de conversas e dispêndios que ajudaram a moldar essa pesquisa.

Às amigas Júlia Quinan, Sara Ramos, Guinevere Gaspari, Josi Oliveira e tantas mais, pelo apoio diário.

À Louise Carvalho, por torcer, acreditar e me ajudar a acreditar.

À Escola de Comunicação da UFRJ, por esses seis anos de aprendizado. Aqui nos despedimos, com o coração apertado, mas com a certeza de que novos caminhos se abrirão.

Ao CNPq e outros mecanismos públicos de apoio à pesquisa, por sua importância e sobrevivência.

À rede de amigues que me acolheram no frio inverno *porteño*.

A todos aqui não nomeados que me inspiraram, apoiaram e de alguma forma contribuíram para a realização desse trabalho.

À Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi, por me instigarem e me ensinarem a mergulhar no mundo e em mim mesma.

*“Yes, the world’s a ship on its passage out, and
not a voyage complete.”*

Herman Melville

RESUMO

“Nostalgia do infinito e a poética do impossível em Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi” é uma leitura das obras literárias da argentina Alejandra Pizarnik e da uruguaia Cristina Peri Rossi a partir, principalmente, das problemáticas do exílio, da nostalgia e do estranhamento para consigo e com o mundo. Buscou-se abordar essas temáticas através de uma perspectiva intertextual e transdisciplinar, para compreender como a poética das autoras se constrói em torno dessas temáticas e suas relações sociais e históricas com a composição de imaginários territoriais, urbanos e geográficos da região do Rio da Prata e suas duas capitais, Buenos Aires e Montevideú. Para tanto, procurou-se construir um diálogo entre as autoras e teóricos de distintos campos de estudo, como da literatura, da filosofia e da arquitetura, com o intuito de ampliar e explorar possibilidades de leitura das obras de Pizarnik e Peri Rossi. Ao final da pesquisa, chegou-se a dois conceitos-chave considerados fundamentais: *nostalgia de infinito* e *poética do impossível*. Ambos se referem ao movimento incessante e espiralar que as poéticas das autoras assumem ao redor das questões já citadas, e que terminou por guiar também a escrita desse trabalho.

Palavras-chave: Exílio; poesia; nostalgia; Alejandra Pizarnik; Cristina Peri Rossi.

ABSTRACT

“Nostalgia of the Infinite and Poetics of the Impossible in Alejandra Pizarnik and Cristina Peri Rossi” is a reading of Alejandra Pizarnik’s and Cristina Peri Rossi’s literary works focusing, especially, on the problematics of exile, nostalgia and strangeness/uncanniness through a dialogical and transdisciplinary perspective that combines theoreticians and authors from different realms, such as literature, philosophy and architecture. The main objective was to amplify and explore possible analysis of Pizarnik’s and Peri Rossi’s works, attempting to understand how their poetics are constructed around and within these themes, as well as their social and historical implications regarding territorial (i.e., urban and geographical) imaginaries of the River Plate’s region and its two capitals, Buenos Aires and Montevideo. Throughout the research, two key-concepts were considered to be fundamental: *nostalgia of the infinite* and *poetics of the impossible*. Both refer to the incessant and spiralized movement embodied by the authors’ works and which, in the end, guided the writing of this dissertation itself.

Key-words: Exile; poetry; nostalgia; Alejandra Pizarnik; Cristina Peri Rossi.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Poema de <i>Descripción de un naufragio</i> , de Cristina Peri Rossi (ROSSI, 2016b, p. 33).....	24
Figura 2 – Croqui de Le Corbusier da Cité des Affaires. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 12).....	61
Figura 3 – Plano de Buenos Aires do engenheiro Bermúdez, 1708. (ARRESE, 2002, p. 158).....	66
Figura 4 – Plano de Montevideú do engenheiro José M. Reyes, 1836. (GORELIK, 1994, p. 144).....	66
Figura 5 – Plano de Buenos Aires, 1904. (GORELIK, 2016, p. 25).....	68
Figura 6 – Alejandra Pizarnik com a imagem de uma boneca. Autor e data desconhecidos. (PIÑA, 1991, s/p).....	87
Figura 7 – Horacio Coppola, Barrio Saavedra, 1936. (GORELIK, 2016, p. 375)	96
Figura 8 – Juan Carlos Copes e María Nieves. Arquivo pessoal de María Nieves.	101
Figura 9 – Cartão postal. Talleres A. Zerkowitz, Barcelona, s/d.	102
Figura 10 – Anotações escritas em giz no quadro-negro do seu quarto de trabalho de Alejandra Pizarnik, reproduzidas tal qual foram encontradas. (PIZARNIK, 2016b, p. 453)	120

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. Lançar-se de si: sobre exílios, derivas e a palavra	18
2.1. Exílios, partidas e retornos.....	19
2.2. Possessões, despossessões e derivas: a fundação da nostalgia	35
2.3. O estranho, o espelho e a água.....	44
3. Tridimensionalizar o horizonte: as <i>llanuras</i> , as cidades, os jardins.....	54
3.1. O Rio, a pampa, Buenos Aires e Montevideú: a problemática da horizontalidade ...	57
3.2. As autoras, as cidades, as <i>llanuras</i>	71
3.3. A nostalgia da infância e o jogo do poeta	80
3.4. Tango, nostalgia e violência	90
4. O fundo do abismo, o centro do mundo: naufrágios e suas ruínas.....	104
4.1. O <i>centro do centro</i> do jardim, do mundo, do poema	104
4.2. A palavra ambígua: Pizarnik, a linguagem e o silêncio.....	107
4.3. Redemoinhos e naufrágios: o fundo do centro do mundo e a emersão das ruínas ..	113
5. Considerações finais.....	122
6. Referências bibliográficas	124

1. Introdução

A palavra “nostalgia” vem da junção dos vocábulos νόστος (nóstos), e ἄλγος (álgos), do grego clássico. Segundo o *Dictionnaire Grec-Français* (1895) de Anatole Bailly, νόστος significa “retorno; ação de chegar a um país, caminho, saída (para buscar alimento)”¹ (BAILLY, 1895, p. 595), enquanto ἄλγος é definido como “dor, pena, aflição”² (ibidem, p. 32). O termo seria, então, indissociável da ideia de um movimento doloroso, um movimento de regresso invariavelmente aflitivo, angustiante. Coloca em evidência uma das questões levantadas nesse trabalho: como o regresso, em geral acompanhado de um anseio, de um desejo de retorno, é intrínseco à dor. Desloca também o sofrimento do exílio; ele se dá não apenas na partida – no exilar-se propriamente dito – mas também no retorno daquele que partiu, que jamais se constitui enquanto retorno real posto que é temporalmente impossível. E, ao mesmo tempo, parece guardar, em sua própria origem, um quê de sobrevivência, de sair para buscar alimento – para não morrer de fome –; como se partir, por mais que cause dor, ainda fosse fundamentalmente necessário. É dessa necessidade elementar de partir, também, que tratamos nesta pesquisa.

Apesar de suas raízes etimológicas gregas, a palavra nostalgia é apenas “pseudo-grega, ou nostálgicamente grega”³ (BOYM, 2001, p. 3), e apareceu pela primeira vez em um tratado médico suíço de 1688. Svetlana Boym, em *The Future of Nostalgia* (2001), afirma que “o sentimento por si, o luto do deslocamento e da irreversibilidade temporal, está no centro da condição moderna”⁴ (ibidem, p. XVI); o retorno à pátria de Ulisses, por exemplo, não se estabelece, na obra de Homero, como um movimento nostálgico – neste, o retorno seria impossível, dada a linearidade e incontornabilidade do tempo moderno. Como define Barbara Cassin em *La nostalgie: Quand donc est-on chez soi?* (2013), a nostalgia é “uma *Odisseia* transformada pelo sentimento moderno”⁵ (CASSIN, 2013, p. 12). Nessa impossibilidade do retorno está a chave da diferença entre a nostalgia e a saudade, distinção tão importante para nós, lusófonos. A saudade de Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa, tão e somente presente na língua portuguesa, é passageira, caso se reencontre aquilo de quem se sente saudade; a

¹ No original, em francês: “retour; action d’arriver dans un pays, chemin, sortie (pour aller chercher sa nourriture)”. Tradução minha.

² No original, em francês: “douleur, peine, affliction”. Tradução minha.

³ No original, em inglês: “pseudo-Greek, or nostalgically Greek”. Tradução minha.

⁴ No original, em inglês: “the sentiment itself, the mourning of displacement and temporal irreversibility, is at the very core of the modern condition”. Tradução minha.

⁵ No original, em francês: “une *Odyssée* transformée par le sentiment moderne”. Tradução minha.

nostalgia, por sua vez, é impossível de ser satisfeita, porque trata não apenas de objetos, seres ou lugares, mas essencialmente da temporalidade. Como exprime a expressão popular, é possível “matar” a saudade. Se bem a nostalgia, como afirma Cassin, é uma “ficção escolhida”⁶ (CASSIN, 2013, p. 12), trata-se de uma ficção que não permite o retorno; é uma via de mão única no decorrer da linha horizontal do tempo.

Nas obras literárias de Cristina Peri Rossi e Alejandra Pizarnik, a nostalgia é uma palavra-chave para se compreender os movimentos de exílio e estranhamento para com o mundo e consigo mesmas a partir da escrita de ambas as autoras. Aqui, podemos pensar no verbo castelhano *extrañar*, usado também para exprimir a falta do objeto: *yo te extraño*, eu sinto sua *falta*. Existe, concomitantemente, um sofrimento agudo da impossibilidade do retorno e uma necessidade de partir, seja voluntariamente ou não, e o sentimento de uma profunda estrangeiridade. Busquei, nesse trabalho, ler e analisar as obras de Pizarnik e Peri Rossi a partir desses movimentos, o que terminou por se traduzir em dois conceitos: a *nostalgia de infinito* e a *poética do impossível*, o primeiro retirado de um poema de Peri Rossi e o segundo, criação minha em conjunto com minha orientadora, a Prof^a Dr^a Beatriz Jaguaribe. Ambos são uma tentativa de abarcar esse mecanismo, que me parece fundamental na poesia, na prosa e nas autonarrativas das autoras. Outros elementos se impuseram no percurso da pesquisa e da escrita e se revelaram fundamentais para a leitura proposta, como a relação subjetiva e geográfica entre o Rio da Prata, as cidades de Buenos Aires e Montevideu e a pampa, o tango e a figura do barco. Além disso, o trajeto percorrido entre Rio de Janeiro e Buenos Aires, onde este trabalho foi em parte escrito, também foi fundamental para que ele se consolidasse e assumisse a forma atual. Esse deslocamento se revelou fundamental não apenas para a construção subjetiva do trabalho, mas também para o acesso a uma bibliografia essencial que seria praticamente impossível em solo brasileiro. Dois exemplos são as primeiras edições de *El libro de mis primos* (1969) e *Los museos abandonados* (1968), de Cristina Peri Rossi, encontrados em sebos de Montevideu, dois livros que foram proibidos em todo o território uruguaio poucos anos após suas publicações.⁷

Em Buenos Aires, visitei diversas vezes a biblioteca pessoal de Pizarnik, dividida entre a Biblioteca Nacional de Maestros e a Biblioteca Nacional Mariano Moreno (devo agradecer aos funcionários, que foram muito atenciosos e fizeram de tudo o possível para agilizar as documentações e trâmites necessários para que eu realizasse minha pesquisa). Através dessa pesquisa de arquivo, pude ter acesso às anotações e marcações em seus livros, alguns anteriores

⁶ No original, em francês: “fiction choisie”. Tradução minha.

⁷ Infelizmente ainda não tenho acesso à obra completa de Peri Rossi, uma vez que a maior parte, publicada na Espanha, jamais foi editada na América Latina.

a 1955, quando ela tinha tão só 18 anos. Pelos trechos sublinhados e comentários escritos, adentrei um pouco no que lia Alejandra, o que lhe chamava mais atenção em livros conhecidamente importantes para ela, como *Alice através do espelho* e antologias de Rimbaud e Baudelaire, além de outros não tão previsíveis, como uma colecção de tangos clássicos organizada pela poeta uruguaia Idea Vilariño e um exemplar de *El mito del eterno retorno* (1949), de Mircea Eliade, cujo capítulo intitulado “El simbolismo del centro” se encontra sublinhado em sua quase totalidade e foi um dos rastros que apontaram para a questão do *centro* trabalhada no terceiro e último capítulo dessa dissertação. O contato com o *corpus* de Pizarnik também se deu na experiência de estar na capital argentina e em visitas correntes a lugares frequentados por ela, como a casa em que nasceu, em Avellaneda, município limítrofe a Buenos Aires, e o edifício onde viveu entre 1968 e 1972, no bairro da Recoleta. A busca por Cristina foi mais desafiadora, apesar de ela estar viva, ou talvez justamente por isso. Tentei, de diversas formas, entrar em contato com ela, sem sucesso. Em uma breve passagem por Montevideú, consegui alguns de seus livros mais raros, como os já citados anteriormente; outros, porém, publicados na Espanha – onde ela vive até hoje, como veremos mais adiante – foram impossíveis de serem adquiridos, como a antologia completa de sua obra poética, publicada pela Lumen em 2005 e esgotadíssima, com raros e esparsos fragmentos disponíveis online.

Dessa forma, essa pesquisa se constitui, também, como um trabalho de tradução e agrupamento das obras das autoras. Apenas dois livros de Pizarnik e um de Peri Rossi foram publicados no Brasil, então a quase totalidade dos poemas, fragmentos e entrevistas abordados foram traduzidos por mim, além de parte dos textos teóricos. Espero que essa empreitada possa servir como forma de documentação e ajudar na acessibilidade de suas obras para o público lusófono. Nesse trabalho de tradução, dentro do universo das obras literárias e teóricas, tive que fazer uma escolha desafiadora: o que manter, no corpo do texto, na língua original – sempre com a versão lusófona em nota de rodapé, pois apesar de serem “línguas irmãs” existem diferenças-chave entre uma e outra – e o que traduzir? Creio que qualquer opção seria arbitrária, mas decidi por deixar em nota as traduções de textos claramente literários e os originais dos textos teóricos ou autonarrativos – à exceção dos diários de Pizarnik, por seu caráter extremamente poético (muitas vezes, inclusive, dando origem a poemas posteriormente publicados) –, como cartas e entrevistas das autoras, apesar de entender que a linha entre teoria e literatura é tênue.

Tive que lidar, também, com uma questão delicada: o suicídio de Alejandra. É um fato que não pode ser ignorado, pois faz parte de sua vida, e como toda sua vida, também faz parte de sua literatura. Com efeito, é uma das temáticas mais constantes em sua obra desde seu

primeiro livro, de 1955. Seguramente, também, o fato em si não é um acontecimento deslocado; a primeira tentativa de suicídio data de 1970, dois anos antes de sua morte, e ela produziu muito nesse meio-tempo. Busquei, ao tratar disso, não cair na romantização e na psicologização de sua morte autoinduzida – é precipitado dizer que definitivamente se tratou de um suicídio, como aponta Cristina Piña em sua biografia sobre a autora (PIÑA, 1991) –, que seriam caminhos demasiado fáceis; mas buscando entender, através de suas narrativas (mas não só), seu sofrimento e a relação deste com ambas a poesia e a vida, pois se de fato fazem parte do personagem que ela construiu para si própria, não por isso deixa de ser real. Tentei, então, tratar disso de uma maneira que não fosse injusta com Alejandra – como a própria Cristina afirma que foi Cesar Aira, que escreveu uma biografia sobre a autora – mas sem deixar-me levar, tampouco, pelos caminhos estéticos e temáticos óbvios que sua morte pode oferecer numa leitura rápida. A ideia não é diagnosticar seu sofrimento psíquico, o que seria impossível em muitas instâncias – como o suposto diagnóstico *post-mortem* de bipolaridade que alguns lhe conferem –, mas também criar uma narrativa para (e com) ele a partir do que ela própria escreve, como que fazendo parte dessa relação.

Gosto de pensar a Comunicação como um campo que vai além da temática e se consolida, parece-me, como proposta epistemológica. Beatriz Jaguaribe, cujas aulas tive o prazer de assistir desde 2014, quando ingressei na graduação (também em Comunicação) na UFRJ, disse certa vez – numa aula de Metodologia, justamente, se não me engano – que a Comunicação pode ser tudo ou pode não ser nada. Creio que essa afirmação me traz a chave do que representa a pesquisa em Comunicação para mim: a interdisciplinaridade intrínseca à sua origem e a multiplicidade temática e metodológica, elementos que considero essenciais para o campo e que merecem ser alvos de preservação, e não de investidas disciplinares sob a justificativa científica e utilitária cada vez mais presente no âmbito acadêmico, especialmente nos tempos de penúria em que vivemos. Essa fluidez não torna, a meu ver, esse campo mais fácil metodológica e epistemologicamente falando, pelo contrário; há de se tatear com cuidado o território desconhecido, posto que justamente não se sabe o que se irá encontrar.

No contexto dessa dissertação, essa reflexão se traduziu em uma tentativa de realizar não apenas uma leitura pormenorizada das autoras em questão, mas também de criar uma análise sobre a relação entre a poética autoral e subjetiva e as formas de imaginários populares rioplatenses, buscando situar a palavra poética em diferentes contextos de comunicação. Procurei unir elementos da filosofia e da literatura – desde Safo de Lesbos até Roberto Arlt, passando por Melville e Baudelaire –, textos de historiadores e arquitetos, flertei em alguns momentos com a análise linguística e evoquei Freud para pensar a problemática dos espelhos,

busquei dialogar com o tango em suas três dimensões (letra, música e dança) e citei brevemente elementos antropológicos de antigos indígenas uruguaios, sempre com o cuidado de não entrar no campo do *nada*, do não-sentido, mas buscando criar um diálogo entre alguns dos diversos campos teóricos e práticos com que me deparei no processo da pesquisa.

No começo da estruturação do trabalho, havia pensado em palavras-chave para cada um dos três capítulos planejados: *deriva*, *âncora* e *naufrágio*, respectivamente. A deriva e o naufrágio permaneceram; sobre a âncora, tenho minhas dúvidas, mas creio que ainda funciona como uma espécie de norte para pensar a questão do território e dos trânsitos. Além disso, para se estar à deriva – e, eventualmente, naufragar –, para se experimentar a dor do retorno e a necessidade da partida, há de se haver levantado (e abaixado) a âncora em algum momento; por isso foi o elemento que busquei subjetivamente para completar o movimento da navegação da narrativa.

No primeiro capítulo, “Lançar-se de si: sobre exílios, derivas e a palavra”, busquei, em primeiro lugar, introduzir uma breve biografia de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi, com enfoque em suas relações com as temáticas do exílio, da imigração e da dificuldade em reconhecer-se identitariamente no mundo e em si mesmas, para então realizar um diálogo entre as autoras e um *corpus* teórico-literário composto por Georges Bataille, Herman Melville e Maurice Blanchot, entre outros. Nesse diálogo, busquei entender o papel da narrativa no que seria uma condição primária de nostalgia do ser, fundacional e essencial para a compreensão dos movimentos poéticos do sujeito, a partir da relação batailliana entre poesia e erotismo, assim como da análise de Blanchot sobre o canto das sereias de Ulisses, além do estranhamento do ser frente ao espelho e à água. Alguns elementos – tanto por parte da leitura das obras das autoras quanto da base teórica citada acima (distinção, aliás, que tendo a relativizar, pois creio que a fronteira entre ambas é difusa e busquei esse intercâmbio como parte da metodologia do trabalho) – se impuseram, nesse processo, e serviram como um direcionamento para o próprio capítulo e os seguintes, como o mar, o barco e o horizonte.

No segundo, intitulado “Tridimensionalizar o horizonte: as llanuras, as cidades, os jardins”, procurei compreender as relações biográficas e subjetivas entre as autoras e elementos geográficos, urbanos e culturais da região do Rio da Prata, a partir da relação entre rio, pampa e cidade, além de investigar o fenômeno do tango e os processos migratórios ocorridos na região entre o final do século XIX e o começo do XX. O objetivo foi criar um diálogo entre as diferentes facetas e características das duas margens do Rio, a uruguiaia e a argentina, e as distintas formas com que as relações entre os elementos citados se dão em cada margem e, por conseguinte, em cada autora. Para tal, busquei criar um diálogo entre as autoras e teóricos

argentinos e uruguaios como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Ezequiel Martínez Estrada e Ángel Rama. Neste capítulo, também, busquei investigar as implicações da relação de Pizarnik e Peri Rossi com a infância e como isso se relaciona com o próprio fazer poético de ambas, que se configura ao mesmo tempo enquanto nostalgia e construção ficcional do passado.

Em “O fundo do abismo, o centro do mundo: naufrágios e suas ruínas”, terceiro e último capítulo, retomei alguns dos elementos já trabalhados nos capítulos anteriores, como a necessidade da deriva e a ânsia de lançar-se ao abismo, perpassados pela nostalgia, para entender como as autoras adentram o campo do *impossível* e do *silêncio* – o fundo do abismo – e retornam, *em ruínas*, à superfície. Aqui, o suicídio de Pizarnik e a relação de Peri Rossi com o erotismo são chaves para entender esse movimento espiralar de naufrágio e emersão do ser frente ao abismo. Buscaremos colocá-las em diálogo novamente com a obra de Bataille e Blanchot, além de obras literárias que tratem da temática do naufrágio como *Um lance de dados* (1897), de Mallarmé, “Uma descida ao Maelström”, de Edgar Allan Poe e, ainda, *Moby Dick* (1851), de Melville, para entender as relações que se estabelecem entre palavra e silêncio, entre ser e acaso.

A escolha de tratar de Alejandra Pizarnik e de Cristina Peri Rossi nessa pesquisa se deu em momentos distintos e quase por acaso. Já investigo a obra de Peri Rossi há três anos, quando havia iniciado o processo de escrita de meu Trabalho de Conclusão de Curso; há cerca de um ano e meio, decidi incorporar Pizarnik ao projeto da dissertação de mestrado. Somente após tomar essa decisão, descobri que elas compartilhavam de uma espécie de nostalgia entre si, especialmente Cristina em relação a Alejandra; ambas foram amigas íntimas de Julio Cortázar, a quem Cristina conheceu alguns meses após o suicídio de Alejandra (em setembro de 1972, um mês antes do exílio de Peri Rossi). Mesmo antes da amizade com Cortázar, a uruguaia já era uma ávida leitora de Pizarnik; ela afirma, no prólogo de *Poesía reunida*, que tentou durante anos publicá-la na Espanha, sem sucesso. Seu livro *Diáspora*, de 1976, termina com uma série de poemas sobre Alejandra, que aqui transcrevo parcialmente:

ALEJANDRA ENTRE LAS LILAS

[...]

II

Palabra por palabra
 hacías la noche
 en las esquinas
 que el silencio dejaba solas
 acechándolas

como si ellas fueran
las damas rojas de las revelaciones.

[...]

Después de haberte leído entera
supe que habíamos hecho el amor
muchas veces – qué conflagración –
que tus orgasmos eran difíciles
acaso culpables
y que no iba a reprocharte
tu suicidio del mes de septiembre
el único orgasmo verdadero
lejos de París y de la calle Corrientes.⁸

(ROSSI, 2005, pp. 268-276)

Há, efetivamente, uma espécie de continuidade entre as duas, apesar de seus estilos únicos que, se por vezes se aproximam, por outras se distanciam vertiginosamente; uma relação semelhante à que o espelho – elemento que ambas trabalham com frequência – cria entre a ausência e a presença. Apesar dessa clara relação, me deparei com pouquíssimos trabalhos que tratam de ambas, quase todos relacionando-as também com outras autoras e a grande maioria de mais de 20 anos atrás, além do fato de nenhum deles ser brasileiro. Mas a escolha pelas duas se deu sem a amizade com Cortázar e o fato de Peri Rossi gostar da obra de Pizarnik em mente. Através da leitura de ambas, intuí que havia algo na interseção de suas obras que me interessava profundamente, teórica e subjetivamente, algo que foi tomando forma ao longo da pesquisa e durante a escrita, e que se traduziu nessas páginas. Acredito que o trabalho do leitor – e do pesquisador – seja, ele também, intrínseco à nostalgia, à dor de tentar regressar àquele outro que se lançou à deriva. Lançamo-nos, nós mesmos, à busca do *impossível*; e através dessas páginas, após vislumbrar o *fundo*, eu, também, retorno à superfície.

⁸ Tradução para o português: “ALEJANDRA ENTRE OS LILASES//[...]/II//Palavra por palavra/fazias a noite/nas esquinas/que o silêncio deixava sós/perseguindo-as/como se elas fossem/as damas vermelhas das revelações//[...]/IX//Depois de te haver lido inteira/soube que havíamos feito amor/muitas vezes – que conflagração –/que teus orgasmos eram difíceis/acaso culpados/e que não ia te censurar/teu suicídio do mês de setembro/o único orgasmo verdadeiro/longe de Paris e da rua Corrientes.”. Tradução minha.

2. Lançar-se de si: sobre exílios, derivas e a palavra

Em *O livro por vir* (1959), Maurice Blanchot afirma que o canto das sereias da *Odisseia*, fatal àqueles que o ouviam – salvo por Ulisses, que pediu a seus marinheiros que o amarrassem para que ele pudera escutá-lo, em êxtase e agonia –, destinado aos navegantes de mares distantes, era ele mesmo *navegação*: “era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo” (BLANCHOT, 2005, p. 4). Esse canto mortal e proibido, inédito aos ouvidos humanos que o pudessem narrar antes de Ulisses, rememora os navegantes de seu próprio canto; ele não é mais que o canto humano cantado por vozes não-humanas, que “tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano” (ibidem). Daí sua fatalidade – a alteridade fantástica da própria voz, “o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a desaparecer” (ibidem). O canto da alteridade, que não é mais que o canto do próprio ser – o canto do abismo, que convida o ser a cair. Talvez todo canto – toda narrativa – seja uma nostalgia do canto-outro, do canto fatal, como voz que, proferida, espere o eco de si mesma; como palavra pronunciada que anseie resposta.

Na poesia de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi, essa nostalgia do canto é fundamental. Peri Rossi inicia seu romance *La nave de los locos* (1984) com a seguinte citação: “Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir”⁹ (ROSSI, 1984, p. 10). Esse parece ser, para ambas, o lugar que também o poeta ocupa, uma estrangeiridade intrínseca, uma incessante e impossível nostalgia de um território desconhecido – o da palavra, talvez. E não só do território, mas de si mesmo, do outro, do que há entre os dois; a narrativa se coloca nesse espaço de suspensão entre um ser e outro. Georges Bataille afirma, em *O erotismo* (1957), que “entre um ser e outro existe um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 2017a, p. 36); como Blanchot, Bataille traz a imagem do abismo para pensar o movimento de navegação da narrativa, através da qual tenta percorrer o ser em busca da própria continuidade. Pizarnik e Peri Rossi frequentemente convocam a imagem do barco ao tratar desse movimento – imagem, tanto física quanto subjetivamente, presente também em suas vidas; ambas carregam uma história familiar e pessoal de trânsitos, exílios e migrações.

⁹ Tradução para o português: “Estrangeiro. Ex. Estranhamento. Fora das entranhas da terra. Desentranhado: parido novamente.”. Tradução minha.

Esse capítulo é uma tentativa de entender como essa nostalgia e essa estrangeiridade se relacionam com o exílio e a figura do barco na poética das duas escritoras, traçando uma breve genealogia dessas temáticas – e da própria noção de nostalgia, intrínseca porém não restrita a elas – em suas vidas e obras, criando uma tessitura intertextual entre ambas e teóricos que consideramos relevantes para aprofundar as questões, como Georges Bataille e Gaston Bachelard. Buscaremos construir esse diálogo a partir não apenas das obras literárias das autoras, mas também de entrevistas, cartas e textos autobiográficos, como os diários que Pizarnik manteve entre 1955 e 1972, entendendo que nem sempre a fronteira entre eles e a literatura é bem delimitada. Da mesma forma, esse diálogo pretende não delimitar forçosamente os trechos teóricos dos poéticos, sejam eles das autoras ou não; entendemos que a literatura é uma forma de pensamento e que, por sua vez, a teoria também é um gesto literário. Assim, referências de outros poetas e narradores, tais como Charles Baudelaire e Herman Melville, também foram utilizadas quando consideramos necessário para o desenvolvimento de nossa proposta.

2.1. Exílios, partidas e retornos

Embora muitas vezes de formas distintas, ambas Peri Rossi e Pizarnik ocupam um lugar de alteridade para com o mundo, que se traduz em parte na questão do exílio. Cristina exilou-se em Barcelona em 1972, após ser considerada “inominável” nos meios de comunicação uruguaios e ter seus livros proibidos no país, que enfrentava um período de restrições à liberdade pré-ditadura militar, de forma semelhante a diversos outros países latino-americanos. A partir de então, o exílio político tornou-se tema muito presente em suas obras, como mostram os livros *Estado de exilio*, escrito entre 1972 e 1975, embora apenas publicado em 2003, e *La nave de los locos*, de 1984, entre diversos dos mais de 40 que ela publicou até hoje.

Ao contrário de Cristina, o exílio de Alejandra não teve motivações políticas – ou ao menos não diretamente, porque certamente o fato de seus pais se exilarem na Argentina fugindo do nazismo, que dizimou os parentes que permaneceram na Europa Oriental, além de toda a carga histórica milenar de exílios e migrações do povo judeu, teve uma influência na construção subjetiva da poeta. Trata-se de um desconforto fundamental em relação às noções de identidade nacional e pertencimento cultural; em uma passagem de 1965 de seus diários, ela afirma considerar Paris como seu lugar, pelo fato de que ali o exílio seria “uma pátria”:

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele¹⁰ (PIZARNIK, 2016a, p. 43).

Em Paris, seu lugar de alteridade em relação ao território e à nacionalidade francesa era certo; o desconforto maior vinha da incapacidade de se reconhecer completamente em lugares a que supostamente pertencia. O próprio exílio se torna uma pátria. Apresentaremos uma breve biografia das autoras, destacando a questão do exílio e da estrangeiridade, para contextualizar histórica e temporalmente algumas questões subjetivas.

Cristina Peri Rossi nasceu em 1941, em Montevideu, no Uruguai. Neta de imigrantes italianos – dos tantos que fizeram a mesma viagem rumo à capital entre a segunda metade do século XIX e o começo do XX –, cresceu em uma casa proletária; seu pai era operário da indústria têxtil e sua mãe, professora de literatura. Desde menina já queria ser escritora; foi apresentada ao mundo dos livros pela mãe e por um tio que possuía uma pequena biblioteca com os principais livros da literatura europeia – “meu tio, um afrancesado, como qualquer intelectual uruguaio, depreciava a literatura nacional e a latino-americana em geral”¹¹ (ROSSI, 2016a, s/p). A família não apoiou a escolha. No texto autobiográfico “Detente, instante, eres tan bello” (2016), conta o episódio em que ela, ainda criança, anunciou, em um almoço familiar na casa da avó, a decisão:

em meio à conversa geral me pus de pé em minha cadeira, e declarei, com toda a força de minha voz: “Eu vou ser escritora!”. Imediatamente, fez-se um silêncio geral. Só se ouvia o estalo de algum garfo no prato. Ao fim, meu tio materno, solteiro, intelectual, funcionário público, grande leitor, amante da música, porém misógino, neurótico e frustrado, exclamou: “Que disse a menina?” Eu, já encorajada, repeti: “Que vou ser escritora”. Esta vez, no lugar do silêncio, houve um frenesi de diálogos simultâneos. “Que diz?”, perguntava, incrédulo, um tio-avô. “Está louca”, sentenciava minha avó, que sempre me fez sentir como um bicho estranho. “Escritora? De onde tirou isso?” proclamava outro. A única que não se pronunciou foi minha mãe, mas suspirou profundamente.¹² (ibidem).

¹⁰ Tradução para o português: “Tudo isso se reduz ao problema da solidão. Por meu sangue judeu, sou uma exilada. Por meu lugar de nascimento, apenas sou argentina (o argentino é irreal e difuso). Não tenho uma pátria. Em relação ao idioma, é outro conflito ambíguo. Não há dúvidas de que meu lugar é Paris, pelo único motivo de que ali o exílio é natural, é uma pátria, enquanto que aqui dói.” Tradução minha.

¹¹ No original, em espanhol: “mi tío, un afrancesado, como cualquier intelectual uruguayo, despreciaba la literatura nacional y la latinoamericana en general”. Tradução minha.

¹² No original, em espanhol: “en medio de la conversación general me puse de pie en mi silla, y declaré, con toda la fuerza de mi voz: ‘¡Yo voy a ser escritora!’ De pronto, se hizo un silencio general. Sólo se oía el chasquido de algún tenedor en el plato. Al fin, mi tío materno, soltero, intelectual, funcionario público, gran lector, amante de la música, pero misógino, neurótico y frustrado, exclamó: ‘¿Qué ha dicho la nena?’ Yo, ya envalentonada, repetí: ‘Que voy a ser escritora’. Esta vez, en lugar del silencio, hubo un frenesí de diálogos simultáneos. ‘¿Qué dice?’”,

Cristina afirma, porém, que a mãe não leu seu primeiro livro, *Viviendo* (1963), dedicado a ela, “temerosa, segundo suas palavras, de saber o que eu pensava e sentia”¹³ (ibidem), e conta ainda que o tio, além de não ler nenhum de seus livros, deixou de ler definitivamente. Esse mesmo tio, ao se inteirar de seus planos literários, disse para ela que “as mulheres não escrevem, e quando escrevem, se suicidam”¹⁴ (ibidem), referindo-se às únicas três escritoras de sua biblioteca: Safo de Lesbos, Alfonsina Storni e Virginia Woolf (as três, por acaso ou não, escolheram se matar da mesma forma: lançando-se à água). A partir desse episódio, a jovem Peri Rossi tomou uma decisão: “eu ia ser escritora, e o suicídio ficava para depois”¹⁵ (ibidem). O fato de ter se tornado escritora está relacionado a uma não identificação com o mundo a sua volta presente de forma geral na vida e obra de Cristina; Parizad Dejbord, em *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio* (1998), afirma que “seu desejo de ser escritora, e a fidelidade que manifestou frente a esse desejo é já, por si, signo de sua rejeição frente à imposição de ‘modos de ser’ tradicionais”¹⁶ (DEJBORD, 1998, p. 67).

Ainda na adolescência, assumiu-se lésbica. O campo de referências literárias da biblioteca do tio reduziu-se ainda mais; o que tampouco foi um problema para ela. Em entrevista ao periódico argentino *Página 12*, realizada em 2009, conta:

Quando eu assumi minha homossexualidade, na adolescência, sofri um sentimento de exclusão muito grande; ao procurar antecedentes, para me afirmar, só encontrei um: Safo de Lesbos. Bem, eu disse: somos três: minha namorada, Safo e eu. Como não tenho nenhum problema com as minorias, não me pareceu de todo ruim esse triângulo. Era inútil procurar na História Oficial mulheres que tenham amado ou sido amadas por outras; aquilo era um deserto. Eu costumava dizer que não tínhamos bibliografia. Claro que tínhamos, mas estava escondida.¹⁷ (ROSSI, 2009, s/p).

Cristina nunca permitiu que as questões de gênero ou sexualidade fossem uma barreira para sua projeção social, e lutava publicamente a favor dos direitos das mulheres e minorias, além de abraçar a causa proletária da justiça social; trabalhava, inclusive, como crítica literária

preguntaba, incrédulo, un tío abuelo. ‘Está loca’, sentenciaba mi abuela, que siempre me había hecho sentir como un bicho raro. ‘¿Escritora? ¿De dónde lo ha sacado?’ proclamaba otro. La única que no se pronunció fue mi madre, pero suspiró profundamente”. Tradução minha.

¹³ No original, em espanhol: “temerosa, según sus palabras, de saber qué pensaba y sentía yo”. Tradução minha.

¹⁴ No original, em espanhol: “Las mujeres no escriben, y cuando escriben, se suicidan”. Tradução minha.

¹⁵ No original, em espanhol: “yo iba a ser escritora, y lo del suicidio, quedaba para después”. Tradução minha.

¹⁶ No original, em espanhol: “signo de su deseo de ser escritora, y la fidelidad que ha manifestado frente a ese deseo es ya, de por sí, su rechazo frente a la imposición de ‘modos de ser’ tradicionales”. Tradução minha.

¹⁷ No original, em espanhol: “Cuando yo asumí mi homosexualidad, en la adolescencia, sufrí un sentimiento de exclusión muy grande; al buscar antecedentes, para afirmarme, sólo encontré uno: Safo de Lesbos. Bien, me dije: somos tres: mi novia, Safo y yo. Como no tengo ningún problema con las minorías, no me pareció del todo mal este triángulo. Era inútil buscar en la Historia Oficial mujeres que hubieran amado o sido amadas por otras; aquello era un desierto. Yo solía decir que no teníamos bibliografía. Claro que la había, pero estaba oculta”. Tradução minha.

no jornal *El popular*, publicação do Partido Comunista e seu primeiro livro de poemas, *Evohé*, em que aborda intensamente o tema da erótica homossexual feminina, causou um escândalo na sociedade uruguaia quando foi publicado, em 1971.

Recordo que na minha casa em Montevideú, quando tinha 25 anos, pendurei um grande cartaz escrito por mim. Dizia: “Eu não tenho preconceito contra os heterossexuais, nem os discrimino”. Algum amigo ou amiga que chegava à casa fazendo como que não conhecia minha opção sexual, como você a chama (em meu caso é uma identidade, não uma opção) olhava o cartaz e sentia, de repente, uma certa confusão iluminadora: subitamente, compreendia sua estreiteza mental. Não foi nada fácil viver, exilar-me, publicar desde esse lugar, fora do armário, mas as coisas fáceis não me interessam.¹⁸ (ibidem).

Essa projeção, contudo, teve um preço alto: em 1972, teve que fugir às pressas de seu país natal, já assomado pela ascensão dos militares, que realizaram um golpe de Estado que instituiria a ditadura no ano seguinte. Cristina teve seus cinco livros então publicados proibidos e foi considerada inominável nos meios de comunicação, como vimos. Em outubro daquele ano embarcou no navio italiano *Giulio Cesare*, no porto de Montevideú, e desembarcou 15 dias depois em uma Barcelona ainda sob a ditadura franquista (em 1974, teve que se exilar da Espanha por conta disso; passou alguns meses em Paris mas pôde reaver seu passaporte e adquirir cidadania espanhola, voltando a Barcelona, onde vive até hoje).

A viagem do exílio foi sua primeira viagem da vida (“imaginava minha vida inteira em Montevideú: como Julio Verne, pensava que uma escritora se bastava com o que sentia e com o que imaginava”¹⁹ (ROSSI, 2016a, s/p)). Essa viagem, além da própria experiência do exílio, do estrangeirismo, da nostalgia, são temas constantes em sua obra, assim como os barcos e o mar (a água, de forma geral), diretamente relacionados. Mas sua relação com a nostalgia e com a estrangeiridade não se inaugura com a viagem do exílio; o estranhamento para com o mundo que a rodeia está presente mesmo em seus livros anteriores a 1972. *Descripción de un naufragio* (1975), por exemplo, cujo manuscrito compunha sua escassa bagagem – “por equipaje/una maleta llena de papeles/y de angustia”²⁰ (ROSSI, 2016b, p. 72), escreve, no poema “El viaje” de *Estado de exilio* –, foi escrito inteiramente em Montevideú, antes de saber que teria que exilar-se, embora a situação política do país já estivesse adversa. Em um dos poemas desse

¹⁸ No original, em espanhol: “Recuerdo que en mi casa de Montevideo, cuando tenía 25 años, colgué un gran cartel escrito por mí. Decía: “Yo no tengo prejuicio contra los heterossexuales, ni los discrimino”. Algún amigo o amiga que llegaba a casa haciendo como que no conocía mi opción sexual, como tú la llamas (en mi caso es una identidad, no una opción) miraba el cartel y sentía, de golpe, una cierta confusión iluminadora: de pronto, comprendía su estrechez mental. No ha sido nada fácil vivir, exiliarme, publicar desde ese lugar, fuera del armario, pero a mí las cosas fáciles no me interesan”. Tradução minha.

¹⁹ No original, em espanhol: “imaginaba mi vida entera en Montevideo: como Julio Verne, pensaba que a una escritora le bastaba con lo que sentía y con lo que imaginaba”. Tradução minha.

²⁰ Tradução para o português: “como bagagem/uma maleta cheia de papeis/e de angústia”. Tradução minha.

livro, diagramado justamente de forma a criar a figura de um barco, Peri Rossi escreve sobre a diáspora latino-americana, a viagem dos exilados políticos, sem pátria e sem destino, assombrados pelos fantasmas da ditadura – “la sombra de aquel hambriento que se colgó del árbol/los gritos de los prisioneros en las celdas sin luz” –, de forma quase profética; ela escreve em primeira pessoa, embora ainda não fosse um deles.

P
 o
 r
 que
 todo
 ha sido
 peregrinar
 las calles
 subterráneas
 rías del alma
 patios del mundo
 huido de la tierra
 perseguido por amos
 crueles y sus lacayos
 a los sótanos marinos
 donde evocar la dulce
 tibia amarra de los míos
 a sotavento de los sueños
 y las nostalgias más tristes
 Habíamos perdido la carrera
 por ruta desigual y despareja
 desde atrás venían perros palos
 policías pólvora y gobernadores
 terrible conspiración de poderosos
 nos lanzara al mar, que es el morir

p
 or
 que
 soy así
 de vino
 tan triste
 los amigos
 guardan mis
 espaldas del
 mar, del mal.
 Porque soy así,
 de vino triste,
 los amigos guardan
 mis espaldas del mar.

P
 o
 r
 q
 ue

despenados, afligidos por crueles tragedias cotidianas
 —la sombra de aquel hambriento que se colgó del árbol
 los gritos de los prisioneros en las celdas sin luz
 las lamentaciones de las madres, huérfanas de hijos—
 a sotavento de los sueños más caros imposibles
 prendimos la nao de las navegaciones infinitas
 navegamos por el húmedo mar de los sargazos
 en ruta sin derrota, precedera,
 hasta el fondo del mar, donde
 yace la sombra de los justos.

21

Figura 1 – Poema de *Descripción de un naufragio*, de Cristina Peri Rossi (ROSSI, 2016b, p. 33)

²¹ Tradução para o português: P/o/r/que/tudo/tem sido/peregrinar/as ruas/subterrâneas/rías da alma/pátios do mundo/fugido da terra/perseguidos por amos/cruéis e seus lacaios/aos porões marinhos/onde evocar a doce/morna amarra dos meus/a sotavento dos sonhos/e as nostalgias mais tristes/Havíamos perdidos a corrida/pela rota desigual e discordante/de trás vinham pestes paus/policiais pólvora e governadores/terrível conspiração de poderosos/nos lançou ao mar, que é o morrer/P/or/que/sou/assim/embriagada/tão triste/meus amigos/guardam minhas/costas do/mar, do mal./Porque sou assim,/embriagada e triste,/os amigos guardam/minhas costas do mar./p/o/r/q/eu/indolores, afligidos por cruéis tragédias cotidianas/— a sombra daquele faminto que se enforcou na árvore/os gritos dos prisioneiros nas celas sem luz/os lamentos das mães, órfãs de filhos —/a sotavento dos sonhos mais caros impossíveis/lançamos a nau das navegações infinitas/navegamos pelo úmido mar dos sargazos/em rota sem derrota, precedora,/até o fundo do mar, onde/jaz a sombra dos justos.”. Tradução minha.

Mesmo sua relação com barcos – Cristina, hoje, coleciona maquetes de barcos e outros objetos que remetem a eles – é anterior à viagem do exílio. Ela conta que, durante sua infância, o programa familiar dos domingos era ir ao porto de Montevideú ver os navios, como na passagem abaixo:

O porto de Montevideú é de grande calado, e ali estavam grandes, silenciosos, imóveis, eles, os barcos. Não falávamos. Não dizíamos nada. Ninguém dizia uma só palavra. Só olhávamos. O que olharíamos? O que pensaríamos? Era como um ritual, como ir à missa.²² (ROSSI, 2008, s/p).

Era uma experiência que lhe causava concomitantemente tristeza e curiosidade, “duas emoções que desde então quase sempre me acompanham”²³ (ibidem). Cristina associa o silêncio da família com o fato de seus pais e tios serem filhos de imigrantes; ela conta, em uma entrevista de 1993, que sua avó nasceu em um barco, durante a travessia de Gênova para Montevideú. Como se a nostalgia, mesmo que temporalmente distante, que carregam consigo a imigração e o exílio estivesse sempre presente – e parece de fato estar, em sua obra, direta ou indiretamente. Talvez a presença constante dos barcos em sua obra seja uma forma de romper esse silêncio.

Ao chegar na Espanha, sofreu profundamente com o exílio. “Ninguém sabia o que era Uruguai, nem Montevideú, nem Felizberto Hernández, nem a Rambla paralela ao mar, nem a nostalgia, nem se sentir perdida, desenraizada. Vim a me exilar entre os que não haviam se exilado”²⁴ (ROSSI, 2016a, s/p), conta Cristina. Tinha medo de que o silenciamento forçado do exílio afetasse também sua escrita; felizmente, aconteceu o oposto. Em um diário que mantinha na época, ela afirma que escrevia constantemente: “Enquanto sofro pelo temor de não poder escrever mais, no exílio, escrevo. Enquanto temo a castração, escrevo. Enquanto padeço da dor, do desenraizamento, escrevo”²⁵ (ROSSI, 2003, p. 8). Entre 1973 e 1975, escreveu os poemas que compõem o livro *Estado de exílio*, publicado três décadas depois, em 2003. Em 1975, publicou na Espanha *Descripción de un naufragio* e, em 1976, *Díaspóra*, que trata explicitamente da questão dos exilados das ditaduras latino-americanas. Nesse meio tempo, estabeleceu uma forte amizade com o escritor argentino Julio Cortázar, que vivia em Paris. A relação perdurou até a morte deste, em 1984, e Cristina escreve sobre ela no nostálgico livro *Julio Cortázar y Cris* (2014).

²² No original, em espanhol: “El puerto de Montevideo es de gran calado, y allí estaban grandes, silenciosos, inmóviles, ellos, los barcos. No hablábamos. No decíamos nada. Nadie pronunciaba una palabra. Sólo mirábamos. ¿Qué miraríamos? ¿Qué pensaríamos? Era como un ritual, como ir a misa”. Tradução minha.

²³ No original, em espanhol: “dos emociones que desde entonces casi siempre me acompañan”. Tradução minha.

²⁴ No original, em espanhol: “nadie sabía qué era Uruguay, ni Montevideo, ni Felisberto Hernández, ni la Rambla paralela al mar, ni la nostalgia, ni sentirse perdida, desarraigada. Vine a exiliarme entre los que no se habían exiliado”. Tradução minha.

²⁵ No original, em espanhol: “Mientras sufro por el temor a no poder escribir más, en el exilio, escribo. Mientras temo la castración, escribo. Mientras padezco el dolor, el desgarramiento, escribo”. Tradução minha.

Nesse livro, a autora publica uma carta que enviou a Cortázar em 1983 em que fala sobre sua sensação de estrangeiridade para com Barcelona. Nela, descreve uma noite em Barcelona em que se sentiu nesse lugar de alteridade em relação à cidade: “Doze anos em Barcelona não me permitem, como bem sabe, sentir-me dona da cidade nem de suas ruas: sigo sentindo-me um pouco estrangeira”²⁶ (ROSSI, 2014, p. 87). Narra também um sonho em que estava internada em um hospital, prestes a ser operada, e o médico, ao ser questionado sobre o motivo da operação, afirma que ela “carece de capacidade de identificar-se”²⁷ (ibidem, p. 86). Apesar disso, nunca voltou a viver em Montevidéu, mesmo anos após o término da ditadura;

Quando caiu a ditadura, me dei conta de que havia vivido catorze anos com nostalgia de Montevidéu – uma nostalgia horrorosa – e agora não tinha vontade de ter nostalgia de Barcelona. Para ter nostalgia, sigo tendo sempre a mesma. Além disso, não se exila porque se quer, se exila porque se tem que salvar a pele e creio que, dentro dessa insensata geometria que é a vida, um ato involuntário não tem que ser respondido com um ato voluntário que é voltar. Estritamente não se pode voltar porque é um tempo que já não existe.²⁸ (ROSSI, 2004, s/p).

Cristina se refere à impossibilidade de voltar a uma Montevidéu que já não existe – “sei com o coração desde que tive que aceitar, com o tango, que ‘sua casa já não está’”²⁹ (ROSSI, 2014, p. 90) – mas também traz uma outra questão: da nostalgia como descolada de especificidades, isto é, como condição essencial do sujeito frente à efemeridade – à morte, em última instância.

A nostalgia é um sentimento, um estado de ânimo, propenso à expressão literária ou artística, é verdade, e em meu caso, o cultivei como fonte de inspiração. Não é uma nostalgia definida; não posso dizer de que é a nostalgia. Justamente o caráter impreciso dessa nostalgia dá lugar à representação imaginária ou poética.³⁰ (ROSSI, 2008, s/p).

²⁶ No original, em espanhol: “Doce años en Barcelona no me permiten, como bien sabés, sentirme dueña de la ciudad ni de sus calles: sigo sintiéndome un poco extranjera”. Tradução minha.

²⁷ No original, em espanhol: “carece de capacidad de identificarse”. Tradução minha.

²⁸ No original, em espanhol: “Cuando cayó la dictadura, me di cuenta de que había vivido catorce años con nostalgia de Montevideo –una nostalgia horrorosa– y ahora no tenía ganas de tener nostalgia de Barcelona. Para tener nostalgia, sigo teniendo siempre la misma. Además, uno no se exilia porque quiere, se exilia porque tiene que salvar el pellejo, y creo que, dentro de esa insensata geometría que es la vida, un acto involuntario no tiene que ser respondido con un acto voluntario como es volver. Estrictamente no se puede volver porque es un tiempo que ya no existe”. Tradução minha.

²⁹ No original, em espanhol: “lo sé con el corazón desde que he tenido que aceptar, con el tango, ‘que su casa ya no está’”. Tradução minha.

³⁰ No original, em espanhol: “La nostalgia es un sentimiento, un estado de ánimo, propenso a la expresión literaria o artística, es verdad, y en mi caso, lo he cultivado como fuente de inspiración. No es una nostalgia definida; no puedo decir nostalgia de qué es. Justamente el carácter impreciso de esa nostalgia da lugar a la representación imaginaria o poética.

A literatura, para Cristina, seria uma forma de lutar contra a fugacidade da vida e, por isso, seria sempre nostálgica. Não por acaso, as imagens do barco e do exílio também remetem diretamente à ideia de efemeridade, trânsito, fugacidade; servem de metáfora, em sua obra, para diversos movimentos, como o do erotismo e o do próprio fazer literário. Essencialmente, parecem tratar de alteridades, estranhamentos; são uma espécie de analogia da relação do próprio ser com o mundo – e com a narrativa –, sempre perpassados pela nostalgia. Como ela diz: “Cada exílio é diferente, mas tem algo em comum: a nostalgia”³¹ (ROSSI, 2003, p. 11).

Alejandra Pizarnik nasceu como Flora Pizarnik, em 1936, em Avellaneda, cidade limítrofe a Buenos Aires. Seus pais, judeus, haviam emigrado para a Argentina dois anos antes, sem trabalho e sem conhecimento do idioma, provindos da Rússia, de um povoado que hoje se encontra em território eslovaco. Os familiares que permaneceram foram massacrados pelos nazistas. Myriam, sua irmã mais velha, diz no documentário *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*³² (2013) se lembrar de, aos cinco anos, ter medo de que Hitler chegasse à Argentina. “Cada vez recebíamos menos cartas da família. [...] Levaram meu avô para construir estradas, e minha avó e minhas tias estiveram em campos de concentração”³³, conta. Myriam afirma, também, que sua mãe era uma pessoa triste e sentia uma profunda nostalgia da terra natal. Pizarnik, nos diários que manteve de 1954 a 1971, também se refere à “absoluta tristeza de mi casa”³⁴ (PIZARNIK, 2016a, p. 561). A perseguição, o exílio e a condição de estrangeiro vividos por seus pais em sua infância – e a própria condição histórica nômade do povo judeu, identidade que ela a princípio rechaçava, mas no final da vida retoma – certamente atravessaram a subjetividade da jovem Alejandra. Em 1955, ela escreve:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. [...] Heredé el paso vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo!³⁵ (ibidem, pp. 57-58).

³¹ No original, em espanhol: “Cada exilio es diferente, pero tiene algo en común: la nostalgia”. Tradução minha.

³² Disponível em <https://vimeo.com/75075827>.

³³ No original, em espanhol: “cada vez recibíamos menos cartas de la familia. [...] A mi abuelo lo habían llevado a construir caminos, y mi abuela y mis tías estuvieron en campos de concentración”. Tradução minha.

³⁴ Tradução para o português: “absoluta tristeza de minha casa”. Tradução minha.

³⁵ Tradução para o português: “Herdei de meus antepassados a ânsia de fugir. Dizem que meu sangue é europeu. Eu sinto que cada glóbulo procede de um ponto distinto. De cada nação, de cada ilha, golfo, acidente, arquipélago, oásis. De cada pedaço de terra ou de mar usurparam algo e assim me formaram, condenando-me à eterna busca de um lugar de origem. [...] Herdei o passo vacilante com o objeto de não me estatizar nunca com firmeza em lugar algum. Em tudo e em nada! Em nada e em tudo!”. Tradução minha.

Efetivamente, Pizarnik narra uma profunda angústia, junto à falta de identificação nacional, em relação a Buenos Aires e à Argentina; “Soy Argentina! Argentum: plata. Mis ojos se aburren ante la evidencia. Pampa y caballito criollo. Literatura soporífera. [...] Siento que mi lugar no está acá! (ni en ninguna parte quisiera decir)”³⁶ (ibidem, p. 42). A escrita parece ser, para ela, uma reação a essa falta de identificação e concomitantemente a construção dessa falta; Cristina Piña afirma que Pizarnik “constrói/destrói sua subjetividade a partir da linguagem”³⁷ (PIÑA, 2017, p. 23).

Já na infância e na primeira adolescência, Pizarnik estava deslocada dos comportamentos e aparência tidos como “ideais” para as jovens argentinas dos anos 1940 e 1950 – representado, dentro de casa, por Myriam, “magra e graciosa, uma loirinha de grandes olhos celestes que faz tudo bem”³⁸ (PIÑA, 1991, p. 23), como afirma Cristina Piña em sua biografia sobre a autora. Estava levemente acima do peso considerado ideal, era gaga e muito tímida, características que a assombraram até sua morte e que a levou, entre outras coisas, a consumir anfetamina desde muito jovem para emagrecer, que anos mais tarde passaria a combinar com ansiolíticos e diversos outros medicamentos. Já nessa época, a obsessão pela morte lhe acompanhava.

Aos 18 anos inseriu-se no meio intelectual da cidade, graças a Juan-Jacobo Bajarlía, então seu professor na Universidad de Buenos Aires (onde cursou Filosofia, Jornalismo e Letras, mas nunca se formou), com quem teve um intenso romance por cerca de um ano. Essa participação no meio artístico e literário permitiu com que publicasse, em 1955, seu primeiro livro, *La tierra más ajena*, publicado sob o nome de Flora Alejandra Pizarnik e que, já pelo título, demonstra como o exílio foi fundamental na construção de sua poética desde os primeiros escritos. Mesmo inserida no círculo erudito e boêmio *porteño* da época, sentia uma forte necessidade de partir para Paris, onde instala-se em 1960 e logo, como vimos, passa a considerar sua verdadeira pátria. Rapidamente adentra o meio intelectual de renome da capital francesa e cria laços de amizade com outros escritores latino-americanos que habitavam a borbulhante Paris de começos da década de 1960, incluindo grandes nomes como Julio Cortázar (com quem, como Cristina, estabeleceu uma forte amizade) e Octavio Paz.

³⁶ No original, em espanhol: “Sou Argentina! Argentum: prata. Meus olhos se entediam ante a evidência. Pampa e cavalinho *criollo*. Literatura soporífera. [...] Sinto que meu lugar não está aqui! (nem em nenhuma parte quisera dizer)”. Tradução minha.

³⁷ No original, em espanhol: “construye/destruye su subjetividad a partir del lenguaje”. Tradução minha.

³⁸ No original, em espanhol: “delgada y graciosa, una rubicita de grandes ojos celestes que todo lo hace bien”. Tradução minha.

Em 1964, Pizarnik volta a Buenos Aires. Dois anos depois, em 1966, seu pai morre de um infarto fulminante, o que a abala profundamente. Se nos livros anteriores as temáticas da morte, da melancolia e da angústia são onipresentes, no livro que publica em seguida, *Extracção da pedra da loucura* (1968), elas assumem uma proporção ainda maior. Além da angústia pela morte do pai, o irreconhecimento para com a capital argentina parece haver crescido no período que viveu em Paris. Em uma das mais fortes passagens de seus diários, de 1967, direcionada ao falecido pai, ela escreve:

Padre, padre querido, no quiero morir en este país que – ahora lo sé – odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjeridad que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y basta, nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar.³⁹ (PIZARNIK, 2016a, p. 766).

Alejandra passa anos tentando voltar a viver em Paris, mas quando retorna à cidade, em 1969, sente-se imensamente desapontada. Depara-se com uma Paris muito diferente da que havia conhecido – igualmente borbulhante, mas pelos acontecimentos de 1968 e pela contracultura do final da década; uma Paris extremamente politizada e dominada pela juventude acadêmica. Pizarnik sempre havia sido avessa a questões políticas e à academia, e já não era tão jovem (fato que lhe era grande motivo de sofrimento), de modo que se viu novamente em um lugar de alteridade, mas dessa vez em relação ao único lugar em que pensava pertencer. Amigos como Ivonne Bordelois dizem que essa decepção foi um marco importante para os poucos anos que se seguiram, marcados por idas e vindas de hospitais psiquiátricos e tentativas de suicídio – temática que, desde 1955, é constante em sua obra e diários –, culminando em sua morte por barbitúricos em setembro de 1972.

O permanente lugar de estrangeiridade que Alejandra ocupava no mundo se espelha também em sua relação consigo mesma, tanto em termos físicos quanto simbólicos e subjetivos. Esta é, provavelmente, a principal questão que sua obra poética e seus diários apresentam. Cesar Aira afirma, na biografia *Alejandra Pizarnik* (1998), que a chave da poesia de Pizarnik seria “o deslocamento do sujeito”⁴⁰ (AIRA, 1998, p. 40); ela narra, desde o princípio, uma profunda desassociação com seu eu (*yo*). O abandono voluntário do nome Flora (o último registro “oficial” do uso do nome Flora Alejandra Pizarnik é uma carta a Raúl Gustavo Aguirre de abril de 1956; há, porém, em sua biblioteca pessoal, um livro assinado da mesma maneira e datado

³⁹ Tradução para o português: “Pai, pai querido, não quero morrer neste país que – agora sei – odiavas ou temias. Do horror que te causava, da estrangeiridade que te produzia, somente eu posso dar testemunho. E saber-te para sempre, por sempre nesta terra aleatória e vasta, nunca poderei consolar-me e devo ir-me e morrer fora deste lugar ao que não deverias ter vindo, pai, nem eu devia ter voltado.”. Tradução minha.

⁴⁰ No original, em espanhol: “la dislocación del sujeto”. Tradução minha.

de 1958, o que demonstra que ela se identificou com seu prenome natal por mais tempo que os biógrafos costumam assinalar), ilustra essa complexa relação que a poeta tinha com a noção de identidade, em suas diversas facetas, além de seus esforços contínuos por fazer de si um personagem poético em todas as instâncias da vida, o “personagem alejandrino”⁴¹ (AIRA, 1998, p. 63). Esse personagem se traduz não apenas na *persona* Alejandra, a “poeta maldita” trágica e genial, mas também assume um lugar de protagonismo em seus escritos, como nas figuras da “pequeña naufraga”, “autómata” e “muchacha”.

Não se sabe exatamente o porquê da escolha por “Alejandra”; Cristina Piña, autora da biografia *Alejandra Pizarnik* (1991) e de várias outras obras sobre ela, supõe que era uma forma de se reconectar com suas raízes eslavas – anos mais tarde, a poeta assinaria cartas aos amigos mais próximos como “Sasha”, diminutivo russo de “Alejandra” –, ou “por suas ressonâncias triunfais”⁴² (ENRÍQUEZ, 2015, p. 314). Para nós, o nome “Alejandra” se assemelha tremendamente (coincidentemente ou não) à fonética das palavras castelhanas “lejanía” ou “lejana” (respectivamente, “distância” e “distante [fem.]”), muito presentes em seus escritos, o que já seria um indício de sua relação poética com o exílio. Um exemplo é a seguinte passagem, de 1962: “Y yo siempre tan lejana, tan al borde del abismo, sintiendo un dolor agudo cuando me baño en el mar, sufriendo bajo los rayos del sol”⁴³ (PIZARNIK, 2016a, p. 486).

Apesar de nunca mais referir-se a si mesma como Flora, eventualmente se auto denominava “Buma” ou “Bumita”, seu apelido de infância que significa “flor” em ídiche. Além da dualidade Flora/Alejandra, existe também outra, relativa ao sobrenome; seus pais, Elías e Rosa (ou Rejzla), saíram da Rússia sob o nome Pozharnik e ingressam na Argentina como Pizarnik, provavelmente pela conhecida má vontade dos funcionários da Aduana na época. Temos, assim, Flora/Alejandra Pizarnik/Pozharnik, exilada, de certa forma, de seus próprios e múltiplos nomes. No poema “Sólo un nombre”, de 1956, ela parece evocar – quase misticamente – o ser-Alejandra, que pode tanto ser lido como o *yo* que está debaixo de si quanto como uma entidade outra, que se superpõe ao *yo* que narra.

SÓLO UN NOMBRE⁴⁴

alejandra alejandra
debajo estoy yo

⁴¹ No original, em espanhol: “personaje alejandrino”. Tradução minha.

⁴² No original, em espanhol: “por sus resonancias triunfales”. Tradução minha.

⁴³ Tradução para o português: “E eu sempre tão distante, tão à beira do abismo, sentindo uma dor aguda quando me banho no mar, sofrendo sob os raios de sol”. Tradução minha.

⁴⁴ Optamos por manter o poema centralizado, como na diagramação original.

alejandra⁴⁵

(PIZARNIK, 2016b, p. 65)

É justamente nesse interstício de possibilidades de si que Pizarnik se inscreve (e escreve). Constantemente fala de outras vozes que vivem nela, que falam e, principalmente, escrevem por ela: “La poesía no soy yo quien la escribe”⁴⁶ (PIZARNIK, 2016a, p. 417), afirma, em trecho de 1962 de seus diários. Em *El infierno musical*, de 1971, escreve: “No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”⁴⁷ (PIZARNIK, 2016b, p. 264), verso que Peri Rossi diz subscrever em entrevista (ROSSI, 2009). E essa relação de estranheiridade acontece também no âmbito físico do corpo; Alejandra, desde muito nova, estabeleceu uma complexa relação com a própria aparência, bem como com os desejos sexuais, especialmente quando dirigidos ao mesmo gênero. Para alguns amigos, apresentava suas namoradas; para outros, negava relacionar-se com mulheres (ENRÍQUEZ, 2015). Ela afirma, em passagem de 1960, sentir desejo por ambos os gêneros, apesar de considerar os homens apenas como “objetos sexuales. Ésta es mi originalidad, según creo. Una suerte de lesbiana normal”⁴⁸ (PIZARNIK, 2016a, p. 331).

Mas a angústia vinha fundamentalmente do desejo em si, do “miedo a desear y su contrario: el deseo absoluto imposible de satisfacer en este mundo” (ibidem, p. 370)⁴⁹. Em diversas passagens dos diários narra o sofrimento que sentia após comer ou ter relações sexuais: “siento un placer absoluto. Por eso tanta culpa, tanta miseria posterior”⁵⁰ (ibidem, p. 404); “Una vez terminado el acto de amor hay una tristeza de deseos apagados, un desorden mudo, un arrepentimiento absurdo”⁵¹ (ibidem, p. 407). Em outras, descreve episódios de compulsão, seguidas por uma culpa que a dilacerava.

hoy a la mañana me dije que no me voy a negar nunca más ninguna experiencia sexual, sea con quien fuere. Hasta el presente mis experiencias

⁴⁵ Tradução ao português: “SÓ UM NOME/alejandra alejandra/debaixo estou eu/alejandra”. Tradução minha.

⁴⁶ Tradução ao português: “A poesia não sou eu quem a escreve”. Tradução minha.

⁴⁷ Tradução ao português: “Não posso falar com minha voz, mas sim com minhas vozes”. Tradução minha.

⁴⁸ Tradução para o português: “objetos sexuais. Esta é minha originalidade, segundo creio. Uma espécie de lésbica normal”.

⁴⁹ Tradução para o português: “medo de desejar e seu contrário: o desejo absoluto impossível de satisfazer neste mundo”. Tradução minha.

⁵⁰ Tradução para o português: “sinto um prazer absoluto. Por isso tanta culpa, tanta miséria posterior”. Tradução minha.

⁵¹ Tradução para o português: “uma vez terminado o ato de amor há uma tristeza de desejos apagados, uma desordem muda, um arrependimento absurdo”. Tradução minha.

fueron promiscuas, de hoy en adelante lo serán más. Me acostaré con todos los que me lo pidan en tanto yo sienta el más leve deseo. (ibidem, p. 380)⁵²

Dessa angústia com relação ao próprio corpo talvez venha sua grande obsessão pela figura do duplo, que trabalha em diversos escritos através das imagens do espelho e das bonecas. Ela narra um desconforto constante consigo mesma, uma vontade de modificar partes de si que ela própria considera como bonitas ou defeitos imperceptíveis, como na seguinte passagem dos diários:

Incomodidad con mi cuerpo. Si me ofrecieran hacerme de nuevo... Lo terrible de ser bella en ciertas partes y horrible en otras. Así por ejemplo, en vez de mis hermosos ojos verdes y miopes preferiría un par de ojos castaños sumamente vulgares. En vez de mis pequeñas caderas suavemente redondeadas un cuerpo derecho y delgado, anguloso si quieren, pero sin escoliosis. La desviación de mi columna es imperceptible pero yo la siento, yo la siento⁵³ (ibidem, p. 414)

Pizarnik traz uma narrativa de si que transborda a incapacidade de reconhecer-se e ao mesmo tempo um voltar-se para si, escrutinar-se minuciosamente, atentar-se a cada detalhe de sua aparência diante do espelho – um sujeito rompido, desassociado, que se angustia por não se ver completo em si mesmo, por não se constatar aquele que o olha de volta. Quando ingeriu a dose de barbitúricos que a levaria à morte, no dia 25 de setembro de 1972, Alejandra foi achada inconsciente, em seu apartamento, rodeada pelas bonecas que colecionava, que havia cuidadosamente maquiado.

Há, em toda sua obra, “a marca de um estranhamento e um exílio – seja da terra, da poesia ou da infância mesma – que se inscreve como marca ou rastro fundacional em sua escrita”⁵⁴ (PIÑA, 1991, pp. 62-63). De formas distintas, mas que não raro cria paralelos temáticos e estéticos, a obra de Peri Rossi também está marcada por esse “rastro fundacional”; seu estranhamento para com o mundo não se reduz à experiência do exílio político, mas se dá em uma instância ontológica, assumindo um papel fundamental na construção de sua poética. Ela afirma, em entrevista de 2009 ao *El País*, que poderia sentir-se exilada mesmo em

⁵² Tradução ao português: “hoje pela manhã me disse que não vou negar nunca mais nenhuma experiência sexual, seja com quem for. Até o presente minhas experiências foram promiscuas, de hoje em diante o serão mais. Me deitarei com todos que me peçam desde que eu sinta o mais leve desejo”. Tradução minha.

⁵³ Tradução ao português: “Incômodo com meu corpo. Se me oferecessem fazer-me de novo... O terrível de ser bela em certas partes e horrível em outras. Assim por exemplo, em vez dos meus bonitos olhos verdes e míopes preferiria um par de olhos castanhos sumamente vulgares. Em vez de meus quadris suavemente arredondados um corpo reto e magro, anguloso se querem, mas sem escoliose. O desvio de minha coluna é imperceptível mas eu o sinto, eu o sinto”. Tradução minha.

⁵⁴ No original, em espanhol: “la marca de un extrañamiento y un exilio – sea de la tierra, la poesía o la infancia misma –, que se inscribe como marca o huella fundacional en su escritura”. Tradução minha.

Montevidéu: “   a melancolia da falta de identificação, da dificuldade de integrar-se”⁵⁵ (ROSSI, 2009, s/p). De fato, no poema “Extranjera”, de *Estrategias del deseo* (2004), ela escreve sobre a experi ncia de sentir-se em um lugar de alteridade em um “bar gay”:

EXTRANJERA

Extranjera en la ciudad
 extranjera entre los otros
 me encierro en un bar gay.
 Ah, mis hermanos...
 [...]
 Pido una copa
 todo el mundo baila,
 todo el mundo menos yo.
  Ser  posible que aquí también
 entre falsos pelirrojos
 y lesbianas sin pareja
 te sientas otra vez una extranjera?⁵⁶

(ROSSI, 2016b, p. 193)

Trata-se de uma alteridade primeira, intrínseca ao ser, que pode ser compreendida sob o signo da nostalgia – indissociável do exílio e do estranhamento – e que parece estar intimamente conectada   escrita das autoras. “O poeta   o mais estrangeiro. Creio que a única moradia possível para o poeta   a palavra”⁵⁷ (PIZARNIK, 2015, p. 313), afirma Pizarnik; o poeta, para ela, se coloca no mundo fundamentalmente enquanto exilado. No conto “Los desarraigados” (1988), Peri Rossi escreve sobre seres que flutuam alguns centímetros sobre as ruas das grandes cidades, sem raízes que prendam seus p s ao ch o. Essa aus ncia de raízes – por vezes inata e, por outras, for ada –, “otorga a sus miradas un rasgo característico: una tonalidad celeste y acuosa, huidiza, la de alguien que en lugar de sustentarse firmemente en raíces adheridas al pasado y al territorio, flota en un espacio vago e impreciso”⁵⁸ (ROSSI, 2007,

⁵⁵ No original, em espanhol: “es la melancolía de la falta de identificación, de la dificultad de integrarse”. Tradução minha.

⁵⁶ Tradução para portugu s: “ESTRANGEIRA//Estrangeira na cidade/estrangeira entre os outros/me confino no bar gay./Ah meu irm os.../o alegre viado com o cabelo verde/que dança sensualmente/enquanto se olha no espelho/como Narciso tingido/a professora de francês/vestida de George Sand/com sua aluna preferida/(Balthus)/e os casais siameses que conseguiram/eliminar as diferenças./Pe o uma taça/todo mundo dança,/todo mundo menos eu./Será possível que aqui tambi m/entre falsos ruivos/e lésbicas sem par/se sinta outra vez uma estrangeira?”. Tradução minha.

⁵⁷ No original, em espanhol: “El poeta es el m s extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra”. Tradução minha.

⁵⁸ Tradução para o português: “outorga aos seus olhares um traço característico: uma tonalidade celeste e aquosa, fugidiva, a de alguém que no lugar de sustentar-se firmemente em raízes aderidas ao passado e ao território, flutua em um espaço vago e impreciso”. Tradução minha.

p. 72). Esses seres “desarraigados”, desenraizados, são os poetas e os exilados, “incómodos en todas las partes”⁵⁹ (ibidem, p. 71).

Esse desgarramento da poesia e do exílio que sentem as autoras encontra sua solução – ao mesmo tempo que sua *dissolução*, como veremos ao longo do trabalho – na escrita. “Mi casa es la escritura/la habito como el hogar/de la hija descarriada”⁶⁰ (ROSSI, 2016b, p. 206), escreve Cristina; Alejandra, por sua vez, afirma que “em oposição ao sentimento do exílio, ao de uma espera perpétua está o poema – terra prometida”⁶¹ (PIZARNIK, 2015, p. 299). Ao mesmo tempo existe um movimento, especialmente por parte de Pizarnik, de exilar-se da própria linguagem – “me oculto *da* linguagem *dentro* da linguagem”⁶² (ibidem, p. 313. Grifo da autora), ela diz – ; movimento em que nos aprofundaremos no terceiro e último capítulo. Essa “terra prometida” do poema é o lugar que elas esperam alcançar, em uma busca impossível e dolorosa; ambas empregam o verbo “partir” concomitantemente no sentido de ir-se e de romper-se, como nos poemas “La última inocencia”, de Pizarnik, e “El viaje”, de Peri Rossi:

LA ÚLTIMA INOCENCIA

Partir
en cuerpo y alma
partir.

Partir
deshacerse de las miradas
pedras 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!⁶³

(PIZARNIK, 2016b, p. 61)

⁵⁹ Tradução para o português: “incómodos em todas as partes”. Tradução minha.

⁶⁰ Tradução para o português: “Minha casa é a escrita/habito-a como o lar/da filha rebelde”. Tradução minha.

⁶¹ No original, em espanhol: “en oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua está el poema – tierra prometida”. Tradução minha.

⁶² No original, em espanhol: “me oculto *del* language *dentro* del language”. Tradução minha.

⁶³ Tradução para o português: “A ÚLTIMA INOCÊNCIA//Partir/em corpo e alma/partir//Partir/desfazer-se dos olhares/pedras opressoras/que dormem na garganta//Hei de partir/não mais inércia sob o sol/não mais sangue atordoado/não mais formar fila para morrer//Hei de partir//Mas arremete, viajante!”. Tradução minha.

EL VIAJE

[...]

Desde entonces
 tengo el trauma del viajero
 si me quedo en la ciudad me angustio
 si me voy
 tengo miedo de no poder volver
 Tiemblo antes de hacer una maleta
 – cuánto pesa lo imprescindible –
 A veces preferiría no ir a ninguna parte
 A veces preferiría marcharme
 El espacio me angustia como a los gatos
 Partir
 es siempre partirse en dos⁶⁴

(ROSSI, 2016b, p. 73)

Ao partirem “em corpo e alma”, inaugura-se uma das principais questões, para nós, do exílio: a dissolução do ser em relação ao território, ao tempo e a si mesmo. Surge a nostalgia, que assume múltiplos vetores; direciona-se a si, ao outro, a épocas e tempos irrecuperáveis, mas sempre convergem em um ponto: de que o retorno, ao que seja, é impossível.

2.2. Possessões, despossessões e derivas: a fundação da nostalgia

Para Georges Bataille, os seres humanos são essencialmente seres *descontínuos*, que sentiriam uma nostalgia profunda de uma continuidade fundacional. O erotismo, em suas variadas formas, seria o movimento elementar da busca por essa continuidade perdida, a nível molecular, contra o abismo que há entre um ser e outro. Nascemos e morremos sós, ao contrário dos seres que se reproduzem assexuadamente; estes se dividem em dois outros seres, distintos a ele, mas que estabelecem uma relação de continuidade – o primeiro ser desaparece, morre, ao gerar os dois outros. Essa reprodução implica uma relação outra de nascimento e morte – há um instante fundamental de continuidade entre os três. Mesmo na fundação dos seres de estrutura molecular complexa há esse momento de continuidade – a fusão do espermatozoide e

⁶⁴ Tradução para o português: “A VIAGEM//Desde então/tenho o trauma do viajante/se fico na cidade me angustio/se vou/tenho medo de não poder voltar/Tremo antes de fazer uma mala/– quanto pesa o imprescindível – /Às vezes preferiria não ir a nenhuma parte/Às vezes preferiria ir embora/O espaço me angustia como aos gatos/Partir/é sempre partir-se em dois”. Tradução minha.

do óvulo, dois seres descontínuos que se tornam um único (e *deixam de ser*, morrem, ao fazê-lo). Guardaríamos a nostalgia dessa fusão, a nostalgia desse instante de continuidade; a vontade aterradora de ser “uma onda perdida na multiplicidade das ondas” (BATAILLE, 2017a, p. 39) e a angústia da impossibilidade de sê-lo.

Bataille trabalha três formas distintas de erotismo, que reproduzem o mesmo movimento – comandado pela nostalgia – com algumas particularidades. São eles o erotismo dos corpos (o ato sexual propriamente dito), o erotismo do coração (o amor, a paixão; o “erotismo puro” (BATAILLE, 1989, p. 13)) e o erotismo sagrado (a relação dos seres com o divino, o sacrifício, a religião). No fundo de todos está a *morte*. A morte seria o ponto limítrofe entre descontinuidade e continuidade, o momento em que o ser volta à condição de ser contínuo, e todos os movimentos do erotismo – a busca da continuidade – seriam, no fundo, uma busca da morte. O erotismo é o ato de “violência elementar” (BATAILLE, 2017a, p. 40) em busca da fusão absoluta, da dissolução, do desaparecimento, e, em última instância, da morte dos seres nele implicados; é a tentativa desesperada de transpor o abismo entre um ser e outro. Se para Sade, contudo, a morte como ápice do erotismo assume proporções literais, para Bataille essa literalidade não torna mais efetivo o movimento do erotismo; a morte, literal ou não, está invariavelmente presente nele – “há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte” (ibidem, p. 42).

Entretanto, “a despeito de Sade” (ibidem), a busca pela continuidade se encontra sempre no campo do impossível; a violação do corpo do outro a partir de seu próprio, embora busque a morte, jamais chega a ela. Jamais se transpõe o abismo. Há um instante de continuidade no erotismo, certamente, mas ele não é definitivo. A dissolução dos seres não é mais que momentânea e incompleta. Por isso o erotismo seria a “aprovação da vida até na morte” (ibidem, p. 35); a busca pela continuidade é a eterna lembrança da própria descontinuidade, do abismo, da impossibilidade de transpô-lo – e, fundamentalmente, da necessidade pungente de se seguir tentando. A dissolução total é impossível, e essa impossibilidade é essencial no sentido do erotismo.

Mas no erotismo [...] a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo. Há uma busca de continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer. (ibidem, p. 42).

De qualquer forma, chegando ou não à morte, o erotismo se estabelece como um *desafio* a ela; põe a descontinuidade em questão, retira-a de sua rigidez e a coloca em movimento. Esse desafio passa, necessariamente, pela *violência*. Há algo que precisa ser rompido para que se

possa jogar com a continuidade. O ato do desnudamento é essa ruptura elementar da descontinuidade individual, um “estado de comunicação” (ibidem, p. 41); nele, o ser se abre ao outro, permite-se violar pelo outro, se despossui ao buscar fundir-se ao outro. Abandona-se ao abismo, entrega-se como sacrifício; “posso dizer, no erotismo: EU me perco” (ibidem, p. 55). Mas sem nunca alcançar o fundo, a morte, a continuidade.

A poesia realiza os mesmos movimentos do erotismo; ela conduz “à indistinção, à confusão dos objetos distintos” (ibidem, p. 48). Citando Rimbaud, a quem considera “um dos poetas mais violentos” (ibidem, p. 47), Bataille afirma que a poesia “nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*”⁶⁵ (ibidem, p. 48). Ao mesmo tempo, como o erotismo, ela está sempre no campo da busca do impossível; “a poesia [...] é sempre um contrário da poesia, já que tendo o precívél como fim, ela o transforma em eterno” (BATAILLE, 1989, p. 42). Se bem a poesia leva à eternidade, ela não rompe com a individualidade e a consequente descontinuidade do ser. Em *A experiência interior*, de 1943 – publicado 14 anos antes de ambos *O erotismo* e *A literatura e o mal* –, Bataille vai ao fundo do paradoxo da poesia ao relacioná-la com o conceito de “experiência interior”. Pelo poético (como o erotismo, como o divino) busca-se chegar ao *desconhecido*, mas nunca se pode verdadeiramente alcançá-lo; há algo nele que nos mantém no âmbito do nosso próprio ser, uma vez que trata de imagens que estão no campo do *conhecido* – da palavra, da linguagem, “essa areia em que nos afundamos para não ver” (BATAILLE, 2016, p. 45). Apenas a *experiência interior*, o êxtase em sua forma pura, poderia levar-nos ao “lugar de extravio, de não-sentido” (ibidem, p. 33) que é, fundamentalmente, o lugar do *desconhecido*, da despossessão efetiva do ser. Nele, estabelece-se a verdadeira dissolução – o “estado de comunicação” em que o erotismo ou a poesia colocam o ser alcança seu ápice; “só nos desnudamos totalmente indo sem trapaças rumo ao desconhecido” (ibidem, p. 35). E do desconhecido, a única narrativa possível é: “o que vi escapa ao entendimento” (ibidem, p. 34).

Esse é o paradoxo da poesia; se bem ela “introduz o estranho” (ibidem, p. 35), essa introdução se dá “pela via do familiar. O poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele” (ibidem) (essa afirmação traz imediatamente a noção freudiana do *Unheimlich*, o estranho familiar, que trabalharemos mais adiante). Daí a incompletude intrínseca a ela; o desconhecido que é passível de ser narrado já não se encontra no campo do desconhecimento. Da mesma forma, como vimos, é impossível alcançá-lo através da narrativa – ela apenas o sugere, o vislumbra; nos lança a meio caminho do fundo do abismo, e aí ficamos,

⁶⁵ Estrofe completa: “Elle est retrouvée./Quoi? L'éternité./C'est la mer allée/Avec le soleil” (BATAILLE, 2004, p. 40).

talvez eternamente, suspensos. Se a poesia apreende o perecível, o fugaz, transformando-o em eterno, a eternidade que ela é está no campo do descontínuo, da insatisfação, da angústia; ela é “o reino do impossível, da insaciabilidade” (BATAILLE, 1989, p. 39).

Como o erotismo, a poesia é nostalgia, violência, impossibilidade; mas ao mesmo tempo é comunicação, é despossessão, é eternidade. Essa ambiguidade está na própria origem de Eros (traduzido como o Amor, como na ideia do “erotismo do coração” de Bataille) – na mitologia grega e nos diálogos platônicos, a figura de Eros já aparece como pertencente ao campo do inacessível, do incompleto – essencialmente, da falta. Os discursos de Sócrates em *O Banquete* e *Fedro* retratam a figura de Eros nesse âmbito. O filósofo afirma, no diálogo com Fedro, que “é evidente que o Amor é desejo” (PLATÃO, 2011, p. 69), e que aquele que deseja é carente de algo; “esse então, como qualquer outro que deseja, deseja o que não está à mão nem consigo, o que não tem, o que não é ele próprio e o de que é carente; tais são mais ou menos as coisas de que há desejo e amor, não é?” (PLATÃO, 2016, p. 111). Deseja-se o que não se possui. É a partir disso que, sob a voz da sacerdotisa Diotima de Mantinea, Sócrates conclui que Eros não é deus – pois os deuses não são carentes de nada – e tampouco homem, mas sim algo entre os dois, um “gênio” cujo poder é “o de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas dos sacrifícios” (ibidem, p. 119), unindo os dois movimentos em um só todo que fica “ligado todo a ele mesmo” (ibidem). Diotima conta a Sócrates que Eros é filho da Pobreza e do Recurso. Assim, “ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe” (ibidem, p. 121); e, como o pai, “é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista” (ibidem). Essas duas naturezas do Amor fazem com que ele não seja nem mortal nem imortal, nem deus nem homem, nem sábio nem ignorante; “no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece; ora morre e de novo ressuscita, o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece” (ibidem, p. 123).

Eros – e a poesia – parecem estar sempre nesse espaço indefinido entre dois pontos; entre um ser e o outro, entre homens e deuses, entre o abismo e seu fundo, entre o prazer e o sofrimento. Safo de Lesbos – personagem histórica citada diversas vezes por ambas Pizarnik e Peri Rossi –, séculos antes de Platão, já definia a figura mitológica como “agridoce” (SAFO, 2017, p. 363), ou, no original, γλυκύπικρός, palavra composta pelos termos γλυκός (glykós) e

πικρός (pikrós). Segundo o *Manual Griego clásico – Español* (1967) de José M. de Pabón de Urbina, γλυκός significa “doce, amável, agradável; benévolo, bondoso”⁶⁶ (URBINA, 2013, p. 233); πικρός, por sua vez, é definido como “cortante, picante, agudo; amargo, acre, penetrante; azedo, áspero, duro, cruel; odioso”⁶⁷ (ibidem, p. 412).

Eis que Amor solta-membro estremece-me
agridoce intratável reptílico

(SAFO, 2017, p. 363).

Eros leva, em seu âmago, a dualidade do prazer e da dor, do doce e do amargo, do bondoso e do cruel. Reptílico, esquenta sob o sol e esfria sob a água; mutável, incerto, de aparência sinistra porém impecável nos detalhes – como as cobras coloridas são as mais venenosas –, Eros – e a poesia – faz estremecer, “na medida em que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremecimento” (BATAILLE, 2017a, p. 43). É o ser lançando-se, estremecido de terror e prazer, à impossível busca da *terra alheia*, do desconhecido.

Entre os desconhecidos, o mar é uma figura constante. Nele, o abismo assume duas dimensões; é tanto vertical, no que diz respeito à profundidade e o desconhecido que se encontra abaixo da superfície, quanto horizontal, se pensarmos na continuidade absoluta da paisagem, na ausência de referenciais e na linha do horizonte que nunca pode ser alcançada. A dimensão vertical faz emergir o medo do naufrágio, enquanto a horizontal, a incerteza da deriva. Em ambas, o que está em jogo é o infinito, a eternidade, a morte. No aforismo 124 de *A gaia ciência* (1882), chamado justamente “No horizonte do infinito”, Nietzsche trabalha um lançar-se à deriva sem a possibilidade de volta – pois “não há mais ‘terra’” – e sem jamais alcançar o horizonte, pois ele é infinito.

Deixamos a terra e subimos a bordo! Destruímos a ponte atrás de nós – melhor ainda, destruímos a terra que ficou atrás de nós! E agora, pequeno navio, toma cuidado! De teus lados está o oceano; é verdade que nem sempre brame e às vezes sua toalha se estende como seda e ouro, um sonho de bondade. Mas, virão horas em que reconhecerás que ele é infinito e que não existe nada mais terrível que o infinito. Ah! pobre pássaro, tu que te sentiste livre, agora te feres contra as grades dessa gaiola! Desgraçado de ti se fores dominado pela nostalgia da terra e se lamentares a *liberdade* que tinhas lá embaixo – pois agora não há mais “terra”!. (NIETZSCHE, 2006, p. 128)

⁶⁶ No original, em espanhol: “dulce, amable, agradable; benévolo, bondadoso”. Tradução minha.

⁶⁷ No original, em espanhol: “cortante, picante, agudo; amargo, acre, penetrante; agrio, áspero, duro, cruel; odioso”. Tradução minha.

A deriva, o navegar sem rumo, sem poder atracar e sem nunca atingir o objetivo – pois não há mais objetivo –, o trânsito eterno; “a errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito” (BLANCHOT, 2005, p. 137). Navegar no infinito subjetivo da ideia de mar parece ser o movimento da narrativa. O movimento de subir a bordo, condenados à busca inalcançável do abismo do horizonte infinito e da nostalgia de uma terra que já não existe, destruída pelo mesmo ser que sobe a bordo. Como a busca desesperada de Ahab à baleia em *Moby Dick* (1851), que só poderia levar ao fundo do abismo, à aniquilação de uma das duas partes que querem “ser o mundo absoluto” (ibidem, p. 10), como a luta de Ulisses contra as sereias, o “canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer” (ibidem, p. 4) e onde, de fato, se desaparece. Se Ulisses sobreviveu à luta, foi às custas de ser atraído por elas “para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da Odisséia, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa” (ibidem, p. 6). E se ambos os encontros se dão no âmbito do mar, é porque apenas nesse espaço eles poderiam acontecer. Cria-se uma relação em que o navegante (Ahab ou Ulisses), o abismo (*Moby Dick* ou as sereias) e o mar (o infinito) se tornam indissociáveis, e o encontro dos três, ao mesmo tempo em que gera a narrativa, é gerado por ela. Só existe o abismo se há alguém que erra na eternidade de sua busca.

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (ibidem, p. 8).

Se o ponto a que se dirige a narrativa só existe a partir do momento em que esta a ele se lança, o mesmo podemos dizer das duas outras relações que trabalhamos até agora: a que se dá entre o barco e o mar e entre o ser e a continuidade. Nas três, trata-se não apenas de uma busca impossível da narrativa, do barco ou do ser em direção ao abismo, mas da própria existência do abismo como condicionada à impossibilidade; isto é, o abismo só existe *porque* é impossível alcançá-lo. Como “a poesia sempre é, de um certo ponto de vista, um contrário da poesia” (BATAILLE, 1989, p. 39), a morte é o contrário da morte e o infinito é o contrário do infinito; a morte se torna também eternidade e o infinito, prisão, como a “grade” de que fala Nietzsche.

Gostaria de terminar esse breve percurso teórico com o trecho de *Moby Dick* que inaugura a jornada do Pequod, o navio comandado por Ahab, rumo ao abismo, no momento em

que se dá a ruptura com a terra firme, com o conhecido; a “violência elementar” que pressupõe a despossessão: “Ship and boat diverged; the cold, damp night breeze blew between; a screaming gull flew overhead; the two hulls wildly rolled; we gave three heavy-hearted cheers, and blindly plunged like fate into the lone Atlantic”⁶⁸ (MELVILLE, 1851, p. 117).

Os movimentos da poesia de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi parece também ser o de precipitar-se como destino no desconhecido. “Se escribe/como se lanza botella al mar” (ROSSI, 2016b, p. 155)⁶⁹, escreve Peri Rossi no poema “Mensajes”, do livro *Inmovilidad de los barcos* (1997); é um movimento duplo: ao escrever, ao lançar garrafa ao mar, ela sai de si em direção ao outro, ao abismo, à eternidade. Ao mesmo tempo, porém, esse si do qual ela sai não desaparece – embora tampouco permaneça o mesmo; “quien envió el mensaje/está ya en otra cosa” –, mas perdura em sua descontinuidade. É a “violência elementar”, o momento de ruptura entre um ser e si mesmo; o momento em que se lança a garrafa é quando se funda a alteridade entre o ser que fica e o que vai, ambos pertencentes à mesma instância que é o próprio ser. A inauguração da alteridade do ser para consigo.

MENSAJES

Se escribe
 como se lanza botella al mar:
 soñando con una playa
 un lector, una lectora
 Pero cuando por azar de los vientos
 y la conjunción errática de las mareas
 la botella navegante llega a la orilla
 y alguien la recoge
 – lee el mensaje –
 hay que confesar: quien envió el mensaje
 está ya en otra cosa.⁷⁰

(ROSSI, 2016b, p. 155)

No poema “13.”, de *El árbol de Diana*, Alejandra alude à imagem do barco para tratar desse movimento de construção e revelação do outro que há dentro de si a partir e através da poesia.

⁶⁸ Tradução para o português: “Navio e bote divergiram; a fria, úmida brisa noturna soprou no meio; uma gaivota gritante voou acima; os dois cascos selvagemmente deslizaram; nós demos três saudações de coração pesado, e cegamente nos precipitamos como o destino no solitário Atlântico”. Tradução minha.

⁶⁹ Tradução para o português: “Se escreve/como se lança garrafa ao mar”. Tradução minha.

⁷⁰ Tradução para o português: “MENSAGENS/Se escreve/como se lança garrafa ao mar:/sonhando com uma praia/um leitor, uma leitora/Mas quando por acaso dos ventos/e a conjunção errática das marés/a garrafa navegante chega à margem/e alguém a recolhe/– lê a mensagem –/há que confessar: quem enviou a mensagem/está já em outra coisa”. Tradução minha.

13.

explicar con palabras de este mundo
que partió de mi un barco llevándome⁷¹

(PIZARNIK, 2016b, p. 115)

A angústia de Pizarnik é essa: como explicar, através das “palavras desse mundo”, o barco que sai dela levando-a? Como alcançar o horizonte desconhecido que o barco à deriva procura, ultrapassar o horizonte conhecido que a palavra indica? E mais: como *não* explicar, como *não* alcançar, se a busca do ser é pela continuidade, pela eternidade – por navegar sem rumo e sem nunca realmente chegar no limite do infinito (pois ali não há limite, não há morte), concomitantemente passageiro e barco, procura e meio. É a tentativa de ancorar, através das palavras, a narrativa – o barco – que sai dela levando-a, em um campo outro que não o da linguagem, e a concomitante impossibilidade desse movimento, a impossibilidade de sair da palavra através desta. Dessujeita-se a partir da própria narrativa, *na* narrativa, lançada à deriva, perdendo-se como naufraga desse si mesmo incapturável pelas palavras que ele pronuncia.

O barco de Alejandra e a garrafa de Cristina parecem seguir o mesmo movimento; ao mesmo tempo partem do sujeito e o levam de si, “sonhando com uma praia” que é inalcançável – quando se chega ao destino, “quem enviou a mensagem está já em outra coisa”, tanto em relação ao leitor quanto em relação à própria mensagem. O movimento de lançar a garrafa inaugura dois abismos intransponíveis; tanto aquele que há no âmbito do próprio ser quanto o que separa um ser e outro. Não só não se lança completamente através das palavras, como tampouco se é recebido por quem as lê. O leitor, o destino da mensagem, também assume um papel de desconhecido, de horizonte infinito e inalcançável; mesmo se o acaso eventualmente levar a mensagem a seu destino, o abismo entre quem a lançou – quem se lançou – e quem a recebeu é intransponível, como também o é o abismo que se estabelece naquele mesmo que se lançou.

Nesse movimento, o *tempo* entra como elemento fundamental. Se a palavra escrita é a busca da eternidade no movimento paradoxal da busca da morte – na busca do vislumbre da morte, não de sua efetivação; por meio dela não se chega ao fundo do abismo, como vimos –, ela é uma busca contra o tempo, que leva, invariavelmente, à morte. Cristina afirma que “toda

⁷¹ Tradução ao português: “13./explicar com palavras deste mundo/que partiu de mim um barco levando-me”. Tradução de Davis Diniz (2018).

obra literária é uma tentativa de lutar contra a fugacidade, contra a morte, contra a desapareição, e por isso é nostálgica”⁷² (ROSSI, 2008, s/p); a distância espacial que o barco percorre em direção ao horizonte do desconhecido é, essencialmente, uma distância temporal, e daí, também, a impossibilidade do regresso. Efetivamente, Cristina não voltou a morar em Montevidéu após o exílio, e, para Alejandra, os dois regressos – a Buenos Aires, em 1964, e a Paris, em 1969 –, foram experiências destrutivas. Mas por que a ânsia de partir, se o que resta é uma nostalgia impossível do lugar irrecuperável que se deixou?

DIALÉTICA DE LOS VIAJES

[...]

Para recordar
tuve que partir
y soñar con el regreso
– como Ulises –
sin regresar jamás.
Ítaca existe
a condición de no recuperarla.⁷³

(ROSSI, 2016b, p. 74)

Partir parece ser o movimento imperativo para que se possa reconhecer o lugar de onde se partiu – em última instância, reconhecer-se a si mesmo, em si mesmo –; “Ítaca existe a condición de no recuperarla”. Há um desejo aparentemente inescapável de lançar-se ao desconhecido destruindo a terra que ficou atrás, uma necessidade da nostalgia do que já não existe, apesar da angústia que ela inevitavelmente causa – ou talvez justamente por essa angústia. Daí o sentido de lançar a garrafa ao mar, de lançar-se a si mesma como barco.

1.

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.⁷⁴

(PIZARNIK, 2016b, p. 103)

⁷² No original, em espanhol: “toda obra literaria es un intento de luchar contra la fugacidad, contra la muerte, contra la desaparición, y por eso es nostálgica”. Tradução minha.

⁷³ Tradução para o português: “DIALÉTICA DAS VIAGENS/[...] Para recordar/tive que partir/e sonhar com o regresso/– como Ulisses –/sem regressar jamais./Ítaca existe/a condição de não recuperá-la”. Tradução minha.

⁷⁴ Tradução ao português: “1./Eu dei o salto de mim à alba./Eu deixei meu corpo junto à luz/e cantei a tristeza do que nasce”. Tradução de Ana Martins Marques (2018).

Pizarnik, no poema “1.”, que abre *El árbol de Diana*, narra esse movimento de sair do corpo através da palavra, deixando-o atrás, indo em direção ao horizonte (e a aurora acontece sempre na linha do horizonte). É um movimento de exílio, e como todo exílio, é inescapável. Permanecer é morrer. Peri Rossi, referindo-se ao verso “Navegar é preciso, viver não é preciso”, de Plutarco (revisitado por Fernando Pessoa) afirma que “se viver é navegar, o mar é a terra do navegante, tudo, fora do mar, é naufrágio”⁷⁵ (ROSSI, 2003, p. 7); a terra firme, aquela que para Nietzsche já não existe, também se torna morte. Mas, se a permanência é a morte, a partida também o é: “Partir/es siempre partirse en dos” (ROSSI, 2016b, p. 73); aquele que parte vai em busca da eternidade, da morte. Como Rimbaud virando, ele mesmo, barco – “ou eu, barco perdido em cabelos das ansas” (RIMBAUD, 2015, p. 58) –, Pizarnik e Peri Rossi enfrentam a dupla morte que é despossuir-se, que é transpor o abismo que há entre o ser e si mesmo, parafraseando Bataille; tornando-se ele mesmo terra, barco e mar. Esse exílio, concomitantemente de si e da palavra, é, ele também, marcado pela nostalgia; nostalgia dupla que sente tanto aquele que ficou quanto o que foi lançado. Nostalgia de uma unidade absoluta entre ambos, unidade que, porém, nunca existiu; foi dessa inexistência, justamente, que veio a necessidade do lançar-se, da busca pela eternidade fora do âmbito do ser, mas através dele.

2.3. O estranho, o espelho e a água

O ser, então, se estabelece como ser partido, irreconhecível em si mesmo; separado pelo abismo, pela descontinuidade que existe entre ele e ele mesmo. É um movimento duplo: a poesia distancia o sujeito de si ao mesmo tempo em que é a tentativa de transpor o abismo – o horizonte – que existe dentro dele mesmo. Ela leva a uma perda de si no momento em que o si também é um outro, em que se lança em direção a esse outro-si para buscar sua própria continuidade; mas reafirma-se a descontinuidade na medida em que o si e o outro ocupam o mesmo espaço. Na medida em que, como vimos, “o poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele” (BATAILLE, 2016, p. 35), e que o estranho é também familiar; é a angústia de ver-se estranho a si mesmo reconhecendo-se como si mesmo. Nós mesmos dissolvendo-nos no estranho que há em nós. Esse duplo que somos, familiar e estranho – *heimlich* e *unheimlich* –, é, como considera Freud no texto “O estranho”, de 1919, um

⁷⁵ No original, em espanhol: “si vivir es navegar (‘Navegar es necesario, vivir no’, lema de la Unión Hanseática), el mar es la tierra del navegante, y todo, fuera del mar, es naufragio”. Tradução minha.

mecanismo de fuga da morte que acaba por se tornar um enunciador dela. Um exemplo é a ideia da alma imortal, que representa a permanência do ser independentemente de sua materialidade – mas assume também a potência de representar uma presença que amedronta, como as almas-penadas; uma presença que sobrevive à ausência do corpo físico, mas não mais de forma acolhedora. Outra forma mais complexa da angústia causada pelo duplo seria a *consciência*, o eu que se auto-observa, critica e julga; um outro onisciente de seus desejos e segredos (FREUD, 1990). A poética de Pizarnik e Peri Rossi é embebida por esse estado dolorido de autoconsciência, esse estranhamento de si.

O espelho, figura constante nas obras de Pizarnik e Peri Rossi, também tem o poder de trazer à tona, ao mesmo tempo, a consciência da presença e da ausência de si, como mostra Michel Foucault na conferência “Outros espaços”, de 1967: “é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (FOUCAULT, 2009, p. 415). No poema “14.”, também de *El árbol de Diana*, o próprio reflexo aparece como alma-penada, como alteridade que assombra; “miedo de ser dos/camino del espejo”:

14.

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.⁷⁶

(PIZARNIK, 2016b, p. 250)

Pizarnik, frente ao espelho, depara-se com esse estranho que a habita, é um sujeito que é tragado pelo outro que existe em si; “alguien en mi dormido/me come y me bebe”. Com efeito, em seus diários, ela relata diversas vezes uma complexa relação com a própria imagem e uma obsessão por olhar-se no espelho; em 1958, ela escreve: “Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás – aprisionado – del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender salvar a mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual”⁷⁷ (PIZARNIK, 2016a, p. 250). Trata-se de uma alteridade

⁷⁶ Tradução ao português: “14./O poema que não digo,/o que não mereço./Medo de ser duas/a caminho do espelho:/alguém em mim adormecido/me come e me bebe”. Tradução de Davis Diniz (2018).

⁷⁷ Tradução ao português: “Comprei um espelho muito grande. Me contemplei e descobri que o rosto que eu deveria ter está atrás – aprisionado – do que tenho. Todos os meus esforços hão de tender a salvar meu autêntico rosto. Para tal, é necessária uma vasta tarefa física e espiritual”. Tradução minha.

violenta, dolorosa; “mi deseo de morir viene de mí no estar en mí” (ibidem, p. 518)⁷⁸. Alejandra sente-se consumida por esse “alguém” que a habita, esse outro não identificado e não identificável, numa relação paralela à que delimita entre si e o mundo exterior; um sujeito que está sempre como – ou em face ao – outro. E a construção de si sempre nessa posição de alteridade é condição essencial para sua existência: “*No tengo existencia propia*. Existo en y por las miradas ajenas”⁷⁹ (ibidem, p. 309. Grifo da autora), mesmo que esses olhares alheios partam de si mesma – o “mirarse mirar, mirarse mirando”⁸⁰ (ibidem, p. 500), como ela diz. Ao olhar-se olhando, ou olhar-se escrevendo – sempre como outro – Pizarnik exila-se de si, usando a poesia como instrumento para tal. A poesia assume um papel de revelação da própria alteridade e das angústias causadas por ela, ao mesmo tempo em que é, ela mesma, motivo de angústia, uma vez que é também nesse processo de construção de linguagem que a alteridade se constrói; “Rumor de mis ojos mirándose mirar. Ello, para descubrir que la mano que oprime mi garganta es mía”⁸¹ (ibidem, p. 434). Como bem aponta Cristina Piña em sua biografia, porém, esse *outro* de Alejandra não deve ser entendido como uma ruptura do ser no sentido da esquizofrenia, mas sim como uma construção, consciente ou não, do eu: “em Pizarnik esse alguém que ‘en mí dormido/me come y me bebe’ não pode reduzir-se a um *doppelgänger* psicanaliticamente entendido como o outro esquizofrênico, já que vi mais além, ao campo do ontológico”⁸² (PIÑA, 2017, p. 23).

Peri Rossi também evoca o elemento do duplo em diversos contos e poemas, usando-o, entre outros, como metáforização de dois corpos sem diferença sexual que se desejam; “Como mi seno/es tu seno/y tus antepasadas son las mías”⁸³ (ROSSI, 2016b, p. 93). Essa ausência de fronteiras entre um ser e outro parece se dar, também, na relação entre poeta e palavra; Lil Castagnet, no prólogo da antologia *La barca del tiempo* (2016), afirma que “todo o livro é um jogo de suplantações entre a palavra e a mulher e não se chega a perceber quem é a amada ou a abandonada, quem é a acariciada ou a aborrecida, com qual de ambas se faz amor”⁸⁴ (CASTAGNET, 2016, p. 8).

⁷⁸ Tradução ao português: “meu desejo de morrer vem de mim não estar em mim”. Tradução minha.

⁷⁹ Tradução ao português: “*Não tenho existência própria*. Existo em e pelos olhares alheios”. Tradução minha.

⁸⁰ Tradução ao português: “olhar-se olhar, olhar-se olhando”. Tradução minha.

⁸¹ Tradução ao português: “Rumor de meus olhos olhando-se olhar. Isso, para descobrir que a mão que oprime minha garganta é minha”. Tradução minha.

⁸² No original, em espanhol: “en Pizarnik esa alguien que ‘en mí dormido/me come y me bebe’ no puede reducirse a un *doppelgänger* psicoanalíticamente entendido como el otro esquizofrénico, ya que va más allá, al campo de lo ontológico—, construye/destruye su subjetividad a partir del lenguaje”. Tradução minha.

⁸³ Tradução para o português: “Como meu seio/é teu seio/e suas antepassadas são as minhas”. Tradução minha.

⁸⁴ No original, em espanhol: “todo el libro es un juego de suplantaciones entre la palabra y la mujer y uno no llega a percibir quién es la amada o la abandonada, quién la acariciada o la aborrecida, con cuál de ambas se hace el amor”. Tradução minha.

No conto “El juego”, de *Los museos abandonados* (1968), Cristina narra um jogo de pique-esconde sexual em um insólito museu (uma espécie de templo da nostalgia, heterotopia “onde o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (FOUCAULT, 2009, p. 419) repleto de estátuas, esqueletos de animais pré-históricos e estranhos objetos históricos, em que os únicos habitantes vivos são os dois personagens e algumas ratazanas. Enquanto procura Ariadna – sobre quem nada sabemos, como tampouco é conhecido o motivo pelo qual estão encerrados no museu em ruínas (parte pelo tempo, parte por eles mesmos, que destruíam os objetos conforme buscavam um ao outro) –, o narrador penetra uma sala com dezenas de espelhos, onde experimenta uma sensação semelhante à de Pizarnik; sente-se perseguido pela própria imagem refletida, que, através do jogo dos espelhos, se torna infinita. “En lo doble azul me temí: hombres cenicientos, sombríos, a mis espaldas, fabricaban mi sombra, mi otro, mis espejos, me torturaban el gesto presente con la fugacidad del inmediato anterior”⁸⁵ (ROSSI, 1969a, p. 93); o próprio reflexo é uma rememoração, também, da fugacidade da vida, na medida em que não se pode capturar; um *memento mori* à imagem e semelhança do ser.

me lancé hacia el profundo salón, donde los espejos cruzados, combinados, esperaban al audaz visitante que en una noche cualquiera se atreviera hasta ellos, para confundirlo con su cruel juego de luces y reflejos, de contrastes perversos y malignas luminosidades. Al llegado que recorriera la espesa cortina del salón, como quien levanta la tapa de un sarcófago, terribles revelaciones le esperaban: los espejos combinados jugaban una danza espectral de insinuantes deformaciones, lanzaban hacia un lado y hacia otro la figura desmayada del visitante, que se sentía rebotar de una luna a otra, perdido en una galaxia infernal, gigante e infinita; acribillado por luces contrarias, oscilaría entre una revelación y otra, sin hallar, nunca, la verdadera.⁸⁶ (ibidem, p. 92).

O espelho joga também, como o mar, com o infinito; o reflexo está mais além do horizonte conhecido, palpável; ele coloca em jogo a multiplicação eterna e insólita da mesma imagem que lembra o ser de sua ausência; é o desdobramento, em muitas, da própria ausência de modo que já não se sabe se houve, em algum momento, alguma presença. Numa *mise en*

⁸⁵ Tradução para o português: “No duplo azul me temi: homens cinzentos, sombrios, às minhas costas, fabricavam minha sombra, meu outro, meus espelhos, me torturavam o gesto presente com a fugacidade do imediato anterior”. Tradução minha.

⁸⁶ Tradução para o português: “me lancei no profundo salão, onde os espelhos cruzados, combinados, esperavam o audaz visitante que em uma noite qualquer se atrevera até eles, para confundi-lo com seu cruel jogo de luzes e reflexos, de contrastes perversos e malignas luminosidades. Ao chegado que recuasse a espessa cortina do salão, como quem levanta a tampa de um sarcófago, terríveis revelações o esperavam: os espelhos combinados jogavam uma dança espectral de insinuantes deformações, lançavam para um lado e para outro a figura desmaiada do visitante, que se sentia saltar de uma lua a outra, perdido em uma galáxia infernal, girante e infinita; crivado por luzes contrárias, oscilaria entre uma revelação e outra, sem achar, nunca, a verdadeira”. Tradução minha.

abîme da própria presença ausente, do outro que é si mesmo, revelado quando aberto o sarcófago, qual alma penada, o assombramento de olhar-se olhando-se no infinito de olhos que são um só par inalcançável. Em passagem de seu diário de 1961, Alejandra narra um movimento para com o espelho e a narrativa que parece ser, também, o da *mise en abîme*;

el espejo me daba miedo, ojos alucinados, y me corrí de mí, desnuda, tambaleante, tropezando con muchas cosas porque la alfombra estaba llena de valijas, ropas, libros, papeles, y en los papeles poemas, y en los poemas ese miedo, esta concentración inigualada en un dolor viejo, indiscernible de mí⁸⁷ (PIZARNIK, 2016a, p. 407).

Alejandra corre da própria imagem, que assume uma alteridade em relação a ela, e nesse movimento tropeça nos poemas onde narra o medo da própria imagem, indiscernível de si. É um movimento eterno de fuga da presença ausente para se deparar novamente com ela no outro espelho que são seus poemas. Aira afirma que, na poesia de Pizarnik “entre sujeito e objeto se interpõe alguma forma de jogo de linguagem”⁸⁸ (AIRA, 1998, pp. 39-40); a palavra escrita assume essa função de espelho, de intransponibilidade entre o sujeito que vê seu próprio reflexo. O espelho funciona como o desfiladeiro de que fala a poeta no poema justamente chamado “Ojos primitivos”; através dele – através do olhar –, o ser se depara com a impossibilidade de alcançar-se, não só em termos físicos relativos à virtualidade do reflexo, mas na distância subjetiva entre aquele que olha e o que é olhado. No mesmo movimento em que o erotismo permite ao ser o vislumbre da morte, o espelho sugere o estado de comunicação total do ser, o instante de continuidade, e, com a sugestão, a impossibilidade de alcançá-lo.

OJOS PRIMITIVOS

[...]

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.⁸⁹

(PIZARNIK, 2016b, p. 267)

⁸⁷ No original, em espanhol: “o espelho me dava medo, olhos alucinados, e corri de mim, nua, cambaleante, tropeçando em muitas coisas porque o tapete estava cheio de malas, roupas, livros, papéis, e nos papéis poemas, e nos poemas esse medo, essa concentração inigualada em uma dor velha, indiscernível de mim.”. Tradução minha.

⁸⁸ No original, em espanhol: “entre sujeto y objeto se interpone alguna forma de juego de lenguaje”. Tradução minha.

⁸⁹ Tradução para o português: “OLHOS PRIMITIVOS/[...] Conheço a gama dos medos e esse começar a cantar devagarinho no desfiladeiro que reconduz até minha desconhecida que sou, minha emigrante de si”. Tradução minha.

Para Bataille, o “‘si mesmo’ não é o sujeito que se isola do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto” (BATAILLE, 2016, p. 40). Ele retoma essa imagem em *O erotismo*, quando afirma que no movimento dos seres no erotismo há uma “desposseção no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras” (BATAILLE, 2017a, p. 41); ora, qual melhor metáfora para se pensar a fusão ideal entre sujeito e objeto, a *comunicação* total entre um ser e outro, senão a água? Fluida e inacessível, eternamente em movimento e em fusão consigo mesma, que desde Heráclito representa a fugacidade do tempo, “a água é realmente o elemento transitório” (BACHELARD, 1998, p. 7), a “morte cotidiana” (ibidem); representa o destino e, pelo destino, a morte – “A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal” (ibidem). Mesmo antes de Heráclito a água era associada à morte; basta pensarmos que a fronteira entre o Hades e o mundo dos vivos eram os cinco rios (o primeiro deles chamado, justamente, Oceano (PLATÃO, 1972)) através dos quais, em sua barca, Caronte levava as almas – as psiques, o elemento imortal que faria do corpo um ser vivo, como elabora Platão em *Fédon* – ao tribunal onde seriam julgadas.

Assim, para a tradição metafísica grega a partir de Platão, haveria duas instâncias do ser: o corpo, mortal, fugaz, e a alma, imortal, sempre num trânsito eterno entre o reino dos vivos e o dos mortos. Isso retoma a questão do duplo de Freud e do espelho como representação desse duplo que é o próprio ser; se as almas são, de certa forma, espelhos dos vivos – funcionam como esse ser que é lançado fora do corpo, mas que ainda estabelece uma relação com o sujeito, a ausência presente – e têm relação direta com a água, se pensarmos nos barcos de Pizarnik e Caronte e na garrafa de Peri Rossi. Não seria estranho associar esta, também, ao espelho – com uma diferença, talvez, fundamental: se ao olharmos no espelho nos deparamos com o *outro* que somos, ao lançar a garrafa há uma centelha de acaso, de incerteza de que a mensagem vai ser lida. Pensemos, porém, no que tange a superfície e a navegação do olhar e da palavra nesse paralelo entre água e espelho. Com efeito, Cristina define a poesia a partir da imagem de um “duplo espelho: quem percebe, o percebido e quem percebe aquilo que outro percebeu”⁹⁰ (ROSSI, 1994, s/p). É o mesmo movimento da garrafa lançada; há aquele que a lança, a própria garrafa lançada e quem a recolhe e lê a mensagem. Ou, como escreve Alejandra: “somos três: eu; o poema; o leitor = decifrador memória amparadora”⁹¹ (PIZARNIK, 2016a, p. 662). A

⁹⁰ No original, em espanhol: “Doble espejo: quien percibe, lo percibido y quien percibe aquello que otro percibió”. Tradução minha.

⁹¹ No original, em espanhol: “somos tres: yo; el poema; el lector = descifrador memoria amparadora”. Tradução minha.

associação é imediata quando lembramos o mito de Narciso de Ovídio, que morre por olhar a própria imagem refletida na água, sem sabê-la sua; é a busca da eternidade através da morte de apaixonar-se pelo próprio reflexo, que pensa ser de outro – porque o erotismo, nesse caso o do coração, é em última instância a busca da eternidade. A partir de uma leitura contemporânea do mito (porque a concepção de sujeito, objeto e imagem é absolutamente moderna), podemos pensar que a paixão de Narciso pela própria imagem representa o ápice da separação, dentro do próprio ser, entre sujeito e objeto; o irreconhecimento da própria imagem é o que dá sentido ao mito. O abismo de crer-se outro, de apaixonar-se por esse outro e de morrer ao tentar, impossivelmente, alcançá-lo. Narciso morre porque aquele que pensava ser outro não era mais que ele mesmo. Na versão de Melville, contada por Ishmael em *Moby Dick*, Narciso afoga-se ao tentar alcançar seu reflexo na água, talvez como não poderia deixar de ser; “o espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor” (BACHELARD, 1998, p. 24). Na água existe a possibilidade da transposição, do lançamento físico de si em direção ao “segundo mundo” – embora este seja igualmente inacessível –, mesmo que fatal.

And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all.⁹² (MELVILLE, 1851, p. 3).

Se “Eu é um Outro” (RIMBAUD, 1871, s/p), ao encarar a própria imagem refletida também se é encarado; e quando o reflexo está no âmbito da água, o outro lado, o através do espelho, torna-se palpável, ainda que mortal. Se o espelho traz a consciência da ausência de si, a água que reflete traz, além disso, a possibilidade de uma presença desconhecida abaixo da superfície: “o reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la” (BACHELARD, 1998, p. 24). Se no espelho a própria imagem se fixa na materialidade do objeto, na água ela é ainda mais inacessível; ao tocá-la, o reflexo desaparece sob o movimento agitado e hipnótico das ondas.

⁹² No original, em inglês: “E ainda mais profundo o significado daquela história de Narciso, que porque não podia agarrar a tormentosa, tênue imagem que viu na fonte, precipitou-se nela e se afogou. Mas essa mesma imagem, nós a vemos em todos os rios e oceanos. É a imagem do inalcançável fantasma da vida; e esta é a chave para tudo.”. Tradução minha.

Qual Narciso apaixonando-se fatalmente pelo próprio reflexo, a poesia de Pizarnik e Peri Rossi parece estabelecer uma relação com a água – o desconhecido – em que essa revela uma alteridade fundamental do ser consigo mesmo e com o outro, alteridade em movimento, inacabada, inconclusa. Há, nesse movimento, uma ânsia pela eternidade; “a contemplação de Narciso está quase fatalmente ligada a uma esperança. Meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir” (BACHELARD, 1998, p. 26). Tanto o espelho quanto a água levantam essa angústia da inconclusão, a certeza da profundidade, de que há algo além; como “o mar dentro do mar contido” (BAUDELAIRE, 2012, p. 143) de Baudelaire e a inacessibilidade a esse mar, a esse “segundo mundo” cuja busca leva à morte, que é, ao mesmo tempo, o único caminho possível.

EL DESPERTAR

[...]

¿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?⁹³

(PIZARNIK, 2016b, p. 93)

No poema “El despertar”, de *Las aventuras perdidas* (1958), o que parece estar em questão para Pizarnik é o limite do abismo, e como ultrapassá-lo. Como se para transpor o limite imposto pelo espelho, para se chegar ao mar, ela tivesse que morrer – e mais, se matar, exercer a si própria o ato de “violência elementar” que possibilitaria o lançamento de si ao mar. Há, como na contemplação de Narciso, algo de esperança – o barco com as luzes acesas –, de algo além da narrativa, de um porvir possível no âmbito do desconhecido. Como a água está toda ligada a ela mesma, todos os reflexos, como rios, parecem estar ligados ao desconhecido que é o mar. Como os rios, os espelhos trazem a noção da fugacidade da vida, do instante inapreensível que logo se torna passado. A tentativa de transpor o espelho, indo em direção à morte para lutar contra ela, é a tentativa de lançar-se na palavra, na garrafa, no barco – ou no desejo, no erotismo – para vencer o abismo, para alcançar a eternidade.

DETENTE, INSTANTE, ERES TAN BELLO

⁹³ Tradução para o português: “O DESPERTAR/[...] Como não me suicido frente a um espelho/e desapareço para reaparecer no mar/onde um grande barco me esperaria/com as luzes acesas?”. Tradução minha.

Como el joven Fausto seducido por Mefistófeles
 al inclinarme sobre tu cuerpo
 al besar tu sonrisa
 al encender tus senos como los faros de Alejandría
 dije: “Detente, instante, eres tan bello”
 y todo en mí era una ola precipitándose
 sobre el tiempo
 para volver al aire roca
 para volver la sábana cielo
 para volver el instante un siglo
 y todo en mí era aspiración
 la aspiración de retener lo pasajero
 el ímpetu de atrapar el fugitivo

[...]

hasta que comprendí
 otra vez
 que soy mortal
 que sos mortal
 o sea fugitivas percederas
 frágiles mutables mutantes

y sólo queda entonces
 el deseo.⁹⁴

(ROSSI, 2016b, p. 273)

Em “Detente, instante, eres tan bello” Cristina se depara justamente com essa fugacidade impossível de ser detida, agora em relação ao erotismo (que também é uma espécie de espelho). “Ontologicamente, nada está: tudo é fugitivo. Por isso, sempre haverá poesia, que persegue o efêmero como o arqueiro ao bisão que foge”⁹⁵ (ROSSI, 1994, s/p); a poesia, nessa concepção, se estabelece como nostalgia do efêmero, como a busca – impossível – pela captura do instante, por torná-lo “un siglo”, “volver del aire roca”. Como Alejandra afirmando sua “execración del tiempo y del movimiento y a mi nostalgia de la inmovilidad”⁹⁶ (PIZARNIK, 2016a, p. 617), há, na poesia, um desejo de imobilizar o tempo, o caos.

⁹⁴ Tradução para o português: “DETENHA-SE, INSTANTE, ÉS TÃO BELO/Como o jovem Fausto seduzido por Mefistófeles/ao inclinar-me sobre teu corpo/ao beijar seu sorriso/ao acender teus seios como os faróis de Alexandria/disse: “Detenha-se, instante, és tão belo”/e tudo em mim era uma onda precipitando-se/sobre o tempo/para fazer do ar rocha/para fazer do lençol céu/para fazer do instante um século/e todo em mim era aspiração/a aspiração de reter o passageiro/o ímpeto de capturar o fugitivo/[...] até que compreendi/outra vez/que sou mortal/que és mortal/ou seja fugitivas percedoras/frágeis volúveis mutantes/e só fica então/o desejo”. Tradução minha.

⁹⁵ No original, em espanhol: “Ontológicamente, nada está: todo es fugitivo. Por eso, siempre habrá poesía, que persigue lo efímero como el arqueiro al bisonte que huye”. Tradução minha.

⁹⁶ Tradução para o português: “execración del tiempo y del movimiento y a mi nostalgia de la inmovilidad”. Tradução minha.

Aqui voltamos à questão do tempo: se o tempo leva à morte e a poesia é, concomitantemente, uma busca e um desafio à morte, ela o é em relação ao tempo. O ser da poesia é o ser que desafia o tempo. Inscrito no tempo, deseja o impossível: deseja controlá-lo, suspendê-lo, sair da lógica temporal indiferente às angústias humanas do nascimento e da morte. “O ato de escrever é uma operação que se encontra em uma espécie de limbo”⁹⁷ (ROSSI, 1977, s/p), afirma Cristina; o fim da busca do abismo que pretende a poesia não é a busca do fundo, mas sim da suspensão, sobre o fundo, entre um ser e outro. Não é transpor o horizonte; é navegar, à deriva, em direção a ele.

⁹⁷ No original, em espanhol: “El acto de escribir es una operación que se ubica en una especie de limbo”. Tradução minha.

3. Tridimensionalizar o horizonte: as *llanuras*, as cidades, os jardins

A relação de Pizarnik e Peri Rossi com as cidades de Buenos Aires e Montevideu e com o contexto de exílio parece, ainda que de formas distintas, funcionar também como uma espécie de espelho. Fernando Aínsa, em *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia* (2014), afirma que “dessa condição de estrangeiro fez Cristina Peri Rossi parte de seu projeto narrativo situado no fronteiro, esse ambíguo território que está nos limites do especular”⁹⁸ (AÍNSA, 2014, p. 90). Se a narrativa e o espelho convocam a deriva e criam, por si mesmos, o exílio – a alteridade, a “condição de estrangeiro” –, há de se pensar qual era a terra que se deixou e se destruiu, retomando a afirmação de Nietzsche. E a região do Rio da Prata parece, também, se constituir subjetivamente enquanto desconhecido. Principalmente ao longo dos séculos XIX e XX, houve um processo de construção de um imaginário nacional que coloca em evidência a questão da nostalgia e a imagem da pampa enquanto território desabitado, desértico. Borges, no texto “La pampa y el suburbio son dioses”, de 1925, alude a Hilario Ascasubi, autor do romance em versos gauchesco *Los mellizos de las flores* (1872), ao dizer que a pampa é “o território deserto que está do outro lado das fronteiras e que as tribos de índios percorrem. Já então, a palavra pampa era uma palavra de distância”⁹⁹ (BORGES, 1993, p. 22). Essa leitura da pampa, claramente influenciada pela dicotomia sarmientina entre civilização e barbárie, desconsidera o território pampeiro como legítimo e habitado – e, ao mesmo tempo, transforma-o numa espécie de *old west* que serve de cenário para os heróis nacionalistas da pampa, os *gauchos* Martín Fierro, de José Hernández, e Facundo, do próprio Domingo Sarmiento.

Não pretendemos, ao trazer determinadas leituras como a de Ezequiel Martínez Estrada, corroborar com esse ideal de essencialização e universalização das identidades argentina e uruguaia. Buscamos realizar uma análise que traga à tona justamente o estranhamento das autoras frente à questão identitária, para com o outro e consigo mesmas, de forma a tentar compreender como esse imaginário habita (ou não) seus escritos. É importante, também, localizar temporalmente as obras de Estrada e das autoras; *Radiografía de la pampa* foi publicado em 1933, poucos anos antes do nascimento de ambas, e é um retrato do imaginário regional da época que seguramente influenciou, direta ou indiretamente, a relação de Pizarnik e Peri Rossi para com o território.

⁹⁸ No original, em espanhol: “de esta condición de extranjero ha hecho Cristina Peri Rossi parte de su proyecto narrativo situado en lo fronterizo, ese ambiguo territorio que está en los límites de lo especular”. Tradução minha.

⁹⁹ No original, em espanhol: “es el territorio desierto que está del otro lado de las fronteras y que las tribus de indios recorren. Ya entonces, la palabra pampa era palabra de lejanía”. Tradução minha.

A região do Rio da Prata, tanto no campo literário quanto no teórico, foi historicamente tratada como terra de melancolia e nostalgia, especialmente no que diz respeito aos dois principais centros urbanos nela inseridos, Buenos Aires e Montevideú. Como a zona de angústia que trabalha Roberto Arlt em *Los siete locos* (1929), que cobre toda a superfície da capital argentina e intoxica seus habitantes, a região do Prata, em ambas as margens – que correspondem a Uruguai e Argentina – foi tratada subjetivamente como que coberta por uma névoa melancólica e nostálgica que igualmente influencia quem a adentra¹⁰⁰.

Endorsain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se la representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque.

Esa zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo.¹⁰¹ (ARLT, 1986, p. 5)

Nas obras de Pizarnik e Peri Rossi, as duas cidades também assumem um caráter angustiante, melancólico e nostálgico; Alejandra define Buenos Aires como “um sinistro impossível”¹⁰² (PIZARNIK, 2016a, p. 954) e Cristina, ao falar sobre Montevideú, destaca “o tempo detido, a melancolia e o fato de ser uma cidade de imigrantes que chegaram alguma vez da Europa, fugindo da guerra e da miséria, arrastando uma nostalgia incurável, que deu lugar à poesia mais melancólica da América Hispânica”¹⁰³ (ROSSI, 2007, p. 10). Como a Buenos Aires de Arlt, a Montevideú de Cristina aparece coberta por uma espécie de névoa: “se trata de un sueño como una membrana, y las tenues, embriagadoras secreciones de esta membrana – vaporosas como los humores del viento – envuelven a sus habitantes, de modo que no saben que sueñan, y por no saberlo, no se atinan a despertar”¹⁰⁴ (ibidem, p. 53).

¹⁰⁰ A metáfora, aqui, assume uma forte correlação imagética com a névoa que de fato é muito presente em ambas as capitais, que contam com um clima extremamente úmido. Efetivamente – imagicamente –, a névoa potencializa a tristeza aparentemente latente dessas cidades.

¹⁰¹ No original, em espanhol: “Endorsain imaginava que tal zona existia sobre o nível das cidades, a dois metros de altura, e se representava graficamente sob a forma dessas regiões de salinas ou desertos que nos mapas estão revelados por óvalos de pontos, tão espessos como as ovas de um arenque.

Essa zona de angústia era a consequência do sofrimento dos homens. E como uma nuvem de gás venenoso se trasladava pesadamente de um ponto a outro, penetrando muralhas e atravessando os edifícios, sem perder sua forma plana e horizontal; angústia de duas dimensões que guillotinando as gargantas deixava nestas um sabor de soluço.”. Tradução minha.

¹⁰² No original, em espanhol: “Buenos Aires es un siniestro imposible”. Tradução minha.

¹⁰³ No original, em espanhol: “el tiempo detenido, la melancolía y el hecho de ser una ciudad de emigrantes que llegaron alguna vez desde Europa, huyendo de la guerra y de la miseria, arrastrando una nostalgia incurable, que dio lugar a la poesía más melancólica de Hispanoamérica”. Tradução minha.

¹⁰⁴ Tradução ao português: “mas se trata de um sonho como uma membrana, e as tênues, embriagantes secreções dessa membrana – vaporosas como os humores do vento – envolvem seus habitantes, de modo que não sabem o que sonham, e por não saber, não se atinam a despertar”. Tradução minha.

A questão urbana parece estar sempre presente em suas obras, mesmo que não explicitamente. Há algo, um rastro, de ambas Buenos Aires e Montevideú¹⁰⁵ em suas narrativas; e se especialmente Pizarnik raramente localiza geograficamente seus escritos, através de seus diários e cartas podemos explorar sua relação com o urbano. Para entender melhor essa relação delas com as cidades – cidades de imigrantes, localizadas em uma região que só começou a ser amplamente habitada no século XIX, quando cresceu vertiginosamente em poucas décadas; cidades sem relevos naturais de mais de poucos metros, que acompanha a superfície do Rio como se fossem, cidade e rio, contínuos –, buscaremos traçar um breve caminho histórico e teórico sobre a região do Prata, largamente investigada em ambas as margens e que se relaciona profundamente com as narrativas de Pizarnik e Peri Rossi.

Ainda nessa tentativa de compreender a relação entre as autoras, as cidades e a nostalgia presente na poética delas e de outros, um elemento cultural próprio da região se impõe de tal forma que se tornou impossível, nessa pesquisa, ignorá-lo: o tango. Nesse gênero musical (que é, ao mesmo tempo, melodia, dança e letra), um dos arquitetos – e, simultaneamente, retratos – da subjetividade rioplatense a partir da segunda metade do século XIX, em ambas as margens do Rio, a nostalgia é uma palavra-chave para se compreender tanto suas origens quanto seu desenvolvimento, além do que Ernesto Sábato define como a “metafísica do tango” no livro *Tango, discusión y clave* (1963). Neste livro, ele afirma que “o tango encarnava os traços essenciais do país que começávamos a ter: o desajuste, a nostalgia, a tristeza, a frustração, a dramaticidade, o descontentamento, o rancor e a problematicidade”¹⁰⁶ (SÁBATO, 1997, p. 25). Essa metafísica de que fala Sábato parece presente nas obras – e na vida – de ambas as autoras, em sua relação com o mundo e com a literatura. A relação indissociável do tango com o espaço urbano também estabelece um terreno riquíssimo para se compreender tanto as próprias cidades quanto a relação das autoras com elas. Além disso, existe uma relação entre tango e barcos, perpassada pela questão da cidade, que me parece importante para a compreensão de sua “metafísica”; era através dos barcos que os imigrantes chegavam às capitais, e se instalavam em bairros próximos ao porto – como o tradicional bairro portenho de San Telmo, que, não por acaso, é o santo padroeiro dos marinheiros.

¹⁰⁵ E também de Paris e Barcelona, onde lhes levaram os exílios, mas de forma diferente. De qualquer modo, se ali elas trabalham a questão óbvia da estrangeiridade, focaremos em como essas questões já apareciam, latentes, em suas cidades-natais. E, como escreveu Cortázar em um guardanapo entregue a Peri Rossi: ““Quién no es un poco melancólico a las seis de la tarde de otoño, en una calle de París o de Barcelona, de Buenos Aires o de Montevideo?”” (ROSSI, 2014, p. 9).

¹⁰⁶ No original, em espanhol: “el tango encarnaba los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad”. Tradução minha.

Sem dúvida, ambas as margens apresentam particularidades essenciais para a compreensão de cada uma delas e de cada autora; naturalmente, Buenos Aires e Montevideu não são uma mesma cidade, assim como Pizarnik e Peri Rossi não são uma única autora. De fato, por exemplo, a Buenos Aires de Alejandra parece tender muito mais para a questão da angústia, enquanto a Montevideu de Cristina se submerge em algo mais semelhante à tristeza; duas faces distintas da névoa de melancolia e nostalgia que parece cobrir ambas e que é absorvida de maneira diferente em uma e outra margem, em uma e outra autora. Buscaremos, através de aproximações e distanciamentos, criar um diálogo entre cada escritora e sua cidade natal, ao mesmo tempo em que entre ambas as autoras e cidades, em suas semelhanças e diferenças, além de investigar como se dão essas relações a partir de uma leitura que tenta costurar elementos históricos e teóricos da região rioplatense com suas obras e relatos não-literários.

3.1. O Rio, a pampa, Buenos Aires e Montevideu: a problemática da horizontalidade

A descrição geográfica de Arlt da “zona de angústia” apresenta de imediato, através da imagem da “forma plana e horizontal” que ela assume, a composição geográfica da região do Rio da Prata, marcada pelas *llanuras*¹⁰⁷ da pampa – “a planície infinita”¹⁰⁸ (SÁNCHEZ, 1951, p. 67) – e do próprio Rio, que une Argentina e Uruguai e, ao mesmo tempo, os separa (às vezes vertiginosamente; considerado o “inferno de los pilotos” (SILVESTRI, 2002, p. 546) nos primeiros séculos da conquista espanhola, pela inconstância de suas correntes, bancos de areia e os fortes ventos que o assomam, uma travessia que deveria durar poucas horas se estendia por até quatro dias e se contabilizam mais de mil naufrágios ao longo dos séculos; “o Rio não admite navegantes, requer rastreadores. Como a Pampa”¹⁰⁹ (ESCARDÓ apud SILVESTRI, 2002, p. 553)). Esses dois elementos assumem significados simbólicos distintos em ambas as margens; enquanto a literatura argentina parece mais focada na imagem da pampa – vide a importância

¹⁰⁷ A palavra *llanura*, tão essencial para descrever esses dois elementos da paisagem rioplatense, é de difícil tradução ao português. Segundo o *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Espanhola, significa: “1. f. Campo o terreno igual y dilatado, sin altos ni bajos.

2. f. Igualdad de la superficie de algo.” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, s/d). Se aproxima à ideia de vastidão, imensidão, planície, mas não é nenhuma dessas três palavras separadamente. Por isso, optamos por manter o termo em espanhol.

¹⁰⁸ No original, em espanhol: “la planície infinita”. Tradução minha.

¹⁰⁹ No original, em espanhol: “el Río no admite navegantes, requiere rastreadores. Como la Pampa”. Tradução minha.

de figuras como o já mencionado Martín Fierro¹¹⁰, por exemplo, na construção de uma identidade nacional –, a uruguaia se volta ao Rio, que lá é chamado popularmente de mar – o “mar doce, como o batizou Solís”¹¹¹ (ibidem, p. 71). Essa distinção não é fixa e certamente tem suas exceções, mas de modo geral esse é o movimento que pode ser observado, como mostra o dito popular uruguaio que afirma que “o homem descende do macaco e o uruguaio descende do barco”¹¹² (LEZAMA, 1999, p. 142). A própria estrutura arquitetônica e urbanística das capitais parece seguir essa lógica; Buenos Aires dá as costas ao Rio, enquanto Montevideu esparrama-se sobre ele, abraça-o, torna-o parte essencial da experiência urbana; enquanto a metrópole argentina tem pouquíssimos locais de acesso público ao Rio, mesmo visualmente, a capital uruguaia conta com dezenas de quilômetros de costa acessível.

Graciela Silvestri explora as diferenças e semelhanças das cidades em relação à situação geográfica do rio e da pampa no capítulo “Las dos orillas. Obras, proyectos y representaciones en el Río de la Plata” do livro *El Río de la Plata como territorio* (2002), organizado por Juan Manuel Borthagaray. Para a autora,

na medida em que ambas as margens aparecem monopolizadas pelas duas grandes cidades de Buenos Aires e Montevideu, pode se criar uma hipótese de que desde elas se projeta a cultura que permite avaliar como paisagem a natureza dessas costas. Ambas as experiências valorativas vão ser distintas: não só porque o Rio é distinto nas duas costas, mas também porque se construiu socialmente um imaginário distinto, outra identidade.¹¹³ (SILVESTRI, 2002, p. 551).

A estrutura urbanística é, ao mesmo tempo, causa e consequência das distintas perspectivas do Rio. Funciona como um espelho da subjetividade local; concomitantemente condiciona a relação do ser com a paisagem e é condicionada por ela. Não por acaso, no último século, pouquíssimas obras públicas destinadas a mudar a costa de Buenos Aires – incluindo um projeto de Le Corbusier – foram realizadas; ao passo que, como mostra Silvestri, uma grande parte da população argentina cruza o Rio para disfrutar das praias uruguaias: “enquanto

¹¹⁰ O personagem de Hernández teve um papel essencial mesmo na construção das vanguardas literárias da década de 1920, como demonstra a revista homônima fundada, entre outros, por Oliverio Girondo e onde publicava o jovem Borges.

¹¹¹ No original, em espanhol: “mar dulce, como lo bautizó Solís”. Tradução minha.

¹¹² No original, em espanhol: “el hombre descende del mono y el uruguayo descende del barco”. Tradução minha.

¹¹³ No original, em espanhol: “en la medida en que ambas riberas aparecen monopolizadas por las dos grandes ciudades de Buenos Aires y Montevideo, puede hipotetizarse que desde ellas se proyecta la cultura que permite evaluar como paisaje la naturaleza de esas costas. Ambas experiencias valorativas van a ser distintas: no sólo porque el Río es distinto en las dos costas, sino también porque se construyó socialmente un imaginario distinto, otra identidad”. Tradução minha.

em Montevideu culminam os grandes espaços públicos e florescem as praias que várias gerações de argentinos visitarão, Buenos Aires sente falta do Rio”¹¹⁴ (ibidem, p. 559).

as condições históricas e geográficas de ambas cidades deram resultados francamente distintos. [...] Para qualquer um que visite hoje as duas costas, o contraste entre a baixa e aberta costeira montevideana e a linha dura dos poucos trechos costeiros que permanecem públicos em Buenos Aires, muitas vezes voltados não ao Rio, mas a uma nova parte aterrada, se repete no contraste entre as poucas praias fluviais que como tais permaneceram, no lado argentino, e as praias da parte oriental, onde as árvores chegam ao pé do “mar”¹¹⁵. (ibidem, p. 566).

A afirmação de Silvestri sobre a diferença do Rio entre as margens poderia igualmente ser feita em relação à pampa. Efetivamente, as duas margens são distintas no que diz respeito ao relevo – na margem argentina, assume uma horizontalidade praticamente absoluta, enquanto na uruguaia apresenta ondulações –, embora geograficamente ambas correspondam ao bioma pampeiro. Simbolicamente, também são distintas, e, para Silvestri, essa diferença funciona também como pista para se compreender a relação de cada margem com o Rio:

“Nossas paisagens são de topografia doméstica, delicadas, às vezes algo tristes – escreve um geógrafo uruguaio, resumindo a percepção estética do solo uruguaio –. Todo o país está feito na medida do homem; possui um equilíbrio sereno, destila uma intimidade essencial... não tem acentuações, mas ênfases sutis.”

Se compreende por que o Rio é aqui mar: não é o espelho da imensidade territorial, como se interpretou em Buenos Aires; ele é o fundo contrastante, aberto, amplo, de uma paisagem íntima e de suaves matizes. Mas essa paisagem, se bem apoiada nas características geológicas (um eixo entre as grandes formações tectônicas da América do Sul) foi deliberadamente construída.¹¹⁶ (ibidem, p. 554).

A diferença da percepção do Rio (como rio, embora imenso, na margem argentina, e como mar, embora de água doce, na uruguaia), estaria intrinsecamente relacionada à diferença

¹¹⁴ No original, em espanhol: “mientras en Montevideo culminan los grandes espacios públicos y florecen las playas que varias generaciones de argentinos visitarán, Buenos Aires extraña el Río”. Tradução minha.

¹¹⁵ No original, em espanhol: “las condiciones históricas y geográficas de ambas ciudades dieron resultados francamente distintos. [...] para cualquiera que visite hoy las dos costas, el contraste entre la baja y abierta costanera montevideana y la línea dura de los pocos tramos costaneros que permanecen públicos en Buenos Aires, muchas veces asomándose no al Río sino a una nueva tierra ganada, se repite en el contraste entre las pocas playas fluviales que como tales han permanecido, en el lado argentino, y las playas de la banda oriental, donde los árboles llegan al pie del ‘mar’”. Tradução minha.

¹¹⁶ No original, em espanhol: “‘Nuestros paisajes son de orografía doméstica, delicados, a veces algo tristes – escribe un geógrafo uruguayo, resumiendo la percepción estética del suelo uruguayo –. Todo el país está hecho a la medida del hombre; posee un equilibrio sereno, destila una intimidad esencial... no hay acentos sino énfasis sutiles’.

Se comprende por qué el Río es aquí mar: no es el espejo de la inmensidad territorial, como se lo interpretó en Buenos Aires; es el fondo contrastante, abierto, amplio, de un paisaje íntimo y de suaves matices. Pero este paisaje, si bien apoyado en las características geológicas (un perno entre las grandes formaciones tectónicas de Sudamérica) fue deliberadamente construido”. Tradução minha.

da paisagem das duas costas. O Rio assumiria a função subjetiva de mar, na margem uruguaia, por uma relação com a topografia ondulada e arborizada – embora os bosques das margens uruguaias sejam criação humana, a paisagem deliberadamente construída a que se refere Silvestri – em um paralelo, talvez, aos aterros e terraplanagens realizados nas margens argentinas. Se de um lado Buenos Aires esconde o Rio, dando-lhe as costas e aterrando-o, do outro Montevideo esconde a horizontalidade da pampa com a construção de bosques e montes às margens do Prata, como que tentando povoar o vazio de verticalidades da paisagem pampeira – e do próprio rio.

Para Jorge Luis Borges, no texto justamente intitulado “Reverencia del árbol en la otra banda”, de 1926, essa diferença essencial da perspectiva do território nas duas margens tem influência direta na construção da linguagem poética dos dois países.

Há um ambiente de enraizamento e densidade na literatura uruguaia, bem como de entidade que se gerou à beira de fundas árvores e de grandes colinas e que por quintas e bosques fez sua habitação... Sua oposição mais fácil está na poesia portenha, cujos exemplares e símbolos foram sempre o pátio e a pampa, arquétipos de retidão.¹¹⁷ (BORGES apud SILVESTRI, p. 555).

Efetivamente, Peri Rossi descreve Montevideu como uma cidade “alta y arbolada”¹¹⁸ (ROSSI, 2007, p. 53). Nas duas margens parece haver um movimento de preenchimento do vazio da paisagem. Enquanto no Uruguai esse preenchimento se dá através da construção dos relevos “naturais” das árvores e montes, além das implicações subjetivas em transformar o Rio em mar, na Argentina parece se concentrar na própria verticalização da cidade em oposição ao Rio. São duas faces distintas de um mesmo paradigma: a tentativa do ser de atribuir outra dimensão a esse horizonte plano e imenso. Mesmo Le Corbusier, em seu projeto urbanístico de Buenos Aires que jamais saiu do papel, inseriu cinco enormes torres, de duzentos metros de altura (o equivalente a um edifício de pouco menos de 70 andares), iluminadas artificialmente, numa plataforma de cimento à beira do rio, a *Cité des Affaires*; “uma joia solitária na produção de seu autor, quiçá porque nunca mais se enfrentaria com outra ‘terra verde e plana, de destino violento’, sobre a qual erigir um Poema ao Ângulo Reto”¹¹⁹ (ARRESE, 2002, p. 168). A ideia era criar uma unidade entre natureza e arquitetura, entre cidade, rio e pampa; essa unidade

¹¹⁷ No original, em espanhol: “Hay un ambiente de raigambre y tupido en la literatura uruguaya, bien como de entidad que se engendró a la vera de hondos árboles y de largas cuchillas y que por quintas y ceibales hizo su habitación... Su oposición más fácil está en la poesía porteña, cuyos ejemplares y símbolos fueron siempre el patio y la pampa, arquetipos de rectitud”. Tradução minha.

¹¹⁸ Tradução ao português: “alta e arborizada”. Tradução minha.

¹¹⁹ No original, em espanhol: “una gema solitaria en la producción de su autor, quizás porque nunca más se enfrentaría con otra ‘tierra verde y llana, de destino violento’, sobre la cual erigir un Poema al Ángulo Recto”. Tradução minha.

buscada parece, subjetivamente, só poder ser alcançada – embora nunca totalmente – através da imposição das verticalidades das árvores, montes ou torres de cimento no vazio horizontal da paisagem. No Uruguai, a ação do homem sobre a horizontalidade da paisagem data de aproximadamente 2500 anos a.C.; até hoje se encontram, em boa parte do país, os chamados “*cerritos de indios*”, colinas artificiais de até 40 metros de altura (aproximadamente um edifício de 13 andares) que eram usadas como demarcação de território, moradia ou local de rituais funerários.



Figura 2 – Croqui de Le Corbusier da Cité des Affaires. (FERNÁNDEZ, 2016, p. 12)

Silvestri define o vazio da paisagem rioplatense como uma “não-qualidade fundante do espaço”¹²⁰ (SILVESTRI, 2002, p. 541). O vazio da paisagem da pampa e do Rio, “um oceano de relva e um mar doce”¹²¹ (ARRESE, 2002, p. 151) é, para teóricos como Ezequiel Martínez Estrada, essencial para a construção subjetiva da região; “A verdade, a terra ilimitada e vazia, a solidão, isso não se adverte, pois forma como a carne e os ossos do que vai andando: matéria inadvertida em que ferve um sonho derramado pelas bordas do que contém a realidade, do horizonte para fora”¹²² (ESTRADA, 1986, p. 14). O ser e a pampa terminam por estabelecer uma relação de continuidade em que o vazio da paisagem gera consequências subjetivas em

¹²⁰ No original, em espanhol: “no-cualidad fundante del espacio”. Tradução minha.

¹²¹ No original, em espanhol: “un océano de hierbas y un mar dulce”. Tradução minha.

¹²² No original, em espanhol: “La verdad, la tierra ilimitada y vacía, la soledad, eso no se advierte, pues forma como la carne y los huesos del que va andando: materia inadvertida en que bulle un sueño derramado por los bordes de lo que contiene la realidad, del horizonte para afuera”. Tradução minha.

quem o experimenta; uma melancolia profunda e angustiante de estar diante do infinito do horizonte, uma nostalgia da verticalidade.

Para Estrada, em *Radiografía de la pampa* (1933), essa relação do ser com o vazio das *llanuras* se inaugura com a chegada dos espanhóis em direção às Américas. Especificamente nessa região do continente, onde não havia ouro e as outras riquezas naturais das gigantescas paisagens andinas – apenas a planície infinita da pampa cinza e do rio marrom –, houve uma enorme decepção em relação ao sonho de ascensão social desses navegadores esperançosos, que haviam deixado tudo no Velho Continente em busca das promessas do Novo Mundo.

A amplitude do horizonte, que parece sempre o mesmo quando avançamos, ou o deslocamento de toda a *llanura* nos acompanhando, dá a impressão de algo ilusório nesta rude realidade do campo. Aqui o campo é extensão e a extensão não parece ser outra coisa que o desdobramento de um infinito interior, o colóquio com Deus do viajante. Só a consciência de que se anda, a fadiga e o desejo de chegar, dão a medida desta latitude que não parece tê-la. É a pampa; é a terra em que o homem está só como um ser abstrato que tivesse que recomeçar a história da espécie – ou concluí-la.¹²³ (ESTRADA, 1986, p. 12).

Frente à imensidão da terra, bidimensional (lembramos que Arlt também evoca a bidimensionalidade de sua “zona de angústia”, como uma lâmina horizontal que guilhotina gargantas) – há apenas ela e o céu –, só resta caminhar em direção ao horizonte infinito. Essa ausência de paisagem, de limites naturais, para Estrada, que não deixa outro caminho além de colocar o ser frente ao seu próprio infinito, faz com que este assumira um delírio de irracionalidade causado justamente pela extrema racionalização da natureza. O viajante adentra, na *llanura*, um “mundo mágico saído de um jogo de dados, apesar de ser racional e contínuo”¹²⁴ (ibidem, p. 13) em que habita sua própria subjetividade, suas próprias quimeras, num movimento de tentativa de atribuir *algo* a essa planície infinita, a esse “singular deserto”¹²⁵ (SÁNCHEZ, 1951, p. 63) que é a pampa. Justamente por sua continuidade que se sente infinita, alheia ao ser que a percorre, este, tornado plano como a paisagem, anseia tridimensioná-la, e o

¹²³ No original, em espanhol: “La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece ser otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero. Sólo la conciencia de que se anda, la fadiga y el deseo de llegar, dan la medida de esta latitud que parece no tenerla. Es la pampa; es la tierra en que el hombre está sólo como un ser abstracto que hubiera de recomenzar la historia de la especie – o de concluirla”. Tradução minha.

¹²⁴ No original, em espanhol: “un mundo mágico salido de un cubilete, a pesar de que era racional y continuo”. Tradução minha.

¹²⁵ No original, em espanhol: “singular desierto”. Tradução minha.

faz a partir de si próprio; “a pampa é uma ilusão; é a terra das aventuras desordenadas na fantasia do homem sem profundidade”¹²⁶ (ESTRADA, 1986, p. 12).

Assim, estabelece-se uma relação outra entre território conquistado e aquele que o conquista; o território passa a ser quem conquista o suposto conquistador.

E em realidade era a pampa vazia que lhe obrigava a caminhar ou a deter-se. Ia onde lhe levava a natureza, aparentemente sem desígnios recônditos: ia sem plano, sem limitações fixadas de antemão, sem conduta. Não adiantava, então, conquistando, mas sendo conquistado.¹²⁷ (ibidem, p. 58).

Esse ser de Estrada que percorre a pampa, sem controle sobre o próprio rumo e sem fim específico, tendo como referencial apenas o horizonte inalcançável “que parece sempre o mesmo conforme avançamos”, é um ser à deriva; se bem a pampa não tem um *sob* onde naufragar, a fantasia desse ser que a percorre cria uma terceira dimensão, uma profundidade subjetiva na racionalidade contínua da paisagem. Talvez daí a necessidade de aproximar a pampa à imagem do mar, nas afirmações dela como um “oceano de relva”¹²⁸ (ARRESE, 2002, 151), por exemplo; estabelecer uma terceira dimensão que se constitui enquanto alteridade do ser porque não parte dele. O mesmo movimento parece ser o de chamar o Rio de mar, na margem uruguaia; como para domesticar a infinitude daquilo que não é infinito (pois, subjetivamente, os rios assumem mais uma função de passagem que de deriva) com um elemento que, como vimos, representa o *desconhecido*. Aqui temos, talvez, uma chave para entender essa diferença da denominação de cada margem; possivelmente, subjetivamente falando, seja demasiado ter dois mares, e cada país escolheu o mar que lhe corresponde, em um a pampa, no outro o Rio.

Com efeito, a fantasia parece habitar a literatura sobre e proveniente da região desde a chegada desses homens de que fala Estrada; o primeiro espanhol a chegar no Rio da Prata, entre 1508 e 1516, Juan Díaz de Solís, foi supostamente devorado por indígenas antropófagos que habitavam a região. O primeiro relato desse episódio foi feito por Pedro Mártir de Anglería, ainda em 1516.

Navegava (Solís) de costas à cabeça de Dragão e da castelhana Paria, que caem ao Norte e olhando ao Ártico, quando encontrou os sinistros (obscenos) e antropófagos Caribes, de quem falei extensamente em outras partes. Estes, qual astutas raposas, fingiam fazer sinais de paz, mas em seus interiores planejavam um suntuoso banquete. E quando viram seus hóspedes desde longe, secretaram saliva de *habitué* de pousada barata. Desceu o miserável

¹²⁶ No original, em espanhol: “la pampa es una ilusión; es la tierra de las aventuras desordenadas en la fantasía del hombre sin profundidad”. Tradução minha.

¹²⁷ No original, em espanhol: “Y en realidad era la pampa vacía que le hostigaba a caminar o detenerse. Iba adonde le llevaba la naturaleza, aparentemente sin designios recónditos: iba sin plan, sin limitaciones fijadas de antemano, sin conducta. No adelantaba, pues, conquistando, sino siendo conquistado”. Tradução minha.

¹²⁸ No original, em espanhol: “océano de hierbas”. Tradução minha.

Solís com tantos companheiros quanto couberam no bote de sua maior nau. Saiu então uma multidão de índios de seu covil e a pauladas mataram todos ante o olhar de seus companheiros... Uma vez todos mortos e cortados em pedaços, na mesma praia, viram seus companheiros o horrendo espetáculo desde o mar, prepararam o obscuro banquete. Espantados pelo exemplo atroz, os outros não se animaram a baixar à terra nem pensaram em vingar seu chefe e companheiros, e abandonaram essas praias cruéis.¹²⁹ (SILVESTRI, 2002, p. 535).

Por certo é um relato duvidoso, como aponta Silvestri, a começar pelo fato de que não havia indígenas caribes na região e a impossibilidade de Anglería, que não estava presente, ver a saliva de “*habitué* de pousada barata” dos indígenas. De qualquer forma, ele nos mostra como, seja através de fatos ou ficções – como a busca dos colonizadores pela mítica cidade de Trapalanda, onde “os Césares indígenas armazenavam metais e pedras preciosas, elixires da eterna juventude, mulheres lindas, qualquer outra coisa oculta que pudesse ser conjurada através de uma palavra cabalística”¹³⁰ (ESTRADA, 1986, p. 13) –, o Rio e suas margens parecem habitados de uma fantasia perpétua, de uma nostalgia sem motivo e sem solução (como toda nostalgia), e de um elemento de violência que aparece repetidamente em sua história. Séculos depois, durante as ditaduras militares argentina (1976-1983) e uruguaia (1973-1985), o Rio foi palco de outro episódio terrível e fantasioso, embora real: a prática dos *vuelos de la muerte*, os voos da morte, que consistiam no lançamento de sequestrados políticos, ainda vivos (sedados pelos médicos dos campos de tortura para que não apresentassem resistência), desde aviões militares, para que seus corpos não fossem encontrados.

Se essas fantasias habitavam a subjetividade dos colonizadores de modo geral – vide a lenda de Eldorado, semelhante à de Trapalanda –, não é improvável que, na literatura sobre a região de Jorge Luis Borges e Felisberto Hernández e que se inaugura sob essa névoa de fantasia, estas sejam potencializadas pela necessidade de preencher o vazio da paisagem com o infinito interior do ser ali inscrito. Para Estrada, o próprio Quixote se constitui como “vítima da

¹²⁹ No original, em espanhol: “Navegaba (Solís) a esaldas de la cabeza de Dragón y de la castellana Paria, que caen al Aquilón y mirando al Artico, cuando encontró a los ominosos (obscoenos) y antropófagos Caribes, de quien he hablado extensamente en otras partes. Estos, cual taimadas zorras, fingian hacer signos de paz, pero para sus adentros planeaban un suntuoso banquete. Y cuando vieron a sus huéspedes desde lejos, más bien secretaron saliva de habitué de posada barata. Descendió el mísero Solís con tantos compañeros cuanto cupieron en el bote de su nave mayor. Salió entonces una multitud de indios de su guarida y a palos los mataron a todos ante la mirada de sus compañeros... Una vez muertos todos y cortados en pedazos, en la misma playa, vieron sus compañeros el horrendo espectáculo desde el mar, prepararon el oscuro festín. Espantados por el atroz ejemplo, los otros no se animaron a bajar a tierra ni pensaron en vengar su jefe y compañeros, y abandonaron esas playas crueles”. Tradução minha.

¹³⁰ No original, em espanhol: “los Césares indígenas almacenaban metales y piedras preciosas, elixires de eterna juventud, mujeres hermosas, cualquier otra cosa oculta que pudiera surgir al conjuro de una palabra cabalística”. Tradução minha.

llanura”¹³¹ (ibidem, p. 12), uma vez que, na esterilidade da paisagem da região da Mancha, seu delírio encontra o ambiente perfeito para se desenvolver. Esse movimento se dá, também, pela inexistência de outros objetivos na região da pampa; “esta terra, que não continha metais à flor da terra nem velhas civilizações a que destruir, que não possuía cidades fabulosas, mas punhados de selvagens nus, seguiu sendo um bem metafísico na cabeça do filho do Conquistador”¹³² (ibidem, p. 14).

As cidades de Buenos Aires e Montevideú, localizadas no ponto em que as duas *llanuras* se encontram, “duas linhas do horizonte perfeitas, uma verde e vegetal, parda e líquida a outra”¹³³ (ARRESE, 2002, p. 152), parecem ser, também, fruto dessa fantasia de preencher a paisagem infinitamente vazia. Podemos pensar que a cidade é por si só a criação de uma terceira dimensão, tanto literal – como Federico Garcia Sánchiz chamando Buenos Aires de “pampa erguida” (SÁNCHIZ, 1951, p. 177) – quanto subjetiva, pela questão das camadas de história e significação que são intrínsecas aos centros urbanos. Aqui, entra também uma característica urbanística própria das cidades de colonização espanhola; o *damero* (ou *grilla*), uma racionalização do plano urbano com quarteirões de mesmo tamanho e forma, geometricamente dispostos de forma que a cidade “se desenhasse ‘a barbante e régua’ como dizem frequentemente as instruções reais aos conquistadores”¹³⁴ (RAMA, 1998, p. 21), porque “a ordem deve ser estatuída antes de que a cidade exista, para assim impedir toda futura *desordem*”¹³⁵ (ibidem), como afirma Ángel Rama em *La ciudad letrada* (1984). Ao contrário das cidades europeias, que foram se consolidando como tais na medida em que a produção agrícola se desenvolvia e necessitava de mercado, as cidades americanas eram construídas para aí então estimular a conquista do “imenso e desconhecido território”¹³⁶ (ibidem, p. 25) que as circundava, dentro da noção dicotômica de civilização e barbárie.

¹³¹ No original, em espanhol: “víctima de la llanura”. Tradução minha.

¹³² No original, em espanhol: “esta tierra, que no contenía metales a flor de suelo ni viejas civilizaciones a que destruir, que no poseía ciudades fabulosas, sino puñados de salvajes desnudos, siguió siendo un bien metafísico en la cabeza del hijo del Conquistador”. Tradução minha.

¹³³ No original, em espanhol: “dos líneas de horizonte perfectas, una verde y vegetal, parda y líquida la otra”. Tradução minha.

¹³⁴ No original, em espanhol: “se diseñara ‘a cordel y regla’ como dicen frecuentemente las instrucciones reales a los conquistadores”. Tradução minha.

¹³⁵ No original, em espanhol: “el orden debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro desorden”. Tradução minha.

¹³⁶ No original, em espanhol: “inmenso y desconocido territorio”. Tradução minha.

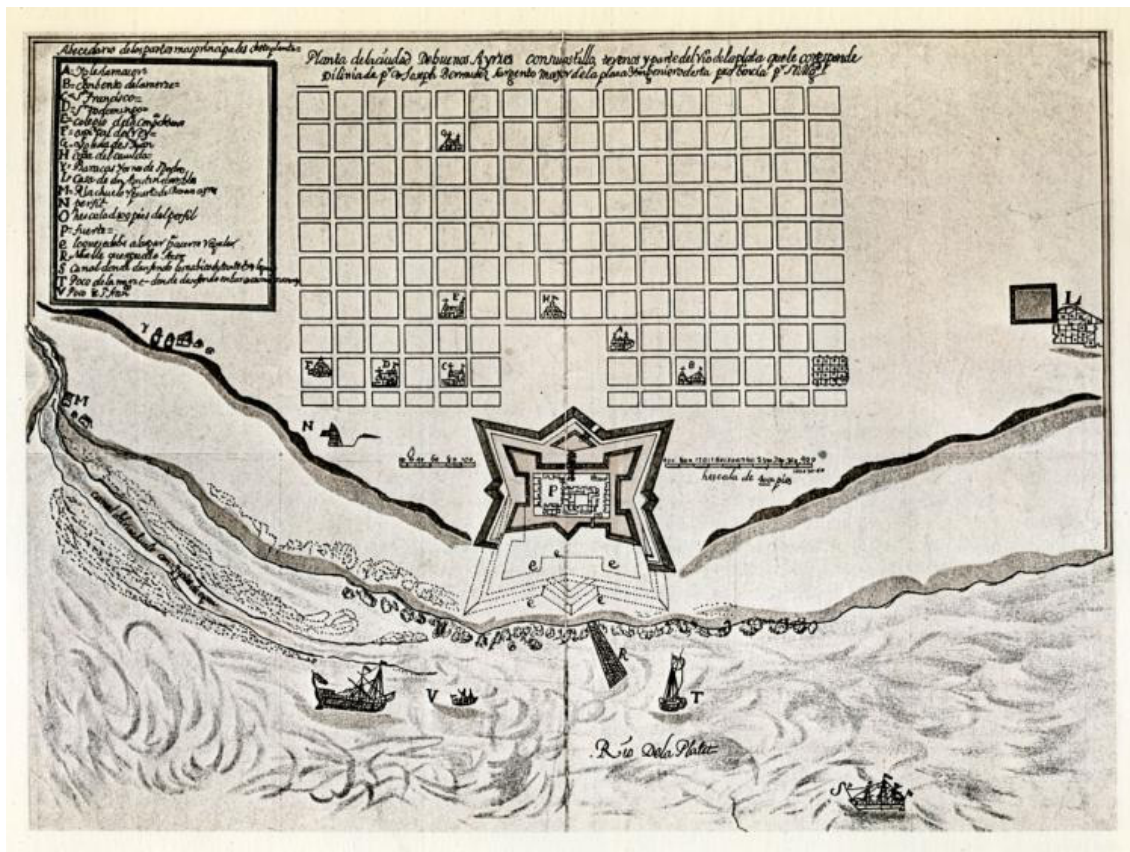


Figura 3 – Plano de Buenos Aires do engenheiro Bermúdez, 1708. (ARRESE, 2002, p. 158)

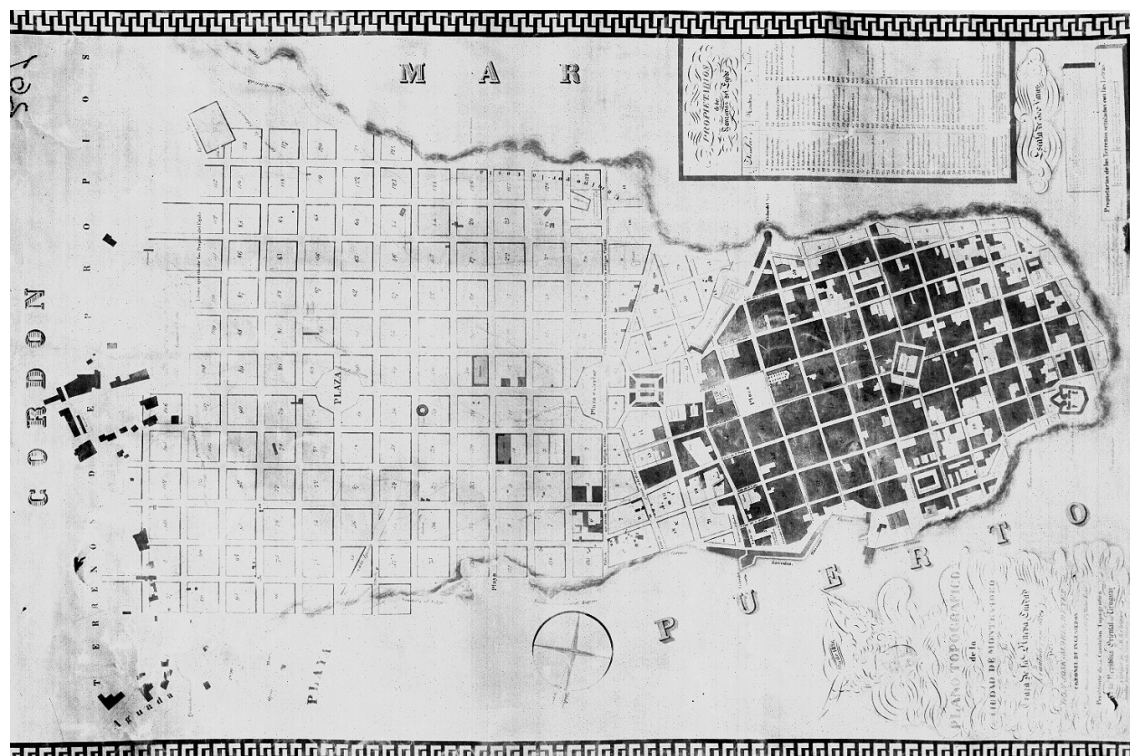


Figura 4 – Plano de Montevideu do engenheiro José M. Reyes, 1836. (GORELIK, 1994, p. 144)

Na imensidão da pampa, esse projeto político e arquitetônico encontrou a base perfeita para se consolidar; sem acidentes naturais, o modelo do *damero* não encontra obstáculos físicos para se constituir. Mas além da questão prática, parece existir algo, na imensidão, que incita esse modelo, incita a imposição da racionalização do ser que se vê diante de seu infinito interior frente à bidimensionalidade absoluta da paisagem, que assume um caráter de racionalização sem ser de fato racional. Como as sereias de Ulisses rememorando os seres de seu próprio canto ao mesmo tempo em que se estabelecendo na alteridade, a *llanura* convoca uma suposta racionalidade – que na verdade é simplesmente abstração –, em sua imensidão bidimensional, que se constitui de forma independente ao ser, relembrando-o de sua impotência frente ao horizonte desconhecido ao mesmo tempo em que faz com que ele se reconheça no vazio, uma vez que o preenche com sua própria subjetividade. Como diante de um espelho, o ser inscrito na *llanura* se vê, ao mesmo tempo, em sua ausência e em sua presença; frente ao infinito externo a si, se projeta nele e teme tanto o vazio externo da paisagem quanto seu próprio vazio interior. Como no poema “Cuadrados y ángulos”, da argentina Alfonsina Storni – uma das poetas da biblioteca do tio de Cristina, que se suicidou lançando-se ao mar –, escrito em 1920: “Casas enfiladas, casas enfiladas,/casas enfiladas./Cuadrados, cuadrados, cuadrados./Casas enfiladas./Las gentes tienen ya el alma cuadrada,/ideas en fila/y ángulo en la espalda./Yo misma he vertido ayer una lágrima,/¡Dios mío!, cuadrada.”¹³⁷ (STORNI, 1952, p. 67), que possivelmente só poderia ter sido escrito em meio ao *damero*.

E mesmo antes da efetivação material dos quarteirões que formam o *damero* esse já existia, abstratamente, na planície da pampa; Adrián Gorelik, em seu livro *La grilla y el parque* (1998), mostra um mapa de 1904 em que todo o modelo da *grilla*, praticamente sem alterações quando comparado com os de hoje, já está previsto no território desabitado (representado, na imagem, pelas regiões mais claras) que se encontrava dentro dos limites da fronteira da capital.

¹³⁷ Tradução para o português: “Casas enfileiradas, casas enfileiradas,/casas enfileiradas./Cuadrados, cuadrados, cuadrados./Casas enfileiradas./A gente tem já a alma quadrada,/ideias em fila/e ângulos nas costas./Eu mesma verti ontem uma lágrima,/Meu Deus!, quadrada.”. Tradução minha.

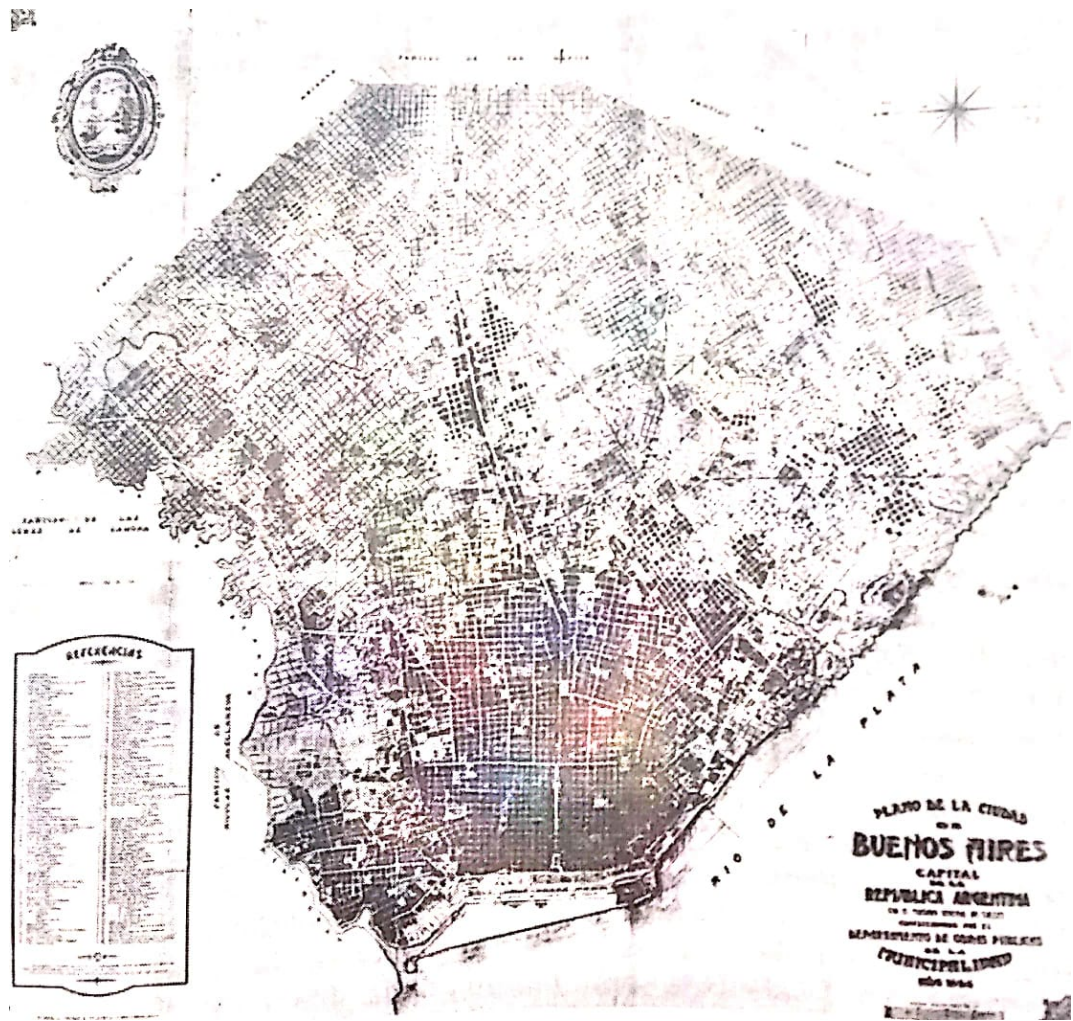


Figura 5 – Plano de Buenos Aires, 1904. (GORELIK, 2016, p. 25)

Essa *llanura* geométrica se estabelece, pela imensidão, como a planície infinita da pampa e do Rio – e toma essa planície mesmo virtualmente, como plano de colonização subjetiva da aparente infinitude do território, como mostra o mapa. Arlt, na *aguafuerte*¹³⁸ “El desierto y la ciudad”, define a cidade como “un desierto de interminables calles rectas”¹³⁹ (ARLT, 2013, p. 24), e Estrada afirma que Buenos Aires é uma “cidade ampla e chata; pampa”¹⁴⁰ (ESTRADA, 1986, p. 197). Federico García Sánchez, no livro *La pampa erguida* (*Memorias de Buenos Aires*), afirma que a cidade “não é mais que a pampa em pé, material e espiritualmente erguida”¹⁴¹ (SÁNCHEZ, 1951, p. 41). Neste livro, Sánchez trabalha justamente

¹³⁸ As *aguafuertes* são crônicas que Arlt publicou diariamente no jornal *El Mundo* entre 1928 e 1942, em que tratava principalmente da vida cotidiana de Buenos Aires e de outras cidades que visitou, como Madri e Rio de Janeiro.

¹³⁹ No original, em espanhol: “um deserto de intermináveis ruas retas”. Tradução minha.

¹⁴⁰ No original, em espanhol: “ciudad amplia y chata; pampa”. Tradução minha.

¹⁴¹ No original, em espanhol: “Buenos Aires no es sino la pampa en pie, material y espiritualmente erguida”. Tradução minha.

as relações entre os três elementos; para ele, o rio e a pampa são chaves para se entender “o segredo da imemorial angústia de Buenos Aires”¹⁴² (ibidem, p. 25). A imensidão aparentemente estéril da pampa cinza e do rio de águas barrosas e infinitas – “o mar doce”, que não permite ver o que está do outro lado (nem o leito do rio e nem a margem oposta) –, além da imensidão da própria cidade, parecem alimentar a “imemorial angústia” e a melancolia que habitam subjetivamente essa região, além de convocar, como as outras *llanuras*, a tridimensionalização por parte do ser que nela se inscreve. De fato, para Estrada, “Buenos Aires foi gerada, concebida, superfetada pelo *llano*”¹⁴³ (ESTRADA, 1986, p. 197) e “carece de terceira dimensão: a que nessa ordem de coisas, como nos legumes a raiz vertical, cria o enraizamento profundo do homem com a cidade”¹⁴⁴ (ibidem); essa terceira dimensão, segundo ele, se encontraria nos arranha-céus, que seriam “uma forma de lançar ao vazio a profundidade”¹⁴⁵ (ibidem). Dois anos após a publicação de *Radiografía de la pampa*, em 1935, é inaugurado na capital argentina o edifício Kavanagh, que por anos foi considerado o mais alto arranha-céu da América do Sul – e, em 1942, será um dos cenários do conto “La muerte y la brújula”, de Borges; “ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto”¹⁴⁶ (BORGES, 1974, p. 499). Aqui, o próprio rio aparece relacionado à imagem do deserto – curiosamente, já que se trata justamente de uma grande massa de água.

Já vimos anteriormente que, de modos distintos, a pampa e o rio influenciam o imaginário de ambas Buenos Aires e Montevideú. Nas duas margens esses elementos – assim como as próprias cidades, constituídas em relação (ou oposição) a eles – geram um *estranhamento* que parece ser uma chave para se compreender a nostalgia, a melancolia e a angústia que habitam, de modo geral, a literatura sobre a região. Mas há, ainda, outro fenômeno essencial, compartilhado por ambas as margens: a intensa imigração europeia que ocorreu a partir de meados do século XIX e que atingiu seu ápice nas primeiras décadas do XX. Buenos Aires e Montevideú, nesse período, receberam milhões de imigrantes europeus como parte da política social de modernização urbana e agrícola e embranquecimento da população – em 1914, 30% da população argentina era de estrangeiros. Em Buenos Aires, a porcentagem sobe para 60%. Já no Uruguai, os números são ainda maiores: em 1868, os imigrantes já

¹⁴² No original, em espanhol: “el secreto de la inmemorial angustia de Buenos Aires”. Tradução minha.

¹⁴³ No original, em espanhol: “Buenos Aires ha sido engendrada, concebida, superfetada por el llano”. Tradução minha.

¹⁴⁴ No original, em espanhol: “carece de tercera dimensión: la que en ese orden de cosas, como en las legumbres la raíz vertical, crea el arraigo profundo del hombre con la ciudad”. Tradução minha.

¹⁴⁵ No original, em espanhol: “una forma de echar al vacío la profundidad”. Tradução minha.

¹⁴⁶ Tradução para o português: “esse alto prisma que domina o estuário cujas águas têm cor de deserto”. Tradução minha.

representavam 68% da população. Esses imigrantes eram, em sua maioria, camponeses ou trabalhadores pobres e fugidos das guerras provenientes de regiões menos desenvolvidas do continente – Espanha e Itália, principalmente, além de países da Europa Oriental – que se instalavam majoritariamente nas capitais e em cidades litorâneas do Rio da Prata pela proximidade com os portos.

Com essa explosão demográfica composta por estrangeiros, a dinâmica cultural e econômica da região do Prata mudou radicalmente em poucas décadas. Buenos Aires e Montevideu cresceram em ritmo frenético e sofreram mudanças arquitetônicas e urbanísticas estruturais, baseadas, principalmente, na Paris de Haussmann. Mesmo Arlt e sua zona de angústia se inscrevem completamente nesse contexto; filho de imigrantes europeus que chegaram em Buenos Aires nos últimos anos do século XIX, vivia no bairro popular de Flores e foi um dos primeiros escritores argentinos a publicar livros com palavras em “lunfardo”, uma espécie de dialeto popular, amplamente presente também na história do tango, que surgiu na época e era, justamente, uma mistura do castelhano com outras línguas, como o italiano.

Para Sánchiz, a chegada dos imigrantes foi um marco para a cidade de Buenos Aires, especificamente, embora sem dúvidas também o tenha sido para Montevideu; é o momento em que a capital argentina “passa de terra de esperanças a terra de nostalgias”¹⁴⁷ (SÁNCHIZ, 1951, p. 179). Peri Rossi afirma algo semelhante em entrevista de 2004: “Argentina ou Uruguai são países de melancólicos, porque chegaram todos expulsos. Com esse fluxo humano só pode nascer a melancolia”¹⁴⁸ (ROSSI, 2004, s/p). De fato, boa parte desses imigrantes era composta por exilados; judeus fugindo do nazismo, como os pais de Alejandra, e socialistas que lutaram na Guerra Civil Espanhola, por exemplo.

É a partir dessa onda de imigração que se inicia a relação de ambas Pizarnik e Peri Rossi com a região do Rio da Prata, recém transformada em terra de nostalgias. Como vimos, ambas Alejandra e Cristina vêm de famílias de imigrantes; que embora originários de países diferentes e em épocas e contextos distintos – além de desembarcarem em margens opostas do Rio –, se viram igualmente desprovidos de identidade territorial e linguística, o que certamente deixou pegadas mais ou menos presentes na subjetividade de cada uma das autoras. Mas, além da questão familiar individual, os movimentos trabalhados neste capítulo, consequências das *llanuras* e da imigração, tornam-se invariavelmente presentes no âmbito subjetivo (e mesmo

¹⁴⁷ No original, em espanhol: “pasa de tierra de esperanzas a tierra de nostalgias”. Tradução minha.

¹⁴⁸ No original, em espanhol: “Argentina o Uruguay son países de melancólicos, porque llegaron todos expulsados. Con ese caudal humano sólo puede nacer la melancolía”. Tradução minha.

objetivo, se pensarmos em como eles influenciam fisicamente a composição urbana e populacional) das próprias cidades, e, conseqüentemente, das autoras nelas inseridas.

3.2. As autoras, as cidades, as *llanuras*

Como vimos, Peri Rossi se exilou do Uruguai em 1972 e nunca voltou a viver em sua cidade natal, Montevideu. Talvez por isso tenha escrito, após o exílio, alguns (poucos) contos e poemas que fazem referência direta a ela. Mas, mesmo antes, a cidade é indissociável de suas obras, embora raramente apareça explicitamente nelas. Em seus livros publicados antes de outubro de 1972, quando embarcou para Barcelona – com destaque a *El libro de mis primos* (1969) e *Indicios pánicos* (1970) –, o que mais se apreende da questão urbana é uma atmosfera de medo e perseguição que efetivamente estava latente na sociedade uruguaia no período pré-ditadura.

Em *El libro de mis primos* (livro que fez com que Cortázar a procurasse e iniciassem, assim, uma amizade de mais de dez anos), Cristina narra, a partir do olhar dos “primos” crianças e adolescentes – especialmente Oliverio, um dos mais jovens –, as relações familiares de uma casa onde vive uma grande família burguesa no que parece ser os arredores de Montevideu. A casa, a princípio absolutamente normal, logo assume, na narrativa, uma atmosfera insólita e fantasiosa, perpassada por incestos, estátuas que parecem quase vivas e outros elementos que compõem o olhar ficcional (ou mesmo factual) infantil dos personagens. O primo mais velho, Federico, foge da casa e passa a integrar a guerrilha armada socialista. O livro termina com dois relatos: o de Oscar, irmão de Oliverio, que narra, de dentro da casa, o cerco que se forma ao redor dela – “algo está pasando. Algo está pasando intimidante en la casa y seguirá pasando, si alguien no lo detiene”¹⁴⁹ (ROSSI, 1969b, p. 166) –, e o do próprio Federico, que entra na cidade com seus companheiros de guerrilha; “en la noche calma, blanca, mansa, hemos entrado a la ciudad como hombres de paz, pero protegiéndonos en las sombras que permiten los pretilos de las casas y las claraboyas. [...] HEMOS LLEGADO”¹⁵⁰ (ibidem, p. 173. Grifo da autora).

¹⁴⁹ Tradução para o português: “algo está acontecendo. Algo está acontecendo intimidante na casa e seguirá acontecendo, se alguém não o detiver”. Tradução minha.

¹⁵⁰ Tradução para o português: “na noite calma, branca, mansa, entramos na cidade como homens de paz, mas protegendo-nos nas sombras que permitem os parapeitos das casas e as claraboias. [...] CHEGAMOS”. Tradução minha.

É uma cidade dividida, em vigilância constante, onde há que se esconder nas sombras – sejam elas do enorme jardim da casa burguesa ou das ruas da cidade invadida. Trata-se de uma crítica explícita à burguesia e aos militares que logo forçariam sua entrada no poder, mas não só: há uma crítica também ao egoísmo e à superficialidade dos personagens adultos, uma exaltação – nostálgica – da inocência extremamente sagaz dos personagens infantis. Por fim, essa inocência se impõe tanto sobre os adultos quanto sobre a própria cidade, através do relato de Oscar, que avisa os parentes mais velhos da invasão sem ser escutado, e de Federico e seus companheiros, que conseguem, efetivamente, invadir a cidade. Há um forte sopro de esperança, uma tentativa de reverter o que se estava anunciando politicamente; se a invasão de Federico de fato tivesse ocorrido, Cristina não teria que se exilar três anos depois.

Indicios panicos, publicado um ano depois, também traz essa atmosfera de medo e perseguição dos habitantes da cidade; “faltavam ainda cinco anos para o golpe militar, mas a atmosfera cidadã estava rarefeita, cheia de presságios”¹⁵¹ (ROSSI, 1981, p. 10), ela escreve, em prefácio da edição de 1981. Em um dos contos que compõem o livro, a estátua de General Artigas, líder da independência do que eram as Províncias do Rio da Prata (hoje Uruguai e Argentina), localizada na principal praça de Montevidéu, baixa do cavalo em que está montado para passear pela cidade. Ao caminhar, ele se depara com diversos tanques militares espalhados pelas ruas e entende que o país se encontrava baixo um regime opressor. “No le gustaba pasearse por la ciudad [...] y hallarla así, constantemente vigilada, maniatada, oprimida. ¿Dónde estaba la gente, *su* gente? ¿Es que no habría tenido descendientes?”¹⁵² (ibidem, p. 179). Após conversar com um jovem que estava sentado na praça – que lhe contou que quem se opunha ao regime era preso, como ele tinha sido, e que deixa a entender que estava planejando uma revolução –, retomou a esperança; “ahora estaba seguro de que había dejado descendientes”¹⁵³ (ibidem, p. 183). Os elementos são semelhantes aos de *El libro de mis primos*; a cidade vigilada, os jovens que se opõem ao sistema em segredo, até reagirem.

A temática do segredo, da existência de algo oculto, mesmo que não seja algo explicitamente político, está presente em outras narrativas de Cristina que trazem Montevidéu. No conto “La ciudad de Luzbel”, publicado em 1992, por exemplo – “sobre minha cidade natal escrevi um dos contos que mais estimo: ‘La ciudad de Luzbel’”¹⁵⁴ (ROSSI, 2007, p. 10) –

¹⁵¹ No original, em espanhol: “faltaban aún cinco años para el golpe militar, pero la atmósfera ciudadana estaba enrarecida, llena de presagios”. Tradução minha.

¹⁵² Tradução para o português: “Não gostava de passear pela cidade [...] e achá-la assim, constantemente vigilada, algemada, oprimida. Onde estava a gente, *sua* gente? Não haveria tido descendentes?”. Tradução minha.

¹⁵³ Tradução para o português: “agora estava certo de que havia deixado descendentes”. Tradução minha.

¹⁵⁴ No original, em espanhol: “sobre mi ciudad natal escribí uno de los cuentos que más estimo: ‘La ciudad de Luzbel’”. Tradução minha.

Cristina escreve sobre uma cidade melancólica, suspensa no tempo, que esconde um segredo; uma mulher apaixonante chamada Luzbel (o mesmo nome da cidade), que nunca sai de casa e ali recebe seus amantes, mas apenas se eles souberem a continuação dos versos que ela recita atrás da porta. Dessa cidade ninguém consegue sair, apenas entrar – “aunque nadie parece haberlo hecho deliberadamente”¹⁵⁵ (ibidem, p. 54). Algo, a imobilidade do tempo ou a membrana vaporosa de sonho que se desprende das árvores, impedem os visitantes de partirem; mas estes “tampoco saben que se están quedando”¹⁵⁶ (ibidem). “Es una ciudad de emigrantes, de vagabundos, hombres y mujeres de origen diverso que llegaron un día y no regresaron más a su lugar natal”¹⁵⁷ (ibidem, p. 58). O personagem principal do conto, um viajante que, após sentar-se em um bar em frente ao porto, esperando a hora de voltar para o navio, e ver seu sobrenome escrito no letreiro do estabelecimento, não saiu mais de Luzbel, buscando informações sobre esse parente distante que ali havia chegado antes dele. Quando descobre a existência de Luzbel, a mulher, vai ao encontro dela, que lhe recita, por detrás da porta, os versos de Dante, inscritos na porta do Inferno: ““Por mí se va a la escondida senda. Por mí se va al eterno dolor””¹⁵⁸ (ibidem, p. 63).

Emocionado, respondió: “Dejad toda esperanza, vosotros, los que entráis”. La puerta de Luzbel se abrió lentamente – no la vio, al principio, cegado por la oscuridad – y accedió, temblando, al recinto sagrado. Entonces supo – durante un instante de lucidez – que sólo ese verso le estaba destinado a él, viajero atrapado en la seducción de una ciudad como un sueño.¹⁵⁹ (ibidem).

Luzbel – Montevideu – parece se apresentar, para Cristina, enquanto mistério. É uma cidade insólita, em que os habitantes se encontram adormecidos numa nuvem de sonho que se mistura à chuva, num lugar em que não existe mais tempo; onde quase ninguém nasceu, uma vez que toda a população foi parar ali há pouco tempo e por acaso. Uma cidade sem raízes e sem porvir, suspensa em sua história, pairando alguns metros acima do mar que funciona como via de mão única, que traz gente mas nunca leva ninguém. Há um paradoxo em Luzbel; as pessoas não conseguem partir pois estão imersas em um sonho, mas não percebem que estão adormecidas – e o sonho parece ser a própria cidade, que é posta em questão como se não

¹⁵⁵ Tradução para o português: “ainda que ninguém parece tê-lo feito deliberadamente”. Tradução minha.

¹⁵⁶ Tradução para o português: “tampouco sabem que estão ficando”. Tradução minha.

¹⁵⁷ Tradução para o português: “É uma cidade de emigrantes, de vagabundos, homens e mulheres de origem diverso que chegaram um dia e não voltaram mais a seu lugar natal”. Tradução minha.

¹⁵⁸ Trecho de *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Na tradução de Jorge Wanderley (2004): “*Por mim se vai para a cidade ardente, por mim se vai à sua eterna dor*”.

¹⁵⁹ Esse trecho também contém uma citação de Dante; na tradução de Jorge Wanderley (2004): “Deixai toda esperança, vós que entráis”. Tradução do trecho de Peri Rossi para o português: “Emocionado, respondeu: ‘Deixai toda esperança, vós que entráis’. A porta de Luzbel abriu lentamente – não a viu, a princípio, cegado pela escuridão – e acedeu, tremendo, ao recinto sagrado. Então soube – durante um instante de lucidez – que só esse verso estava destinado a ele, viajante capturado na sedução de uma cidade como um sonho”. Tradução minha.

passasse de um devaneio. Mas um devaneio do qual não se é possível acordar; “Dejad toda la esperanza, vosotros, los que entráis”.

No poema “Montevideo”, do livro *Estado de exilio*, Cristina traz outros paradoxos e impossibilidades da cidade, que define como “suspensa de um mal-entendido”.

MONTEVIDEO

Nací en una ciudad triste
de barcos y emigrantes
una ciudad fuera del espacio
suspendida de un malentendido:
un río grande como mar
una llanura desierta como pampa
una pampa gris como cielo.

Nací en una ciudad triste
fuera del mapa
lejana de su continente natural
desplazada del tiempo
como una vieja fotografía
virada al sepia.

Nací en una ciudad triste
de patios con helechos
claraboyas verdes
y el envolvente olor de las glicinas
flores borrachas
flores lilas

Una ciudad
de tangos tristes
viejas prostitutas de dos por cuatro
marineros extraviados
y bares que se llaman City Park

Y sin embargo
la quise
con un amor desesperado
la ciudad de los imposibles
de los barcos encallados
de las prostitutas que no cobran
de los mendigos que recitan a Baudelaire.

La ciudad que aparece en mis sueños
accesible y lejana al mismo tiempo
la ciudad de los poetas franceses
y los tenderos polacos
los ebanistas gallegos
y los carniceros italianos.

Nací en una ciudad triste
suspendida del tiempo

como un sueño inacabado
que se repite siempre.¹⁶⁰

(ROSSI, 2016b, pp. 76 – 77)

Nesse mal-entendido se inserem os elementos da pampa, do rio e do céu, três imensidões que se confundem; “un río grande como mar/una llanura desierta como pampa/una pampa gris como cielo”. É um paradoxo em que a cidade parece estar imersa; Peri Rossi narra uma Montevideu dos impossíveis, onde as coisas parecem não seguir a lógica urbana convencional – prostitutas que não cobram, mendigos que recitam Baudelaire. Também, como Luzbel, é uma cidade fundamentalmente de imigrantes; poetas franceses, lojistas polacos, ebanistas galegos, açougueiros italianos. E, principalmente, Cristina narra uma Montevideu de nostalgias. É a cidade que aparece em seus sonhos, distante e próxima ao mesmo tempo.

Esse caráter nostálgico de Montevideu parece não ser restrito à sua experiência pessoal de exílio. Ela afirma a cidade como fora do espaço, suspensa no tempo, “distante de seu continente natural”; seus barcos encalhados parecem barcos carregados da nostalgia de navegar. A Montevideu de Cristina emana uma subjetividade nostálgica de um lugar suspenso, “como una vieja fotografia/virada al sepia”, localizado em um espaço-tempo que já não existe. A Montevideu de Cristina é uma cidade triste, melancólica, nostálgica e essencialmente paradoxal; “la ciudad de los imposibles”. Como se houvesse uma profundidade na cidade, como se ela mesma fosse mar.¹⁶¹

Ao contrário de Peri Rossi, Pizarnik não tem nenhum poema ou conto em que se refira explicitamente a Buenos Aires. Como vimos, porém, há um *rastro* da cidade que é onipresente em seus escritos; essa relação se desborda quando lemos seus diários e correspondências. Ela

¹⁶⁰ Tradução para o português: “MONTEVIDÉU/Nasci em uma cidade triste/de barcos e imigrantes/uma cidade fora do espaço/suspendida de um mal-entendido:/um rio grande como mar/uma planície deserta como pampa/uma pampa cinza como céu./Nasci em uma cidade triste/fora do mapa/distante de seu continente natural/deslocada do tempo/como uma velha fotografia virada em sépia. [...]Uma cidade de tangos tristes/velhas prostitutas de dois por quatro/marinheiros extraviados/e bares que se chamam City Park/E no entanto a quis/com um amor desesperado/a cidade dos impossíveis/dos barcos encalhados/das prostitutas que não cobram/dos mendigos que recitam Baudelaire./A cidade que aparece em meus sonhos/acessível e distante ao mesmo tempo/a cidade dos poetas franceses/e dos vendedores polacos/dos ebanistas galegos/y dos açougueiros italianos./Nasci em uma cidade triste/suspendida do tempo/como um sonho inacabado/que se repete sempre.” Tradução minha.

¹⁶¹ Conversando com um amigo montevideano que há cinco anos vive em Buenos Aires, ele me contou um episódio em que estava em Montevideu, atrás do Teatro Solís, quando se aproximou uma moradora de rua e recitou-lhe um poema de García Lorca. Lembrando do verso de Cristina sobre “los mendigos que recitan a Baudelaire”, lhe mostrei o poema e ele me contou de duas referências que eu desconhecia: City Park era um bar frente ao porto, que ele definiu como “de mala muerte” – mesma expressão que Cristina usa para se referir ao bar em que o personagem de “La ciudad de Luzbel” viu seu nome no letreiro. O bar de Luzbel também era em frente ao porto e, como no relato de meu amigo sobre o City Park, tinha apresentações de *strippers* decadentes. A outra referência está no verso em que Cristina afirma Montevideu como a cidade dos barcos encalhados; há, na área da Baía de Montevideu na entrada da cidade, uma espécie de cemitério de barcos enferrujados que se pode ver desde a estrada.

também define sua cidade como “impossível”, mas parece ser um impossível distinto do de Montevideu; sua Buenos Aires – como a de Arlt – assume uma atmosfera mais de angústia que de tristeza; suas melancolias e nostalgias são outras.

“Buenos Aires es como un costurero de una modista que trabaja en su profesión de hace unos treinta años. Cada vez que desea hallar el hilo dorado, se lastima irremediabilmente con infinidad de alfileres de cuya existencia no se percató”¹⁶² (PIZARNIK, 2016b, p. 63), escreve Pizarnik em 1955. Esse parece ser o destino da cidade, para ela; ou destino dela nessa cidade: buscar, desde sempre, o “fio dourado” que está ali, porém fora de seu alcance; e para encontrá-lo, ela (e a cidade) se furam nos alfinetes, num movimento eterno e impossível. Esse parece ser também o movimento de suas diversas narrativas sobre caminhar pelas ruas portenhas. É uma experiência de angústia que ela atribui diretamente à própria cidade; “Creo que Julien Green fue el que dijo al llegar y ver América *que jamás sintió una tristeza de ese género*. Lo comprendo. No es que niegue mi depresión interna. [...] hay lugares que excitan terriblemente la angustia. Lugares y seres”¹⁶³ (ibidem, p. 47. Grifo da autora). Há um profundo irreconhecimento de Alejandra para com Buenos Aires e seus habitantes; como vimos, ela está numa espécie de estado de exílio constante, em termos territoriais, em relação aos outros e a si mesma. Ao mesmo tempo, porém, guarda uma espécie de necessidade desse lugar de alteridade, mesmo que este gere uma angústia profunda – “increíble como necesito de la gente para saberme yo”¹⁶⁴ (ibidem, p. 425).

Esse exílio e essa necessidade do exílio são latentes em sua relação com a cidade – mesmo em Paris, onde supostamente se sentiria confortável, há um claro estranhamento; “cómo no arrastrarme por las pequeñas calles tristes, sucias, agrias, llevándome una brutal melancolía, un anhelo jadeante, un ardor sin límites”¹⁶⁵ (ibidem, p. 463). Justamente nessa época de sua vida, também, é possível perceber que o estranhamento antes relacionado a Buenos Aires se desloca e passa, mais intensamente, a ser direcionado para si mesma. As narrativas da Alejandra que percorre as ruas, seja em Paris ou em Buenos Aires – mas especialmente nesta última – são perpassadas constantemente pelos *outros* que também habitam as ruas (às vezes literalmente; ela tem uma inclinação a escrever sobre os moradores de rua no metrô ou à beira do Sena).

¹⁶² Tradução para o português: “Buenos Aires é como um costureiro de uma modista que trabalha em sua profissão há uns trinta anos. Cada vez que deseja achar o fio dourado, se machuca irremediavelmente com uma infinidade de alfinetes de cuja existência não se apercebeu.”. Tradução minha.

¹⁶³ Tradução para o português: “creio que Julien Green foi quem disse ao chegar e ver América *que jamás sintió una tristeza desse género*. Compreendo-o. Não é que negue minha depressão interna. [...] Há lugares que excitam terrivelmente a angústia. Lugares e seres”. Tradução minha.

¹⁶⁴ Tradução para o português: “incrível como necesito da gente para saber-me eu”. Tradução minha.

¹⁶⁵ Tradução para o português: “como não me arrastar pelas pequenas ruas tristes, sujas, amargas, levando uma brutal melancolia, um anseio ofegante, um ardor sem limites”. Tradução minha.

Esses outros assumem, para ela, uma posição de observadores de todos seus movimentos, e não raro parecem seu próprio reflexo no espelho, como na passagem em que todos à sua volta estão comendo; nesse período, Pizarnik jejuava e tinha episódios de compulsão alimentar.

Los mendigos en los corredores del *métro*. Los miré a todos, todos me miraban. Miseria de cuatro ojos dándose a conocer, intercambiándose un *quién vive* y luego la marcha y la desaparición. Todos ellos comían, todos los niños comían, los empleados y los jefes, comen por la calle llena de afiches luminosos.¹⁶⁶ (ibidem, p. 531).

Com efeito, a relação da autora com a cidade parece acompanhar o movimento de sua relação com o espelho; ver-se como outro, sentir-se observada e perseguida por esse outro, mas ao mesmo tempo depender dessa alteridade, por mais angustiante que seja. E o metrô, para ela, era o lugar onde possivelmente isso era potencializado; seus amigos relatam sua aversão a ele e como ela gastava fortunas – que não possuía – deslocando-se de táxi (ENRÍQUEZ, 2015).

El “subte” es el lugar más gráfico, más sugestivo del rebaño humano. Es terrible cuando se asciende el primer escalón, observar la multitud que me precede ascendiendo. ¡Y yo sigo creyéndome “sujeto” a pesar de todo! Percibiendo “eso”: ¡ya nada importa salvo estar ahí! ¡Estar y que venga o se vaya todo!¹⁶⁷ (PIZARNIK, 2016b, p. 70).

Estar em meio à multidão, para Pizarnik, parece ser perder a condição de sujeito, quase como na leitura de Walter Benjamin de “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe. Em outras passagens, porém, a autora relata experiências que estão mais próximas ao *flâneur* de Baudelaire; ou, antes, a sua dificuldade de se colocar no mundo através dessa relação, como na passagem em que conta o estranhamento de flunar sendo mulher. Daí, talvez, sua obsessão pela personagem de *Nadja* (1928), de André Breton, sobre a qual escreveu o ensaio “Relectura de Nadja” em 1970 – e que encontra uma espécie de “duplo” latino-americano, embora escrito em Paris, na “Maga” de *Rayuela* (1963), de Cortázar, personagem em que Alejandra supostamente, segundo Piña, dizia ser inspirada¹⁶⁸.

Si yo camino lentamente, mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí, siento que atento contra algo. [...] La mujer tiene que caminar apurada indicando que su

¹⁶⁶ Tradução para o português: “Os mendigos nos corredores do *metró*. Olhei para todos, todos olhavam para mim. Miséria de quatro olhos dando-se a conhecer, intercambiando um *quem vive* e logo a marcha e a desapareição. Todos eles comiam, todas as crianças comiam, os empregados e os chefes, comem pela rua cheia de letreiros luminosos.”. Tradução minha.

¹⁶⁷ Tradução para o português: “O “*subte*” é o lugar mais gráfico, mais sugestivo do rebanho humano. É terrível quando se sobe o primeiro degrau, observar a multidão que me precede subindo. E eu sigo me crendo “sujeto” apesar de tudo! Percebendo “isso”: já nada importa salvo estar aí! Estar e que venha ou vá tudo!”. Tradução minha.

¹⁶⁸ Conta Cristina Piña que Cortázar, para ajudar Pizarnik financeiramente, pediu que ela datilografasse o manuscrito original do livro, que acabou perdendo. Depois o encontrou, mas quase foi a responsável pela não-publicação de um dos maiores clássicos da literatura argentina.

caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta (hay también un “fin” [sic]) o una loca o una extravagante.¹⁶⁹ (ibidem, p. 161).

Buenos Aires aparece em sua narrativa, também, como uma espécie de cidade assombrada; “Calle Florida desde Avenida de Mayo hasta Corrientes. Hoy. Hoy. La risa pugnaba por estallar en mis labios. El pozo de las víboras. Las hormiguitas viajeras. Los únicos felices eran los ciegos”¹⁷⁰ (ibidem, p. 205). Retomando a relação entre cidade e espelho, esta parece assumir uma espécie de função de alma-penada, como em “O estranho” de Freud; uma alteridade que se cria a partir da projeção de si mesmo no outro que volta sob a atmosfera da morte. Com efeito, Alejandra define a capital argentina como um “lugar sombrio, desamparado, en esta ciudad curiosamente llamada Buenos Aires, donde innegablemente sufrís un poco por lo que tiene de muerta en una ciudad muerta”¹⁷¹ (ibidem, p. 817) e afirma, em carta a María Elena Arias Lopez, que “B. Aires é uma espécie de morto feroz. (Que medo!)”¹⁷² (PIZARNIK, 2017, p. 320).

Se, explicitamente, o ambiente urbano não aparece em sua obra literária, o oposto acontece com os elementos do jardim e do bosque. Ambos assumem um caráter de lugar sagrado, sob ou além da cidade, para onde se deve fugir. No conto “El hombre del antifaz azul” – um dos tantos que ela escreveu com referências à Alice de Lewis Carroll –, por exemplo, a personagem, ao seguir “o homem da máscara azul”, cai em um longo buraco, onde vê, através da fechadura de uma pequena porta, “el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado”¹⁷³ (PIZARNIK, 2015, p. 47). O jardim e o bosque parecem evocar, também, uma contrapartida à horizontalidade das *Ilanuras*, num movimento semelhante ao que vimos em relação a Montevideu e suas árvores e colinas e Buenos Aires com seus altos edifícios. Na passagem dos diários destinada ao pai, citada anteriormente, Pizarnik define a Argentina como uma “terra aleatória e vasta”. Notemos aqui que a palavra usada no original é “azarosa”, e não “aleatoria”; há um caráter claro de um lugar onde prevalece o acaso que, junto à vastidão, se aproxima da leitura de Estrada sobre a pampa, esse lugar onde o ser “não encontrava em

¹⁶⁹ Tradução para o português: “Se eu caminho lentamente, olhando as esculturas das velhas casas (coisa que aprendi a olhar) ou o céu ou os rostos dos que caminham junto a mim, sinto que atento contra algo. [...] A mulher tem que caminhar apressada indicando que seu caminhar tem um fim. Do contrário é uma prostituta (há também um “fim” [sic]) ou uma louca ou uma extravagante.”. Tradução minha.

¹⁷⁰ Tradução para o português: “Rua Florida desde Avenida de Mayo até Corrientes. Hoje. Hoje. O riso pugnava para estalar em meus lábios. O poço das víboras. As formiguinhas viajantes. Os únicos felizes eram os cegos”. Tradução minha.

¹⁷¹ Tradução para o português: “lugar sombrio, desamparado, nessa cidade curiosamente chamada Buenos Aires, onde inegavelmente se sofre um pouco pelo que se tem de morta em uma cidade morta”. Tradução minha.

¹⁷² No original, em espanhol: “B. Aires es una especie de muerto feroz. (Qué miedo!)”. Tradução minha.

¹⁷³ Tradução para o português: “o bosque em miniatura mais bonito que possa ser imaginado”. Tradução minha.

nenhuma parte indícios que o ajudassem a conceber o mundo como um sistema racional e contínuo”¹⁷⁴ (ESTRADA, 1986, p. 13). A poética de Alejandra é inundada por essa *llanura* de vastidão e acaso, que, se jamais se refere diretamente à pampa, remete a esse imaginário a partir de outros elementos, como o deserto, o mar, o silêncio e o *nada*, como no poema “3.”, de *El árbol de Diana*.

3.

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuidate de mí amor mío
cuidate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra¹⁷⁵

(PIZARNIK, 2016b, p. 105)

A voz dos poemas de Alejandra soa como solitária em meio à *llanura* do deserto, do mar, do Rio, da pampa ou da cidade; caminha em direção ao infinito, ao horizonte impossível que ela parece buscar, só na companhia desse outro que projeta na paisagem vazia e do vento que arrasta ela e seus poemas, deixando o silêncio. Fala com um “*tu*” que não responde e não se sabe se é outro ou ela mesma – ou melhor, esse outro que é ela mesma –, como que tridimensionalizando, através da palavra, esse plano “racional e contínuo”, esse deserto em que está inserida; “Hacer el poema para desplegarse en su espacio o para erigirse en él como una estatua”¹⁷⁶ (PIZARNIK, 2016a, p. 545).

Cristina, por sua vez, no conto “Los extraños objetos voladores”, de *Los museos abandonados*, trabalha visual e subjetivamente as implicações da pampa uruguaia. A vastidão do campo, junto a um misterioso objeto voador marrom (que funciona como uma metáfora da vigilância do Estado no período pré-ditadura, responsável pela morte do filho do personagem do trecho citado), torna-se tão assoladora que faz com que tudo, à exceção da própria pampa, desapareça.

¹⁷⁴ No original, em espanhol: “no encontraba en ninguna parte indicios que le ayudaran a concebir el mundo como un sistema racional y continuo”. Tradução minha.

¹⁷⁵ Tradução para o português: “3./só a sede/o silêncio/nenhum encontro//cuida de mim amor meu/cuida da silenciosa no deserto/da viajante com o copo vazio/e da sombra da sua sombra”. Tradução minha.

¹⁷⁶ Tradução para o português: “Fazer o poema para estender-se em seu espaço ou para erigir-se nele como uma estátua”. Tradução minha.

Miró el campo pelado que se extendía, única apariencia. Hacia atrás, hacia adelante, el campo, el campo enorme, desierto, sin nada. Un silencio gigante caía como la cúpula de una iglesia. El silencio del mundo marchito. Ni viento, ni agua, ni pozo, ni trenes, ni ovejas balando su tristeza sin madre. Nada. El silencio bajó, como una piedra. Cuando se instaló, se dejó pesar. Despavorido, miró hacia el cielo. El objeto marrón también había desaparecido.¹⁷⁷ (ROSSI, 1968, p. 75)

Cria-se, através da imensidão do campo e do olhar onipresente do governo, uma atmosfera de desolação em que estava submerso o país naqueles anos. É um lugar bidimensional de silêncio e vazio que assume, muitas vezes, o caráter de *deserto* – “el campo enorme, desierto, sin nada”. E, como vimos nas citações de Borges, Sánchez e Arlt anteriormente, as *llanuras* da cidade, do Rio e da pampa não raro são associadas à imagem do deserto; a água cor de deserto do Rio, o deserto de ruas retas da cidade, o singular deserto da pampa.

3.3. A nostalgia da infância e o jogo do poeta

Há, na relação das crianças com o mundo, um estranhamento intrínseco, uma vez que ainda não se acostumaram a ele. Estão imersas no campo do desconhecido, da fantasia; há uma porosidade em seus corpos diminutos que faz com que as fronteiras entre sujeito e objeto, entre realidade e ficção não sejam claras. Walter Benjamin afirma que “as crianças formam o seu próprio mundo de coisas” (BENJAMIN, 2002, p. 104); a criança que se esconde atrás de uma porta torna-se a própria porta, “ela está encerrada no mundo material” (ibidem, p. 107). Pizarnik e Peri Rossi assumem, continuamente, uma relação poética com a infância, narrando o mundo a partir da perspectiva de crianças ou se colocando, elas mesmas, nesse lugar. A temática da infância aparece desde as primeiras obras tanto de Pizarnik, como no livro *La última inocencia*, de 1956, quanto de Peri Rossi, em *Los museos abandonados* e *El libro de mis primos*, de 1968 e 1969, respectivamente. Entre os temas mais trabalhados por elas nessa instância está a quase indefinição entre objetos animados e inanimados, que vimos anteriormente com a imagem do duplo. De fato, segundo Piña, as bonecas, com as quais Alejandra rodeou-se durante toda a vida (e até na morte), “são como restos ou trapos do mundo inocente da infância, autômatas carentes

¹⁷⁷ Tradução para o português: “Olhou o campo careca que se estendia, única aparição. Para atrás, para frente, o campo, o campo enorme, deserto, sem nada. Um silêncio gigante caía como a cúpula de uma igreja. O silêncio do mundo murcho. Nem vento, nem água, nem poço, nem trens, nem ovelhas balindo sua tristeza sem mãe. Nada. O silêncio baixou, como uma pedra. Quando se instalou, se deixou pesar. Apavorado, olhou para o céu. O objeto marrom também havia desaparecido”. Tradução minha.

de toda ingenuidade apesar de estarem assinadas pela beleza – que tem algo dessa ‘beleza convulsiva do surrealismo’”¹⁷⁸ (PIÑA, 1991, p. 177).

A amizade íntima de ambas as autoras com Cortázar oferece também uma chave para a compreensão de suas relações com a infância; o escritor argentino chamava ambas de cronópios, seus personagens do livro *Histórias de cronopios y famas* (1962), e de “bicho” ou “bichito” (PIÑA, 1991; ROSSI, 2014). Pizarnik, em resenha sobre o livro publicada em 1963, define os cronópios como “possuidores de certo órgão em vias de extinção no homem atual: o órgão que permite a visão e a percepção da beleza”¹⁷⁹ (PIZARNIK, 2015, p. 198); são criaturas capazes de estabelecer justamente essa relação de estranhamento para com o mundo moderno ou adulto, que riem das “famas” que contam as horas através de relógios normais – elas, por outro lado, usam “relógios-alcachofras” – e ficam tão entusiasmadas ao cantarem que terminam por caírem da janela (CORTÁZAR, 1962). Alejandra diz que o livro mostra “exemplarmente de que maneira o humor e a poesia são subversivos, e como e quanto, ante o tecido confuso que se apresenta como mundo real, ambos – poesia e humor – procedem a exhibir através da trama”¹⁸⁰ (ibidem, p. 201). Peri Rossi afirma algo semelhante ao dizer que Cortázar tinha uma “concepção da literatura *también* como jogo”¹⁸¹ (ROSSI, 2014, p. 28. Grifo da autora). Com Cristina, compartilhava o fascínio por caleidoscópios e dinossauros, e no prólogo do livro de contos *La tarde del dinosaurio*, de 1976, assinado por ele, escreve que ali “los niños son testigos, víctimas y jueces de quienes los inmolan al engendrarlos, educarlos, amarlos, vestirlos, delegarlos. [...] los niños desnudarán el mundo de quienes pretenden regirlos, y lo reducirán a la irrisión de la verdad”¹⁸² (CORTÁZAR, 1984, p. 16).

Ambas, ao escreverem sobre e a partir da visão infantil, criam também uma espécie de dupla significação; ao mesmo tempo há um distanciamento de si próprias em direção a uma fusão com o mundo e um escrutínio poético de si, através não só da memória como da ficção. Elas constroem também suas infâncias a partir da escrita, tornam-se duplos – presentes e ausentes – da (e na) própria narrativa. Alejandra escreve, em 1958:

¹⁷⁸ No original, em espanhol: “son como restos o harapos del mundo inocente de la niñez, autómatas carentes de toda ingenuidad a pesar de estar signadas por la belleza – que tiene algo de esa ‘belleza convulsiva’ del surrealismo”. Tradução minha.

¹⁷⁹ No original, em espanhol: “poseedores de cierto órgano en vías de extinción en el hombre actual: el órgano que permite la visión y la percepción de la hermosura”. Tradução minha.

¹⁸⁰ No original, em espanhol: “ejemplarmente de qué manera el humor y la poesía son subversivos, y cómo y cuánto, ante el tejido confuso que se presenta como mundo real, ambos – poesía y humor – proceden a exhibir el revés de la trama”. Tradução minha.

¹⁸¹ No original, em espanhol: “concepción de la literatura *también* como juego”. Tradução minha.

¹⁸² Tradução para o português: “as crianças são testemunhas, vítimas e juizes de quem os imolam ao gerá-los, educá-los, amá-los, vesti-los, delegá-los. [...] as crianças despirão o mundo de quem pretende regê-los, e o reduzirão à irrisão da verdade”. Tradução minha.

Necesito recuperar mi infancia, urge detenerla, desenterrala de su pantano de miedos. Pero pensándolo bien ¿he tenido yo una infancia? No, creo que no. No tengo un solo recuerdo de ella que me permita la más mínima nostalgia. No tengo ni un recuerdo bueno de mi niñez.¹⁸³ (PIZARNIK, 2016a, p. 237)

A recuperação da infância – e, em última instância, de tudo aquilo de que se tem nostalgia –, é uma recuperação ficcional. Reinventa-se o lugar e o tempo passados a partir e através do presente. Do que elas tratam, com a recuperação da infância, é sem dúvida nostálgico, mas não só; de fato, Alejandra afirma não ter “uma só lembrança dela que me permita a mais mínima nostalgia”. Cristina, de modo semelhante, afirma não ter tido “uma infância feliz nem muito menos” (ROSSI, 1977, s/p)¹⁸⁴. O que elas parecem querer recuperar não é a infância vivida (e nem mesmo a não vivida), mas a relação de um estranhamento primeiro com o mundo e com a linguagem. Ora, não seria essa também uma definição dos poetas? Bataille afirma, em *A literatura e o mal*, que a essência do “jogo do poeta [...] é unir ao sujeito¹⁸⁵ o objeto do poema” (BATAILLE, 1989, p. 42); como no erotismo, há uma fusão do ser que narra o mundo com o próprio mundo. Talvez esse seja, por excelência, o retorno à infância do fazer poético. Ao retomarem a infância, as autoras não tratam de um movimento biográfico de simples rememoração de fatos, mas de uma tentativa de fusão do sujeito que escreve com algo que já não se encontra no âmbito de sua subjetividade, algo externo à si e com o qual sente a necessidade de fundir-se, ficcionalizar-se. Blanchot afirma que “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda porvir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se” (BLANCHOT, 2005, p. 8); a narrativa de Pizarnik e Peri Rossi sobre e a partir da infância não é o relato da infância, mas a própria infância. Ela passa a existir enquanto acontecimento através da linguagem.

Peri Rossi afirma, em entrevista de 2004, que “se a realidade não é acessível completamente pela linguagem – que não o é por mais que implante a linguagem todas suas enormes florescências – sempre estamos falando de algo que não está, e dessa fratura angustiante nasce a nostalgia de uma unidade”¹⁸⁶ (ROSSI, 2004, s/p). Para ela, essa unidade

¹⁸³ Tradução para o português: “Necesito recuperar minha infância, urge detê-la, desenterrá-la de seu pântano de medos. Mas pensando bem, tive uma infância? Não, creio que não. Não tenho uma só lembrança dela que me permita a mais mínima nostalgia. Não tenho nem uma lembrança boa de minha infância.”. Tradução minha.

¹⁸⁴ No original, em espanhol: “una infancia feliz ni mucho menos”. Tradução minha.

¹⁸⁵ O termo original em francês, *sujet*, que significa tanto “sujeito” quanto “tema”, traz uma importante ambiguidade à frase que se perde na tradução.

¹⁸⁶ No original, em espanhol: “si la realidad no es accesible completamente por el lenguaje – que no lo es por más que despliegue el lenguaje todas sus enormes florescencias – siempre estamos hablando de algo que no está, y de esa fractura angustiante nace la nostalgia de una unidad”. Tradução minha.

(entre sujeito e objeto, entre as palavras e as coisas) estaria presente na infância, como escreve no poema justamente intitulado “Infancia”, de *Europa después de la lluvia* (1987):

INFANCIA

Allá, en el principio,
todas las cosas estaban juntas,
infinitas en el número
y en la pequeñez.¹⁸⁷

[...]

(ROSSI, 2016b, p. 97)

De fato, Oliverio, de *El libro de mis primos* – cuja epígrafe é “a gente cresce sempre, sem saber para onde” (ROSA, 1994, p. 427) de Guimarães Rosa –, sonha com fazer uma obra que “debía encerrar, pues, a todo el mundo, todo lo conocido: [...] todo lo que imaginaba, lo que había podido ver y lo que no”¹⁸⁸, como um sonho de abarcar, pela linguagem, o universo por inteiro, um mundo desfragmentado, completo, uno – porém distinto de si, uma vez que se transforma em palavra. O sonho dos poetas, talvez. É um movimento de liberdade, embora uma tarefa impossível e que termina, pela impossibilidade, por gerar angústia; “escrever é entregar-se ao interminável” (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Oliverio, porém, não sofre pela impossibilidade de sua tarefa. Em uma das passagens mais belas do livro, o menino, levado ao médico por seus constantes episódios de choro aparentemente sem motivo, é diagnosticado com “angústia”. A família se desespera com o diagnóstico, mas ele, que ouvia a palavra pela primeira vez, imediatamente interrompe as lágrimas e passa a experimentá-la, numa relação quase erótica: “Yo seguí jugando con la palabra, como con una estatua nueva. Me gustaba acariciarla amorosamente los bordes, tocarla, pasarle la lengua por los costados, sorbémela como si fuera de miel”¹⁸⁹ (ROSSI, 1969b, p. 58). Talvez a diferença entre a criança e o poeta (se houver alguma) esteja justamente na causa dessa angústia; Oliverio não chora por não poder completar sua obra, mas por outros motivos – como o fato de que todo número multiplicado por zero resulta em zero, de que há países desenvolvidos

¹⁸⁷ Tradução para o português: “INFÂNCIA//Lá, no princípio,/todas as coisas estavam juntas,/infinitas no número/e na pequenez.//[...]”. Tradução minha.

¹⁸⁸ Tradução para o português: “devia encerrar, então, todo o mundo, todo o conhecido: [...] tudo que imaginava, o que pude ver e o que não”. Tradução minha.

¹⁸⁹ Tradução para o português: “Eu continuei jogando com a palavra, como com uma estátua nova. Gostava de acariciar amorosamente suas bordas, tocá-la, passar a língua pela beirada, sorvê-la como se fosse mel”. Tradução minha.

e outros em que as pessoas morrem de fome, ou simplesmente por razão alguma. Se na infância tudo é uno, não há por que se crer que alcançar o infinito seja impossível.

Alejandra define a poesia como o “lugar donde todo es posible”¹⁹⁰ (PIZARNIK, 2015, p. 299); a narrativa das autoras sobre a infância parece ser também uma forma de retomar a infinita possibilidade do mundo ao mesmo tempo que uma alteridade absoluta, como no jogo do poeta. Essa abertura de possibilidades, porém, não é tratada por Pizarnik e Peri Rossi como inocente ou ingênua, pelo contrário; seus personagens infantis são seres eróticos, por vezes perversos e, no caso de Cristina, profundamente politizados.

Não se trata de pureza ou inocência, muito menos de falta de contaminação. Essas crianças têm a sabedoria dos velhos que passaram por tudo, só que em seu interior a lucidez não foi prejudicada. É o olhar que se escolhe ingênuo como maneira de evitar as renúncias da idade madura, a frustração do homem e da mulher; uma maneira de não ser cúmplice dos milhares de massacres cotidianos.¹⁹¹ (ROSSI, 1977, s/p)

No conto “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”, Peri Rossi conta a história de Alicia, uma menina que assume a função de cuidar do pai, um intelectual falido que exilou-se de seu país natal com a filha, colocando-o de castigo ao chegar em casa fora do horário e racionando seus cigarros: “Alicia suspiró, consciente de sus responsabilidades. [...] Aunque su padre no era muy rebelde, a veces pretendía tomar decisiones por su cuenta, y las empresas que iniciaba a partir de esas decisiones casi siempre eran un fracaso”¹⁹² (ROSSI, 2007, p. 49). Ao mesmo tempo, porém, Alicia (quase como a do país das maravilhas) guarda algo de muito infantil, como a recusa em adiantar o relógio conforme o barco que os levava para o exílio atravessava as zonas do fuso-horário e a posterior revolta ao perceber que lhe haviam “roubado” quatro horas. O olhar infantil se consolida, assim, como olhar de sobrevivência subjetiva; como forma de resistir ao mundo absurdo dos adultos a partir de um distanciamento, de uma estranheiridade. Isso permite com que a *niña* dos poemas e contos de Alejandra tome chá com a morte e suas bonecas, Oliverio lance uma pedra que destrua toda a casa e mate os adultos, frente ao olhar atento dos primos, que se divertem com o espetáculo, e que os personagens do conto “La rebelión de los niños” incendeiem centenas de militares. Esses

¹⁹⁰ Tradução para o português: “lugar onde tudo é possível”. Tradução minha.

¹⁹¹ No original, em espanhol: “No se trata de pureza o inocencia, de falta de contaminación, ni mucho menos. Estos niños tienen la sabiduría de los viejos que han pasado por todas, sólo que en su interior la lucidez no ha sido dañada. Es la mirada que se elige ingenua como manera de evitar los renunciamientos de la edad madura, la frustración del hombre y de la mujer; una manera de no ser cómplice de las miles de masacres cotidianas.”. Tradução minha.

¹⁹² Tradução para o português: “Alicia suspirou, consciente de suas responsabilidades. [...] Embora seu pai fosse muito rebelde, às vezes pretendia tomar decisões por sua conta, e os feitos que iniciava a partir dessas decisões quase sempre eram um fracasso.”. Tradução minha.

episódios, longe de serem tratados com um tom de carnificina, medo ou vingança, assumem um caráter de naturalidade, é uma “fanática e impecável tarefa desmistificadora, a imaginação para projetar uma realidade melhor”¹⁹³ (ROSSI, 1977, s/p). De fato, esses acontecimentos estão no campo da fantasia; a pedra de Oliverio, por exemplo, assume vida própria e faz um trajeto contra as leis da física pela casa e a gasolina que incendeia o quartel sai de uma fonte decorativa criada por uma menina.

O lúdico e o fantasioso emergem como forma de resistência ao mundo adulto, mas isso não significa que o universo infantil não tenha suas perversidades. Para Cristina Piña, o livro em prosa *La condesa sangrienta*, publicado primeiramente no México, em 1966, e na Argentina em 1971, representa esse imaginário infantil afundado em violência e sexualidade que é o de Pizarnik (PIÑA, 1991). O livro é uma versão da autora sobre a histórica figura de Érzebeth Báthory, a condessa húngara responsável pelo assassinato de aproximadamente 650 jovens meninas em rituais macabros de violência extrema, supostamente motivados por sua obsessão com a beleza e a juventude. Alejandra era fascinada por essa personagem, e é difícil não criar de alguma forma um paralelo entre ela e a condessa. Os personagens de Cristina também fogem do caráter de ingenuidade e inocência comumente associados às crianças; Gastón, um dos “primos”, tem o costume de assediar sexualmente as estátuas do jardim da enorme casa onde vivem, e Oliverio nota seus olhares mais tristes nas manhãs seguintes:

Eso confirmó mi sospecha de que las estatuas no querían a mis primos; casi todos ellos las trataban brutalmente, poseyéndolas o quebrándolas en cuanto estaban solos: ellas no reaccionaban, pero si se quiere, sus miradas se volvían más tristes, más lánguidas, cuando pasábamos junto a ellas.¹⁹⁴ (ROSSI, 1969b, p. 37)

Esse mesmo primo comanda uma operação de sexualização de uma boneca, aumentando seus seios e abrindo um buraco entre suas pernas, numa espécie de estupro surreal (e numa possível referência a Felisberto Hernández, escritor uruguaio admirado por Cristina e autor de *Las horténcias*, de 1940, em que trata da fetichização por homem de suas bonecas genitalizadas. Ela foi a responsável pela primeira edição do autor na Espanha). Esse limiar nebuloso que há entre o animado e o inanimado, o real e o fantasioso, típico do mundo infantil¹⁹⁵, aparece

¹⁹³ No original, em espanhol: “fanática e impecable tarea desmitificadora, la imaginación para proyectar una realidad mejor”. Tradução minha.

¹⁹⁴ Tradução para o português: “Isso confirmou minha suspeita de que as estátuas não gostavam dos meus primos; quase todos eles as tratavam brutalmente, possuindo-as ou quebrando-as enquanto estavam sós: elas não reagiam, mas se quer saber, seus olhares ficavam mais tristes, mais lânguidos, quando passávamos junto a elas”. Tradução minha.

¹⁹⁵ Sobre o estranhamento causado pelas bonecas na modernidade e na contemporaneidade, além da sexualização dessas figuras, ver o capítulo “Bonecas hiperreais: o fetiche do desejo”, em *O choque do real: Estética, mídia e cultura*, de Beatriz Jaguaribe (JAGUARIBE, 2007)

constantemente na poética das autoras e se relaciona diretamente com a questão do duplo e do espelho que vimos antes, parecendo mesmo precedê-la. Alejandra escreve, em 1962: “aun cuando no sabía que los espejos existen y tienen una enorme importancia, sentía, aun entonces, que una personita miedosa me espiaba, aun cuando jugaba, aun cuando dormía”¹⁹⁶ (PIZARNIK, 2016a, p. 500). Para Freud, tanto a questão da autoconsciência, que exploramos no primeiro capítulo, e da crença de que os objetos inanimados podem tomar vida são fantasias infantis, traços do que ele conceitua como “narcisismo primário” (FREUD, 1990, p. 148), um estado no qual haveria uma continuidade entre o sujeito e os objetos inseridos no mundo. Nessa fase da psique, esse movimento ainda não assume necessariamente o caráter de estranhamento presente nos adultos, mas tende a ser tratado com naturalidade e mesmo com desejo. É nessa aparente naturalidade para com o estranho que se inscrevem as narrativas sobre a infância de Pizarnik e Peri Rossi, e é a partir dela que se pode criar um universo onde uma menina toma chá com a morte sem demonstrar temor, como um desejo de Alejandra de retomar essa forma de se relacionar com seus fantasmas e medos. No poema “Nombres y figuras”, de *El infierno musical*, Pizarnik escreve: “La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular”¹⁹⁷ (PIZARNIK, 2016b, p. 272); as crianças, para ela e Peri Rossi – vide as estátuas de Oliverio –, parecem guardar um segredo que encontra refúgio nesses duplos em que refletem a própria subjetividade. A fronteira tênue entre objetos animados e inanimados parece significar, também, o limiar entre palavra e silêncio.

¹⁹⁶ Tradução para o português: “Ainda quando não sabia que os espelhos existem e têm uma enorme importância, sentia, ainda então, que uma pessoinha medrosa me espiava, ainda quando jogava, ainda quando dormia”. Tradução minha.

¹⁹⁷ Tradução para o português: “A beleza da infância sombria, a tristeza imperdoável entre bonecas, estátuas, coisas mudas, favoráveis ao duplo monólogo entre eu e meu antro luxurioso, o tesouro dos piratas enterrado na minha primeira pessoa do singular”. Tradução minha.



Figura 6 – Alejandra Pizarnik com a imagem de uma boneca. Autor e data desconhecidos. (PIÑA, 1991, s/p)

INFANCIA

Hora en que la yerba crece
 en la memoria del caballo.
 El viento pronuncia discursos ingenuos
 en honor de las lilas,
 y alguien entra en la muerte
 con los ojos abiertos
 como Alicia en el país de lo ya visto.¹⁹⁸

(PIZARNIK, 2016b, p. XXX)

Em “Infancia”, como em diversos outros poemas e contos, Pizarnik parte da figura da Alice de Lewis Carroll para tratar de sua relação com o universo infantil. Os versos “y alguien entra en la muerte/con los ojos abiertos/como Alicia en el país de lo ya visto” espelham a imagem da menina que toma chá com a morte, que a encara. Em entrevista com Martha Moia, publicada em 1972, Alejandra afirma:

Uma das frases que mais me obceca diz a pequena Alice no país das maravilhas: – “*Só vim ver o jardim*”. Para Alice e para mim, o jardim seria o lugar do encontro ou, dito com as palavras de Mircea Eliade, *o centro do*

¹⁹⁸ Tradução para o português: “INFÂNCIA/Hora em que a erva cresce/na memória do cavalo./O vento pronuncia discursos ingênuos/em honra dos lilases,/e alguém entra na morte/com os olhos abertos/como Alicia no país do já visto”. Tradução minha.

mundo [...] não quero falar do jardim, quero vê-lo. Claro é que o que digo não deixa de ser pueril, porque nesta vida nunca fazemos o que queremos. O qual é um motivo mais para querer ver o jardim, ainda que seja impossível, sobretudo se for impossível.¹⁹⁹ (PIZARNIK, 2015, pp. 311-312)

Que a *niña* de Alejandra veja o jardim é tão impossível quanto Oliverio fazer uma obra que abarque todo o mundo; não obstante eles seguem tentando, sem que a impossibilidade seja um obstáculo efetivo. “O que quer dizer esse reino da infância ao qual a vontade demoníaca de Heathcliff se recusa a renunciar senão o *impossível* e a morte?” (BATAILLE, 1989, p. 16), pergunta-se Bataille, referindo-se a *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë. É possível que o jardim de Pizarnik – e também o de Peri Rossi, o de Oliverio, que se vingava de um dos “tios” que, num acesso de raiva, destruiu-o; a vegetação “crecía sin límites y acechaba la casa, relegándonos al interior; yo a veces pensaba que un día amaneceríamos sitiados por los árboles, que nos cerrarían puertas y ventanas, dispuestos a ahogarnos”²⁰⁰ (ROSSI, 1969b, p. 35) – seja, em última instância, o fundo do abismo, a eternidade, a morte. As crianças e os poetas jogam (ou dançam, diria Nietzsche), à beira do abismo, com a linguagem. Ou lançam, em direção a ele, os barquinhos de papel de Guimarães Rosa, os únicos que podem navegar o abismo; “todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (ROSA, 1968, p. 38).

No universo de todo jogo existe um risco, e o do poeta não é diferente. Pizarnik recupera, em epígrafe do ensaio “El verbo encarnado”, a afirmação de Hölderlin de que “la poesía es un juego peligroso”²⁰¹ (PIZARNIK, 2015, p. 269); em uma passagem de 1960, ela afirma: “he perdido el sentido del juego. Sin él no hay arte”²⁰² (PIZARNIK, 2016a, p. 380). Por mais arriscado que seja, o “jogo do poeta”, como o da criança, é um elemento essencial em sua relação com o mundo; como Bataille afirmando que “a essência da poesia de Baudelaire (...) é operar, ao preço de uma tensão ansiosa, a fusão com o sujeito (a imanência) desses objetos, *que se perdem* para causar a angústia e ao mesmo tempo refleti-la” (BATAILLE, 1989, p. 37. Grifo do autor), o jogo do poeta parece funcionar como algo que, colocando-se entre sujeito e objeto, permite com que ambos *se destruam* e formem linguagem. Mas qual seria o risco do jogo do poeta e da criança? Talvez a chave esteja na questão temporal; ambos poeta e criança parecem

¹⁹⁹ Tradução para o português: “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: – “*Sólo vine a ver el jardín*”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo* [...] no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible”. Tradução minha.

²⁰⁰ Tradução para o português: “crecía sem limites e espreitava a casa, relegando-nos ao interior; eu às vezes pensava que um dia amanheceríamos sitiados pelas árvores, que nos fechariam portas e janelas, dispostas a afogarnos”. Tradução minha.

²⁰¹ Tradução para o português: “a poesia é um jogo perigoso”. Tradução minha.

²⁰² Tradução para o português: “perdi o sentido do jogo. Sem ele não há arte”. Tradução minha.

estabelecer-se no instante presente, em oposição ao mundo adulto burguês que visa o futuro, o “mundo prosaico da atividade” (BATAILLE, 1989, p. 34). Bataille afirma que “na educação das crianças, a preferência pelo instante presente é a comum definição do Mal” (ibidem, p. 19); vimos também, há muitas páginas, que para ele a poesia acontece no instante da expressão, no momento mesmo em que a linguagem se dá. O risco do jogo é, fundamentalmente, o *acaso*. O acaso não tem passado ou futuro; ele é o presente inflado que ocupa o lugar do eterno. Aqui, o jogo do poeta se assemelha a outro: o de azar. E no jogo de azar, o que está posto em questão é a própria existência, como mostra Álvares de Azevedo; “fortuna, aspirações, a vida mesma vão-se na rapidez de uma corrida, onde todo esse complexo de misérias e desejos, de crimes e virtudes que se chama a existência se joga numa parelha de cavalos” (AZEVEDO, 2009, p. 57). Lançar-se ao acaso é perder o controle sobre seu destino, é lançar-se à sorte – ou ao azar. Baudelaire, no poema “O Sol”, fala de seu processo criativo como uma busca dos “acazos da rima”;

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
 Persianas acobertam beijos sorrateiros,
 Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
 Buscando em cada canto os acazos da rima,
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,
 Topando imagens desde há muito sonhadas.

(BAUDELAIRE, 2012, p. 307)

A criação literária se dá, assim, como um lançamento de si ao acaso, como em *Um lance de dados*, de Mallarmé. O poeta caminha pelas ruas da cidade em busca de rimas, palavras e imagens vagantes – está nas mãos do acaso se eles se encontrarão. É a figura do *flâneur* que caça, no meio da multidão, aquela centelha do acaso que resulta na poesia; o movimento das mãos de uma passante alta e esguia por entre os corpos da multidão, seu olhar, “céu lívido onde aflora a ventania” (BAUDELAIRE, 2012, p. 307), que se encontra com o dele uma única vez, por não mais que um instante, para nunca mais – mas que guarda, em si, a potência da ventania, a suspensão do porvir. Um porvir que, por nunca vir, não deixa nunca de ser potência. E na “estranha esgrima” de Baudelaire também há violência; o risco de perder o duelo e, conseqüentemente, o risco da morte. O que é narrado não é o encontro ou a perda dos “acazos da rima”, é sua procura – talvez o risco esteja tanto em encontrá-los quanto em perdê-los. O *flâneur* está suspenso entre essas duas possibilidades como o está em relação à modernidade –

e à conseqüente multidão – que o rodeia: “O poeta goza desse incomparável privilégio que é o de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um” (BAUDELAIRE, 2018, p. 18). Como uma alma lançada ao acaso, o poeta-*flâneur* transita por entre os corpos e as palavras, desencarnado, despossuído.

“Se a operação da poesia quer que o objeto se torne sujeito, o sujeito, objeto, seria outra coisa que um jogo, que uma sutileza brilhante?” (BATAILLE, 1989, p. 38), pergunta Bataille. Os personagens infantis de Pizarnik e Peri Rossi operam exatamente nesse ponto-chave de suspensão entre sujeito e objeto; buscam seus “acazos da rima” através da relação lúdica e fantasiosa (o que não anula o caráter real e perverso) para com o mundo. Bataille utiliza a afirmação de Sartre, sobre Mallarmé, de que em sua obra “leitor e autor se anulam ao mesmo tempo, se aniquilam reciprocamente para que, finalmente, só o Verbo exista” (BATAILLE, 1989, p. 166) para dizer que isso ocorre “em toda parte em que a literatura se manifesta” (ibidem); essa afirmação nos leva à unidade do mundo na infância de que fala Peri Rossi.

3.4. Tango, nostalgia e violência

O tango se relaciona diretamente com as questões trabalhadas anteriormente da relação do ser com o território, o urbano, a melancolia e a nostalgia. As letras, a melodia e a dança do tango parecem um reflexo da subjetividade rioplatense, possivelmente indissociáveis da construção regional tal como ela é; Estrada afirma o tango como sendo o “baile das grandes *llanuras* sempre iguais”²⁰³ (ESTRADA, 1986, p. 220). Ernesto Sábato, no livro *Tango, discusión y clave* (1963), por sua vez, define-o como um “humilde subúrbio da literatura argentina”²⁰⁴ (SÁBATO, 1997, p. 28). De fato, as temáticas trabalhadas no tango são semelhantes às de boa parte da literatura da região; o sofrimento, o exílio, o retorno e a cidade são temas caros a ambos – e a Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi. Pizarnik, quando jovem, tinha uma grande aversão ao tango – “Música porteña, ¡qué azco [sic]!”²⁰⁵ (PIZARNIK, 2016b, p. 70), ela escreve – como a tudo o que era tipicamente argentino. Anos depois, porém, parece reconciliar-se com o tango; escreve, em 1971, a peça de teatro “Los perturbados entre lilas”, em que um dos personagens se comunica através de letras de tango e passa a citar,

²⁰³ No original, em espanhol: “baile de las grandes llanuras siempre iguales”. Tradução minha.

²⁰⁴ No original, em espanhol: “humilde suburbio de la literatura argentina”. Tradução minha.

²⁰⁵ Tradução para o português: “Música portenha, que nojo!”. Tradução minha.

eventualmente, letras de tango em seus diários e correspondências. Peri Rossi faz referências ao tango diversas vezes tanto em suas narrativas literárias quanto em entrevistas e textos não-ficcionais. Dois exemplos explícitos são os poemas “Tango” e “Gotan”²⁰⁶; neste último, ela cita músicas que trabalham o retorno e a nostalgia da cidade que já não existe, como *Volver* e *Arrabal amargo*, ambos de 1935, com letra de Alfredo Le Pera e música de Carlos Gardel.

A nostalgia é uma temática muito cara ao tango e essencial na composição de sua “metafísica”. Seja na voz dos imigrantes europeus que deixaram sua terra natal, de *gauchos* que deixam a pampa, de *porteños* e montevidéanos que deixam suas cidades – como na clássica “mi Buenos Aires querido/cuando te vuelva a ver/no habrá más penas ni olvido”²⁰⁷ (LE PERA apud PRIORE, 2010, p. 207), também de Le Pera e Gardel – ou de homens que deixam (ou são deixados por) suas mulheres, a questão da nostalgia é praticamente onipresente nas letras do gênero. Enrique Santos Discépolo afirmou o tango como “um pensamento triste que se baila” (SÁBATO, 1963, p. 11); o principal motivo dessa tristeza, de maneira geral, é a nostalgia.

Não pretendemos, aqui, adentrar-nos nos pormenores da história do tango, na diferenciação interna de suas correntes ou de figuras emblemáticas como Gardel ou Discépolo, mas sim realizar uma breve leitura do fenômeno do gênero focando principalmente no que Sábato afirma como a “metafísica tanguística” (ibidem, p. 28), para tentar compreender a nostalgia nele tão presente e sua relação com as autoras e os territórios citados. É importante pontuar, também, que a mera leitura das letras não pode transmitir a completude do tango; “a letra sem a música é um poema incompleto, já que os versos foram escritos pensando em uma obra para canto. Ler somente a letra é encontrar-se com um tango mutilado”²⁰⁸ (PRIORE, 2010, p. 7). Sendo assim, há de se considerar que todos os versos citados têm uma segunda dimensão musical – e mesmo uma terceira: a da dança.

O tango surge, no final do século XIX, tendo como pano de fundo o cenário caótico e intercultural das capitais margeadas pelo Rio da Prata dos quais tratamos anteriormente, como mostra Sábato:

O crescimento violento e tumultuoso de Buenos Aires, a chegada de milhões de seres humanos esperançosos e sua quase invariável frustração, a nostalgia da pátria distante, o ressentimento dos nativos contra a invasão, a sensação de insegurança e de fragilidade em um mundo que se transformava vertiginosamente, o não encontrar um sentido seguro à existência, a falta de

²⁰⁶ A palavra “gotan” não é nada mais que “tango” ao contrário, num jogo de palavras típico da região do Rio da Prata no começo XX, muito utilizado pelos *tangueros*.

²⁰⁷ Tradução para o português: “meu Buenos Aires querido/quando te volte a ver/não haverá mais penas nem esquecimento”. Tradução minha.

²⁰⁸ No original, em espanhol: “la letra sin la música es un poema incompleto, ya que los versos se escribieron pensando en una obra para canto. Leer solamente la letra es encontrarse con un tango mutilado”. Tradução minha.

hierarquias absolutas, tudo isso se manifesta na metafísica tanguística.²⁰⁹ (SÁBATO, 1997, p. 28).

Não existe consenso sobre lugar e data exatos do aparecimento do tango; cada compositor da época reivindicava sua cidade ou seu bairro como berço do gênero. Para Jorge Luis Borges, em suas quatro conferências sobre o tango – proferidas em 1965, mas publicadas somente em 2016 – essa precisão não importa: “Dá no mesmo que haja surgido em uma margem do rio ou em outra” (BORGES, 2016, p. 25)²¹⁰. Fato é que surgiu nas duas últimas décadas do século XIX em bairros periféricos e portuários de Buenos Aires ou Montevideú, bairros de imigrantes, *criollos*, descendentes de indígenas e escravos – a própria palavra “tango” é de origem africana, *tangó* – bairros com as “casas de mala vida”, redutos de sexo, violência e jogo. A metafísica do tango está intimamente ligada a esse ambiente urbano de transformação, inchaço e periferização das capitais rio-platenses. “É o baile híbrido da gente híbrida” (SÁBATO, 1997, p. 23)²¹¹, afirma Sábato.

O surgimento do tango está cercado de uma névoa de incertezas, polêmicas e mistérios – talvez como não poderia deixar de ser. Borges, por exemplo, não acredita que o tango tenha sido triste desde o começo de sua história. Um marco importante para essa virada melancólica teria sido, para ele, Carlos Gardel²¹², quem considera que “pegou a letra do tango e a converteu em uma breve cena dramática, uma cena na qual um homem abandonado por uma mulher, por exemplo, se queixa” (BORGES, 2016, p. 95)²¹³. Mas se no início o tango não era melancólico ou triste, era sem dúvida dramático no sentido da intensidade; as canções narravam assassinatos motivados por ciúmes, brigas de faca e duelos entre os “*cumpadritos*”, como se chamavam os principais personagens do tango, que Sábato define como uma “mistura de *gaucho* [...] e delinquente siciliano”²¹⁴ (SÁBATO, 1997, p. 23). Borges cita um verso de Ricardo Güiraldes que afirma o tango como “fatal, soberbo e bruto”²¹⁵; ele surge perpassado pela violência, pelo sexo e pelo crime, sempre sob o pretexto da “honra” ou da “valentia”, em um contexto de masculinidade exacerbada que parece intrínseca ao gênero. Para Sábato, essa reafirmação da

²⁰⁹ No original, em espanhol: “el crecimiento violento y tumultuoso de Buenos Aires, la llegada de millones de seres humanos esperanzados y su casi invariable frustración, la nostalgia de la patria lejana, el resentimiento de los nativos contra la invasión, la sensación de inseguridad y de fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente, el no encontrar un sentido seguro a la existencia, la falta de jerarquias absolutas, todo eso se manifiesta en la metafísica tanguística”. Tradução minha.

²¹⁰ No original, em espanhol: “es lo mismo que haya surgido en una margen del río o en otra”. Tradução minha.

²¹¹ No original, em espanhol: “Es el baile híbrido de la gente híbrida”. Tradução minha.

²¹² Nota-se que existe um clássico conflito entre argentinos e uruguaios sobre a nacionalidade de Gardel.

²¹³ No original, em espanhol: “tomó la letra del tango y la convirtió en una breve escena dramática, una escena en la cual un hombre abandonado por una mujer, por ejemplo, se queja”. Tradução minha.

²¹⁴ No original, em espanhol: “mezcla de gaucho [...] y delincuente siciliano”. Tradução minha.

²¹⁵ No original, em espanhol: “fatal, soberbio y bruto”. Tradução minha.

masculinidade vem de um sentimento de inferioridade que os “novos argentinos” teriam para com essa nova pátria, distante da originária, e atua em um mecanismo de retomada de poder a partir da performatização do masculino como detentor desse poder – apesar do tango, em seus princípios, ser bailado entre dois homens, o que para alguns é uma explicação para a distância física entre os dançarinos.

Mas o tango não perde esse caráter violento e sexual com a virada melancólica de Gardel. Aliás, são justamente dessas características dos “novos argentinos” de que Sábato parte ao tratar da metafísica do tango e de como a subjetividade de seus personagens influíram na criação e na evolução do gênero. O tango seria uma resposta musical e literária para questões metafísicas dos homens que viviam esse contexto histórico-social – especialmente em relação à finitude e à transitoriedade do ser, que ele defende como mais latentes na Argentina (e quiçá na América Latina como um todo) pela história de invasão, imigração e a ausência de um “respaldo da eternidade”²¹⁶ (ibidem, p. 28) que existiria na Europa. Ele afirma que “o homem do tango é um ser profundo que medita na passagem do tempo e no que finalmente essa passagem nos traz: a inexorável morte”²¹⁷ (ibidem, p. 31); esse reconhecimento do ser de sua própria morte, inescapável, parece ser o mesmo de que fala Bataille quando trabalha a noção de erotismo – e da narrativa como o lançar-se de si em busca da eternidade. E essa eternidade, para Sábato, seria subjetivamente ainda mais distante quando se trata do ser que habita um país sem raízes claras; “se o homem é transitório em Roma, aqui o é muitíssimo mais, já que temos a sensação de viver esta transitória existência em um acampamento e em meio a um cataclismo universal”²¹⁸ (ibidem, p. 27). Peri Rossi afirma algo similar em *Julio Cortázar y Cris*; “O jazz e o tango têm algo em comum: a nostalgia. Mas a poesia também surge da nostalgia e talvez qualquer forma criativa seja nostálgica, porque somos seres no tempo, ou seja, condenados ao estranhamento, à transitoriedade”²¹⁹. (ROSSI, 2014, p. 110). Aludindo ao que já discutimos no pensamento de Georges Bataille, de fato, para Sábato, o erotismo é um elemento fundamental para a melancolia do tango:

O corpo do Outro é um simples objeto, e só o contato com sua matéria não permite transcender os limites da solidão. Motivo pelo qual o puro ato sexual é duplamente triste, já que não só deixa o homem em sua solidão inicial, mas

²¹⁶ No original, em espanhol: “respaldo de la eternidad”. Tradução minha.

²¹⁷ No original, em espanhol: “El hombre del tango es un ser profundo que medita en el paso del tiempo y en lo que finalmente ese paso nos trae: la inexorable muerte”. Tradução minha.

²¹⁸ No original, em espanhol: “si el hombre es transitorio en Roma, aquí lo es muchísimo más, ya que tenemos la sensación de vivir esta transitoria existencia en un campamento y en medio de un cataclismo universal”. Tradução minha.

²¹⁹ No original, em espanhol: “el jazz y el tango tienen algo en común: la nostalgia. Pero la poesía también surge de la nostalgia y quizás cualquier forma creativa es nostálgica, porque somos seres en el tiempo, o sea, condenados al extrañamiento, a la transitoriedad”. Tradução minha.

a agrava e ensombrece com a frustração da tentativa. Este é um dos mecanismos que podem explicar a tristeza do tango, tão frequentemente unida à desesperança, ao rancor, à ameaça e ao sarcasmo.²²⁰ (SÁBATO, 1997, p. 16).

Essa “frustração da tentativa” está presente também nos escritos de Pizarnik e Peri Rossi; Alejandra escreve, em seu diário: “tristeza de libros eróticos y tristeza del erotismo. (Una vez terminado el acto de amor hay una tristeza de deseos apagados, un desorden mudo, un arrepentimiento absurdo.)”²²¹ (PIZARNIK, 2016a, p. 407). Já Cristina afirma que “desejo fazer amor, ainda que saiba que logo virá a angústia do finito, da morte. Quando escrevo ocorre o mesmo”²²² (ROSSI, 2016a, s/p). O ser do tango, como no erotismo, também é um ser que está em função desse “Outro” de que fala Sábato. O outro do tango pode assumir a forma do ser amado, a cidade, o bairro ou mesmo o *bandoneón*, instrumento característico do gênero, mas esta alteridade parece estar presente em praticamente todas as canções. No poema justamente intitulado “Tango”, Peri Rossi coloca em questão essa relação paradoxal entre um ser e outro no que é o principal palco do tango desde sua origem: a cidade.

TANGO

La ciudad no eras vos
 No era tu confusión de lenguas
 ni de sexos
 No era el cerezo que florecía – blanco –
 detrás del muro
 como un mensaje de Oriente
 No era tu casa
 de múltiples amantes
 y frágiles cerraduras

La ciudad era esta incertidumbre
 la eterna pregunta, – quién soy –
 dicho de otro modo: quién sos.²²³

(ROSSI, 2016b, p. 139)

²²⁰ No original, em espanhol: “El cuerpo del Otro es un simple objeto, y el solo contacto con su materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no sólo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento. Este es uno de los mecanismos que puede explicar la tristeza del tango, tan frecuentemente unida a la desesperanza, al rencor, a la amenaza y al sarcasmo.”. Tradução minha.

²²¹ No original, em espanhol: “tristeza de libros eróticos e tristeza do erotismo. (Uma vez terminado o ato de amor há uma tristeza de desejos apagados, uma desordem muda, um arrependimento absurdo.)”. Tradução minha.

²²² No original, em espanhol: “deseo hacer el amor, aunque sé que luego vendrá la angustia de lo finito, de la muerte. Cuando escribo me ocurre lo mismo”. Tradução minha.

²²³ Tradução para o português: “TANGO/A cidade não era você/Não era sua confusão de línguas/nem de sexos/Não era a cerejeira que florescia – branca –/atrás do muro/como uma mensagem do Oriente/Não era sua casa/de múltiplas amantes/e frágeis fechaduras/A cidade era essa incerteza/a eterna pergunta – quem sou –/dita de outro modo: quem és.”. Tradução minha.

Frente à cidade, o ser devolve-lhe a pergunta sobre sua identidade; o que é colocado em questão não é apenas a identidade do primeiro, mas a da própria cidade, confusa, incerta. Esse caráter de nostalgia e incerteza (identitária, subjetiva ou temporal) frente ao espaço urbano está presente no tango desde canções clássicas como “Tinta roja”²²⁴, de 1941, imortalizada por Roberto Goyeneche, que pergunta, nostálgico, “¿Donde estará mi arrabal...?/ ¿Quien se robó mi niñez...?/En que rincón, luna mía,/volcás como entonces/tu clara alegría”²²⁵ (CASTILLO apud PRIORE, 2009, p. 290) – além de, claro, Borges, que busca o velho Palermo *arrabalero*²²⁶ de sua infância em boa parte das obras que escreveu ao voltar da Europa, em 1921, como no conto “El hombre de la esquina rosada”, de 1927. E se buscava, nesses escritos, uma cidade que era ainda pampa; Borges, no poema “Las calles”, de *Fervor de Buenos Aires* (1923), escreve sobre as ruas dos *arrabales*; “donde austeras casitas apenas se aventuran,/abrumadas por inmortales distancias,/a perderse en la honda visión/de cielo y llanura”²²⁷ (BORGES, 1974, p. 17). Ali a cidade acaba, e o que há além da porta das casas é a imensidão da pampa e do céu. Naturalmente, hoje em dia – e mesmo a partir da década de 20 –, há de se afastar muito mais para ver a pampa sem rastros urbanos. Mas é a essa cidade quase pampa do final do século XIX e início do XX que se direciona boa parte da nostalgia do tango.

²²⁴ No exemplar da biblioteca pessoal de Pizarnik de uma antologia de tangos organizada por Idea Vilariño, o verso “quien se robó mi niñez?” se encontra sublinhado.

²²⁵ Tradução para o português: “onde estará meu *arrabal*?/quem roubou minha infância?/em que esquina, lua minha,/verte como então/sua clara alegria?” Tradução minha.

²²⁶ Os *arrabales* são os bairros periféricos de Buenos Aires onde surgiu o tango.

²²⁷ Tradução para o português: “onde austeras casinhas apenas se aventuram,/abrumadas por imortais distâncias,/a perderem-se na funda visão/de céu e *llanura*”. Tradução minha.



Figura 7 – Horacio Coppola, Barrio Saavedra, 1936. (GORELIK, 2016, p. 375)

A cidade se constitui, ela mesma, como exilada na memória de um tempo que já não existe – como Montevideu, para Cristina, está “fuera del mapa/lejana de su continente natural” –, como o são seus habitantes, os de Luzbel, incapazes de retornarem aos seus lugares natais. E o poema oferece uma chave para pensar, ainda, a relação de Alejandra com Buenos Aires – parece deslocar a questão que faz o ser a si mesmo, “quem sou”, ao outro; e a partir disso, entender-se como ser relacional, enquanto o “lugar de comunicação” de Bataille. E é também dessa compreensão de si mesmo como dependente do outro para se constituir que vem outra nostalgia, a da completude.

GOTAN

*Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos
van marcando mi retorno*

No, nadie te esperó, nunca.
No te esperaron los árboles
que habías plantado
ni la estatua del indio herido
en bronce enmohecido
No te esperó tu tía abuela

que murió llamándote
 ni la silla de mimbre que vendieron
 ni la calle
 que cambió de nombre
 El mar no espera nunca
 y en su ir y venir
 no hay *Arrabal amargo*
 no hay *Mi Buenos Aires querido*
cuando yo te vuelva a ver

[...]

Quiero otra luz, otro mar,
 otras voces, otras miradas,
 romper este pacto de nostalgia
 que nos ata, *como una condena de una maldición*
 y no volver a soñar con el barco que atraviesa una mar
 oscura
 para devolverme a la ciudad donde nací.
 No hay *Volver*
 no hay *arrabal*
 Sólo la soledad es igual a sí misma.²²⁸

(ROSSI, 2005, pp. 142-144)

Neste poema, Cristina narra a melancolia da impossibilidade do retorno, trazendo canções de tango que trabalham a temática do exílio (voluntário ou involuntário). Interessante reparar nas canções escolhidas; enquanto em *Mi Buenos Aires querido* quem parte é o eu-lírico, em *Arrabal amargo* o narrador espera – aparentemente em vão – sua amada que dali partiu. Só, o narrador passa a ver o bairro como um lugar triste e amargo, e pede à amada que volte como que para restituir, ao bairro, sua beleza. Aqui aparece novamente a relação entre a cidade, o ser e o outro, que assumem uma indissociabilidade em suas construções subjetivas.

Cristina narra as angústias do ser frente à passagem do tempo, às mudanças espaciais que este convoca – por isso, talvez, sonhe com essa Montevideu suspensa no tempo; a cidade, para ela, assume um movimento paradoxal: ao mesmo tempo que é esse lugar fora do espaço-tempo, onde o tempo já morreu – “en la ciudad de Luzbel no es necesario matar el tiempo, porque el tiempo ya murió, en un ayer antepasado que se prolonga para siempre”²²⁹ (ROSSI,

²²⁸ Tradução para o português: “GOTAN/*Eu adivinho o pestanejo/das luzes que ao longe/vão marcando meu retorno/Não, ninguém te esperou, nunca./Não te esperaram as árvores/que havias plantado/nem a estátua do índio ferido/em bronze mofado/Não te esperou tua tia-avó/que morreu chamando-te/nem a cadeira de vime que venderam/nem a rua/que mudou de nome/O mar não espera nunca/e em seu ir e vir/não há Arrabal amargo/não há Mi Buenos Aires querido/cuando yo te vuelva a ver/[...]/Quero outra luz, outro mar, outras vozes, outros olhares,/romper este pacto de nostalgia/que nos ata, como una condena de una maldición/e não voltar a sonhar com o barco que atravessa um mar/escuro/para devolver-me à cidade onde nasci./Não há Volver/não há arrabal/Só a solidão é igual a si mesma.” Tradução minha.*

²²⁹ Tradução para o português: “na cidade de Luzbel não é necessário matar o tempo, porque o tempo já morreu, em um ontem antepassado que se prolonga para sempre”. Tradução minha.

2007, p. 54) –, é uma cidade que não a esperou; nem suas árvores, nem a rua, nem a tia-avó e nem mesmo a cadeira de vime a esperaram. A solução para uma outra relação com a passagem do tempo seria o rompimento do que Cristina denomina “pacto de nostalgia” que se estabelece entre o ser que parte e o lugar que permanece – que não deixa de ser a aceitação da morte, da impossibilidade da eternidade. Nada continua igual, apenas sua solidão. O ser do tango parece estar condenado à própria companhia, à alteridade em relação ao mundo que se reflete também nas relações amorosas; e sente uma profunda nostalgia do outro, da continuidade.

Se pensarmos no tango enquanto dança, a necessidade do outro é ainda mais explícita; é uma dança em dupla, numa dinâmica semelhante à do erotismo. O que está em questão, em ambos, parece ser o jogo entre um ser e outro na busca da completude, da transposição do abismo, da eternidade – e a impossibilidade de alcançá-la. Ao mesmo tempo, é claro – e mesmo essencial –, no tango, o abismo que há entre os dançarinos (como no erotismo e na poesia): existe uma distância física entre eles; é como se reconhecessem esse momento de união como uma lembrança da separação. O tango gira em torno desse paradoxo. É a falta; um vai em direção ao outro, buscando, e o outro se esvai, se evade, e o que fica é o vácuo entre os dois. É uma dança, mas é também uma luta, é também uma fuga – há, nesse movimento, “algo de pesado, de sinistro” (BATAILLE, 2017a, p. 42), como no erotismo; é quase uma tourada entre dois seres humanos, em que o confronto se dá num movimento de investida e de fuga de ambas as partes em que apenas uma sobrevive. No mesmo movimento do duelo de Baudelaire com a palavra, em que não se sabe se o risco está em encontrá-la ou não, é a busca da violação do corpo do outro, e de seu próprio, para afirmar-se contínuo – e perceber-se descontínuo. Na tourada o que está em jogo é literalmente a vida ou a morte de um dos dois, touro ou toureiro – e, aliás, na *História do olho* (1928), o primeiro romance erótico de Bataille, um dos ápices se dá durante uma tourada em Madri; a relação entre o homem e o touro, numa dinâmica de quase morte entre os dois – e a necessidade da morte de um dos dois – numa fuga sobrevivencial pra ambos. A cena culmina com Simone, a amante do personagem principal, comendo um dos testículos crus do último touro morto e inserindo o outro na vagina enquanto o touro matava o toureiro; “o olho direito do cadáver, dependurado” (BATAILLE, 2018, p. 57).

Se no tango, a princípio, nenhum dos dançarinos morre ao final, subjetivamente o movimento parece ser o mesmo da tourada. É dessa luta entre a vida e a morte, entre um ser e outro, que se trata o tango; essa junção de dois seres sob um mesmo propósito, numa relação de intimidade mas de uma separação essencial, uma separação intrínseca ao tango, que implica uma entrega total e, paradoxalmente, uma percepção da distância, do abismo.

INVOCACIONES

Insiste en tu abrazo,
redobla en tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa
entre yo y la que me creo.²³⁰

(PIZARNIK, 2016b, p. 196)

No poema “Invocaciones”, Pizarnik realiza esse movimento consigo mesma, como sendo ela concomitantemente o eu que dança e o outro com quem se dança, em sua dinâmica de ruptura de si que vimos anteriormente. Podemos imaginar um diálogo entre ele e “Cautiverio”, de Peri Rossi, que parece seguir o mesmo mecanismo; aliás, a referência do jardim nos faz imaginar se a puma do poema não é a própria Alejandra, se o movimento que Cristina descreve não é uma espécie de tango impossível entre as duas.

CAUTIVERIO

Ah qué mórbida
te mueves
puma
pugnas
por atravesar
la jaula del jardín
donde te he encerrado
entre espejos fríos

para que no te vayas,
para hacer poesía²³¹

(ROSSI, 2016b, p. 40)

Como em um tango – ou em uma tourada, ou na esgrima de Baudelaire –, Alejandra se aproxima e se afasta de seu reflexo, separando-se de si ao mesmo tempo em que busca sua completude em relação ao outro que a habita; num movimento eterno, incessante, pois sempre haverá *algo* que une esse eu e esse outro, algo que é essencial para que se continue dançando. Ela parece tratar desse *algo* no poema “Fronteras inútiles”, que pode tanto se referir a sua relação consigo mesma quanto com um outro externo – como todo movimento que se dá entre um ser e outro, se pensarmos novamente em Rimbaud.

²³⁰ Tradução para o português: “INVOCACIONES/Insiste em teu abraço./redobra em tua fúria./cria um espaço de injúrias/entre eu e o espelho/cria um canto de leprosa/entre eu e a que me creio” Tradução minha.

²³¹ Tradução para o português: “Ah que mórbida se move/puma/luta/em atravessar/a jaula do jardim/onde te prendi/entre espelhos frios/para que não se vá/para fazer poesia.”. Tradução minha.

FRONTERAS INÚTILES

un lugar
 no digo un espacio
 hablo de
 qué
 hablo de lo que no es
 hablo de lo que conozco

no el tiempo
 sólo los instantes
 no el amor
 no
 sí
 no

un lugar de ausencia
 un hilo de miserable unión²³²

(PIZARNIK, 2016b, p. 185)

Como Bataille afirmando que a poesia é ainda um fio, embora ténue, que “liga o apreendido ao eu” (BATAILLE, 2016, p. 35), Alejandra parece reconhecer que, mesmo na ausência, existe “un hilo de miserable unión”; algo que une, invariavelmente, um ser ao outro – ou a si mesmo, ou à palavra –, algo impossível de romper a não ser pelo caminho da morte; como um fio que nos suspende a meio caminho do fundo do abismo. A abolição desse fio – a união total ou a ausência total entre um ser e outro –, a abolição da dança, do confronto, da narrativa só pode levar a um lugar: ao desconhecido, à morte, ao *silêncio*.

²³² Tradução para o português: “FRONTEIRAS INÚTEIS/um lugar/não digo um espaço/falo de/que/falo do que não é/falo do que conheço/não o tempo/só os instantes/não o amor/não/sim/não/um lugar de ausência/um fio de miserável união”. Tradução minha.



Figura 8 – Juan Carlos Copes e María Nieves. Arquivo pessoal de María Nieves.



Figura 9 – Cartão postal. Talleres A. Zerkowitz, Barcelona, s/d.

Gostaria de finalizar esse capítulo com uma aproximação entre as duas fotografias acima; uma mostra a famosa dupla *tanguera* Juan Carlos Copes e María Nieves em uma de suas apresentações, enquanto, na outra, podemos ver o que parece ser o momento exatamente anterior à investida do touro contra o toureiro. As duas imagens mostram uma suspensão do gesto do tango e da tourada no que parece ser seu ápice – o quase encontro entre os seres – e, entre elas, há uma correlação entre as posturas dos personagens que se impõe tanto estética quanto subjetivamente; ambos dançarino, na primeira foto, e touro, na segunda, assumem uma função corporal de investir contra, respectivamente, a dançarina e o toureiro, que se evadem do movimento do outro.²³³ Mas esse movimento de investida e evasão está longe de ser unilateral; o touro, como o homem pela mulher, também é perseguido pelo toureiro. Não há definição clara entre vítima e algoz; basta olharmos como a lança fincada no lombo do animal encontra seu reflexo no punho direito da dançarina, que parece atravessar as costas de seu parceiro. De forma análoga, sua mão esquerda, que agarra o braço do dançarino, se assemelha à do toureiro que, na perspectiva da foto, parece segurar o chifre do touro, como se braço e chifre fossem um

²³³ O movimento propriamente dito pode ser visto no compilado de apresentações de Juan Carlos Copes e María Nieves em <https://www.youtube.com/watch?v=PBnTKDPJNtc>; o vídeo, além disso, mostra a relação do tango com a cidade de Buenos Aires, uma vez que é composto por uma série de apresentações da dupla no âmbito urbano.

mesmo elemento, igualmente mortal. Mesmo os rostos assumem uma posição semelhante; touro e homem olham para baixo, enquanto a mulher e o toureiro parecem encará-los, confrontá-los. As imagens parecem lançar-nos uma pergunta; nos fazem questionar quem vence a luta, quem sobrevive, como se esse realmente fosse o único fim possível.

4. O fundo do abismo, o centro do mundo: naufrágios e suas ruínas

Até aqui, vimos os movimentos que se dão frente ao espelho, sobre o abismo, no fio da palavra. Mas o que há *através* do espelho, no *fundo* do abismo, na *ausência* da palavra? Com que se depara o ser quando se ultrapassa o horizonte infinito, quando se encara o impossível? Em última instância, qual é o limite do desconhecido? No presente capítulo, buscaremos seguir a reflexão acerca dos elementos até agora trabalhados a partir do ponto de vista do *naufrágio*, do rompimento do fio, do silêncio. Concluiremos, aqui, como as autoras criam o que chamamos de uma *poética do impossível*, um movimento incessante em busca da eternidade – a nostalgia de infinito –, por meio da palavra ou apesar dela. O movimento do naufrágio parece ser uma chave para se compreender esse *mais além* da palavra e do próprio erotismo; e ainda mais se pensarmos em *Um lance de dados*, onde naufrágio e acaso se tornam palco e algoz do ser à deriva, onde a palavra – o pensamento – parece ser tudo que tem o ser para lutar contra a morte, contra o acaso, através do próprio acaso, se tornando o ser também acaso: “Todo Pensamento emite um Lance de Dados” (MALLARMÉ, 2017, p. 109). Como se o ser que narra, suspenso no abismo, pudesse deter o tempo por um instante; o necessário, o suficiente para sobreviver.

4.1. O centro do centro do jardim, do mundo, do poema

No conto “Cantar en el desierto”, Peri Rossi descreve uma personagem que canta, sozinha, em meio ao deserto, sem que ninguém a escute e sem jamais interromper o canto; “tanta insistencia no sorprende a nadie, pues parece algo intrínseco al canto, y a veces, intrínseco al desierto”²³⁴ (ROSSI, 2007, p. 699). É uma possível alusão à figura mítica de Cassandra, que profetizava sem ser ouvida, a quem diversas vezes se refere como uma espécie de arquétipo do escritor – e que se relaciona, também, com Pizarnik; Piña afirma que o nome Alejandra é uma das formas da personagem grega (PIÑA, 1991). Esse canto, que termina por ser tragado pelo sol e pelas dunas – pelo vazio e pela vastidão, em última instância –, e a impossibilidade de sua interrupção, independentemente de ser escutado ou não, pode ser tomada como uma analogia do próprio canto de Peri Rossi e Pizarnik. A palavra assume um caráter de sobrevivência frente à *llanura* implacável – isto é, aparece como tentativa de

²³⁴ Tradução para o português: “Tanta insistência não surpreende ninguém, pois parece algo intrínseco ao canto, e às vezes, intrínseco ao deserto”. Tradução minha.

tridimensionalização – assim como frente ao exílio; assume uma instância de moradia, como o canto da criança com medo do escuro (ou “un canto de niña perdida en una ciudad en ruínas”²³⁵ (PIZARNIK, 2016b, p. 257)) que para Deleuze e Guattari funciona como instrumento para criar um *centro*, um território (DELEUZE e GUATTARI, 2012). É a tentativa de sair do reino vazio da palavra *através* da palavra para liberar o ser da angústia da vastidão, gerando, porém, angústia; não é banal cantar sem ser ouvido e sem realmente poder erguer o deserto.

Um dos sentidos dos jardins de Pizarnik e Peri Rossi pode ser o da busca desse centro, de tentar erguer um território em meio à *llanura* do deserto. Michel Foucault conta, no texto “Outros espaços”, que os jardins persas, como os da Babilônia, eram construídos de modo a conter em si todo o mundo, como um microcosmos do universo cujo centro, o *centro do mundo*, era uma fonte de água, como o de Pizarnik: “ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro”²³⁶ (PIZARNIK, 2016b, p. 414. Grifo da autora). Se assemelha, também, à obra de Oliverio, de *El libro de mis primos*, que deveria abarcar *tudo*. No conto “Los aledaños”, Peri Rossi narra a busca de um homem por esse centro do mundo, que seria o lugar em que “deberían recibirse – o conquistarse – las revelaciones fundamentales”²³⁷ (ROSSI, 1988, p. 108). A busca termina por revelar-se praticamente impossível; “secretamente piensa que es una búsqueda desplazada, siempre desplazada, y que el centro del mundo, intangible, evanescente, flota sobre los ríos, sobre las casas, sobre los rostros de mujeres que hablan lenguas diversas, dividido y fragmentario, pálido reflejo del sol”²³⁸ (ibidem, p. 114). Mesmo assim, ele segue buscando.

O centro do mundo, em Pizarnik, desloca-se também para si mesma; “Un troquel platinado vertido en escafandro inhallable pero necesario para encontrar el centro de su ser, el yo fugitivo”²³⁹ (PIZARNIK, 2016a, p. 18). A imagem do escafandro nos faz pensar se há de se mergulhar em águas profundas, talvez na fonte do centro do jardim, para alcançar esse “eu fugitivo”. Como se ela própria fosse o jardim e estivesse buscando, em seu centro, a fonte em que deve se lançar, qual Narciso, para encontrar-se com seu próprio reflexo através do ato de afogar-se em si mesma, ao mesmo tempo em que teme encontrá-la; “miedo de caer dentro de

²³⁵ Tradução para o português: “um canto de menina perdida em uma cidade em ruínas”. Tradução minha.

²³⁶ Tradução para o português: “esse jardim é o *centro* do mundo, é o lugar do encontro, é o espaço virado tempo e o tempo virado lugar, é o alto momento da fusão e do encontro”. Tradução minha.

²³⁷ Tradução para o português: “deveriam receber-se – ou conquistar-se – as revelações fundamentais”. Tradução minha.

²³⁸ Tradução para o português: “secretamente pensa que é uma busca deslocada, sempre deslocada, e que o centro do mundo, intangível, evanescente, flutua sobre os rios, sobre as casas, sobre os rostos de mulheres que falam línguas diversas, dividido e fragmentário, pálido reflexo do sol”. Tradução minha.

²³⁹ No original, em espanhol: “Um troquel prateado transformado em escafandro inencontrável porém necessário para encontrar o centro de seu ser, o eu fugitivo”. Tradução minha.

mi” (ibidem, p. 719). Esse movimento de mergulhar ou cair dentro de si – no *centro* de si – aparece em várias outras passagens e poemas, como no poemário “Los pequeños cantos”, de 1971:

LOS PEQUEÑOS CANTOS

[...]

el centro
de un poema
 es otro poema
el centro del centro
 es la ausencia

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema²⁴⁰

(PIZARNIK, 2016b, p. 381)

No centro do centro, ela própria se ausenta; não há sombras ou reflexos nas profundezas da fonte, do mar, do abismo. Mergulhando em si mesma, Pizarnik não vê outra possibilidade senão a morte, o silêncio último, a ausência total de palavras. Daí seu medo de cair, embora esse pareça ser, para ela, o único movimento possível. Como no conto “El hombre del antifaz azul”, em que “A.” – Alice ou Alejandra – cai em um poço profundo, onde no fundo há uma pequena porta e, do outro lado, o bosque; “un pequeño lugar perfecto aunque vedado. Y es un lugar peligroso [...] puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas”²⁴¹ (PIZARNIK, 2015, pp. 47-48). Como na história de Lewis Carroll, para acessar o bosque ela bebe o conteúdo de uma garrafa e diminui o suficiente para passar pela porta, quando percebe que esqueceu a chave sobre a mesa. Volta, então, a tomar algo da garrafa e cresce demasiadamente para alcançar o bosque: “los caminos que llevan al *centro* son variadamente arduos: rodeos, vueltas, peregrinaciones, extravíos de laberintos”²⁴² (ibidem, p. 48. Grifo da autora). Mesmo árduos, há uma verdadeira necessidade de se percorrer os caminhos que levam ao *centro*, pois é ali que estão as revelações fundamentais, ali está o Minotauro (lembramos, aqui, que os labirintos nem

²⁴⁰ Tradução para o português: “OS PEQUENOS CANTOS//[...]/o centro/de um poema/é outro poema/o centro do centro/é a ausência/no centro da ausência/minha sombra é o centro/do centro do poema”. Tradução minha.

²⁴¹ Tradução para o português: “um pequeno lugar perfeito embora vedado. E é um lugar perigoso [...] posto que o espaço desejado, assim como os objetos que encerra, estão submetidos a uma incessante série de mutações inesperadas e rapidísimas”. Tradução minha.

²⁴²

sempre têm paredes; a *llanura* também pode assumir um caráter labiríntico, qual em “Los dos reyes y los dos laberintos” (1939), de Borges, em que o rei da Arábia abandona o rei da Babilônia em meio ao deserto como vingança pelo outro ter-lhe prendido em seu labirinto construído por mãos humanas, ou a passagem de “La muerte y la brújula” (1942) em que afirma que o labirinto ideal seria uma linha reta²⁴³ (BORGES, 1974). E qual o fio de Ariadne, a única forma de voltar do centro é agarrar-se ao fio tênue que é, para Bataille, a poesia (BATAILLE, 2016) – ou a corda que une âncora e barco. Ou, ainda, a *sombra* de Alejandra; vislumbre e resquício de si que está “en el centro de la ausencia”, que é “el centro/del centro del poema”.

4.2. A palavra ambígua: Pizarnik, a linguagem e o silêncio

É com esse fio que Pizarnik, como manda Nietzsche – “Enforcai-vos com esse fio” (DELEUZE, 1997, p. 117) –, rompe (ou *se rompe*). Aqui, nos deparamos com um fator essencial para se compreender a distinção entre sua obra e a de Peri Rossi: o suicídio, ou naufrágio, da poeta argentina, em contraste com a sobrevivência da uruguaia. A obsessão pela morte acompanhou-a por toda a vida, desde sua adolescência, como vimos, e sua primeira tentativa de suicídio data de 1970, dois anos antes de sua efetivação. A perda da “pátria” que era Paris, após o decepcionante retorno à cidade em 1969, seguramente foi um dos motivos que potencializaram a ruptura total desse ser já desgarrado, transformando sua relação para com o mundo e mesmo a palavra; “Se Paris não era mais uma pátria, onde buscar o enraizamento que a pequena estrangeira necessitava para viver?”²⁴⁴ (PIÑA, 1991, p. 210). Isso se nota em suas obras do período, absolutamente distintas, em termos formais e por vezes temáticos, às que realizara até então. Um exemplo é a inquietante peça teatral *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (escrita entre 1970 e 1971 e publicada postumamente, em 1982), que apesar de tratar da morte e da sexualidade, assume um caráter humorístico – ausente de seus escritos de até então, mas que era marca registrada da fala de Alejandra – que beira o perturbador, como a gargalhada dispendiosa de Bataille. Nessa obra, que conta com personagens como “Heraclítolis” (jogo de palavras com “Heráclito” e “clitóris”), e “La Coja Ensimismada” (A

²⁴³ Curiosamente, é uma espécie de lugar-comum entre os *porteños* afirmar que é impossível flamar, perder-se por Buenos Aires, devido ao *damero*. Eu, particularmente, discordo; a ausência de referenciais geográficos naturais e a extrema racionalização da *grilla* não raro torna complexa a tarefa de localizar-se meio à *llanura* geométrica. Talvez também daí venha, de alguma forma, essa concepção do labirinto ideal para Borges.

²⁴⁴ No original, em espanhol: “Si París no era más una patria, ¿dónde buscar el arraigo que la pequeña extranjera necesitaba para vivir?”. Tradução minha.

Coxa Ensimesmada), a narrativa soa quase como um delírio psicótico, a total desassociação do eu, como aponta Piña; verbaliza “uma forma de perda da linguagem, de destruição que não deixa em pé nada onde o sujeito – errante, estrangeiro, despossuído – possa assentar-se”²⁴⁵ (PIÑA, 1991, p. 229). Se em *El árbol de Diana e Los trabajos y las noches* ela incorpora o silêncio à escrita, enxugando os poemas até chegar numa síntese essencial, assemelhando-se a escritas de lápide, desde *Extracción de la piedra de locura* a economia sintática dá lugar a longos poemas em prosa e ao tagarelar compulsivo de *La bucanera*.

A relação paradoxal com a linguagem que ela sempre manteve agora assume proporções tais que coloca sua vida *em jogo*. O poema deixa de ser “terra prometida” para tornar-se destruição, distanciamento; “escrever é minha tragédia”²⁴⁶ (PIZARNIK, 2016a, p. 823). Mas *não escrever* também é tragédia; “acontece que se não escrevo poemas não aceito viver, não aceito viver-me. Acontece que a condição de meu corpo vivo e movente é a poesia”²⁴⁷ (ibidem, p. 588), e se desde o começo esse movimento de escrita/não-escrita era parte do jogo impossível de lançar-se em direção ao outro lado do abismo, agora a força que a arrasta para o fundo parece superar o movimento de suspensão. A linguagem torna-se ausência, mas não mais com a presença intrínseca ao espelho – pois já não há espelho, ultrapassou-se sua superfície e só o que existe é o mundo submerso a que Narciso se lançou. É justamente essa passagem – anterior, notemos, ao suicídio propriamente dito – que Cristina não realizou. E se a linguagem torna-se ausência não é porque calou-se, dando espaço ao silêncio, mas antes o contrário; ela busca-o, através de si própria, num movimento impossível e eterno, posto que “o silêncio é uma palavra que não é uma palavra” (BATAILLE, 2016, p. 48), como afirma Bataille; é “a abolição do barulho que a palavra é; entre todas as palavras, é a mais perversa, ou a mais poética: ela própria é a garantia de sua morte” (ibidem).

EL SUEÑO DE LA MUERTE O EL LUGAR DE LOS CUERPOS POÉTICOS

[...]

Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte. La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

²⁴⁵ No original, em espanhol: “una forma de pérdida del lenguaje, de destrucción que no deja en pie nada donde en sujeto – errante, extranjero, desposeído – pueda asentarse”. Tradução minha.

²⁴⁶ No original, em espanhol: “escribir es mi tragedia”. Tradução minha.

²⁴⁷ No original, em espanhol: “pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía”. Tradução minha.

Nunca de este modo lograrás circundarlo. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando.

[...]

Escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos: que se desmorone el muro, que se vuelva río el muro.²⁴⁸

(PIZARNIK, 2016b, pp. 255-256)

No poema “El sueño de la muerte o El lugar de los cuerpos poéticos”, de *Extracción de la piedra de locura*, Pizarnik trabalha justamente esses três elementos: o fundo do rio, a palavra, a morte. Alejandra “habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando”; nesse mundo submerso, através do espelho, já não há uma fronteira clara entre ela e a morte (quem fala? Quem canta?), entre palavra e silêncio (“la muerte es una palabra”). Talvez seja esse um dos sentidos do muro desmoronado, do desejo de que ele “se vuelva río”. Se antes Pizarnik efetivamente nomeava (ou tentava nomear) o silêncio, como no poema “Nombrarte”, de *Los trabajos y las noches* – “No el poema de tu ausencia,/sólo un dibujo, una grieta en un muro,/algo en el viento, un sabor amargo.²⁴⁹” (ibidem, p. 169) – agora sua voz parece vir *desde* o silêncio, já no fundo do abismo, ou quase. E daí a angústia, porque é uma luta contra o silêncio, como mostra o poemário “Fragmentos para dominar el silencio”, também de *Extracción de la piedra de locura*, mas com armas incapazes de vencê-lo – é impossível enfrentar o silêncio com aquilo que lhe é fundamentalmente oposto, a palavra. Como o instinto de um naufrago de respirar mesmo estando submerso, enchendo os pulmões de água e se afogando, o uso de Alejandra das palavras arrasta-a mais e mais para o fundo do rio, onde canta a morte – “éste es mi silencio del color de un ahogado”²⁵⁰ (ibidem, p. 529), ela afirma em seus diários; e no conto “Una traición mística”, de 1970, escreve: “Era como tragar olas de silencio, mis labios se movían como debajo del agua, me ahogaba, era como si estuviera tragando silencio. En mí éramos yo y el silencio”²⁵¹ (PIZARNIK, 2015, p. 40).

²⁴⁸ Tradução para o português: “O SONHO DA MORTE OU O LUGAR DOS CORPOS POÉTICOS//[...] Quero ver o fundo do rio, quero ver se aquilo se abre, se irrompe e floresce do lado daqui, e virá ou não virá mas sinto que está forcejando, e quiçá e talvez seja somente a morte./A morte é uma palavra./A palavra é uma coisa, a morte é uma coisa, é um corpo poético que alenta no lugar de meu nascimento./Nunca deste modo conseguirás circundá-lo. Fala, mas sobre o cenário de cinzas; fala, mas desde o fundo do rio onde está a morte cantando./[...] Escrevo com os olhos cerrados, escrevo com os olhos abertos: que se desmorone o muro, que vire rio o muro.” Tradução minha.

²⁴⁹ Tradução para o português: “Não o poema de sua ausencia/só um desenho, uma rachadura em um muro/algo no vento, um sabor amargo.” Tradução minha.

²⁵⁰ Tradução para o português: “este é meu silêncio da cor de um afogado”. Tradução minha.

²⁵¹ Tradução para o português: “Era como engolir ondas de silêncio, meus lábios se moviam como debaixo d’água, me afogava, era como si estivesse engolindo silêncio. Em mim éramos eu e o silêncio”. Tradução minha.

FRAGMENTOS PARA DOMINAR EL SILENCIO

[...]

II

[...]

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho su dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.

III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.²⁵²

(PIZARNIK, 2016b, p. 223)

Ao não dizer o poema e mesmo assim dizê-lo, a questão que se coloca é se o que afoga, o que mata, é a palavra ou o silêncio – lembrando que, para ela, “no es muda la muerte”. Mesmo já sem sentido ou destino, há uma impossibilidade de não dizer o poema frente ao silêncio, e mesmo que a palavra assuma um caráter de sobrevivência – “escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura”²⁵³ (PIZARNIK, 2015, p. 312) –, já em 1962 Pizarnik afirmava estar certa de que iria morrer “de poesia”:

Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico...²⁵⁴ (PIZARNIK, 2016a, p. 468)

Em edição da revista de poesia mexicana *Correspondencias* de sua biblioteca pessoal, Alejandra sublinhou a seguinte frase de Baudelaire: “A poesia é essencialmente filosófica, mas como é antes de tudo *fatal*, deve ser involuntariamente filosófica”²⁵⁵ (BAUDELAIRE, 1966, p.

²⁵² Tradução para o português: “FRAGMENTOS PARA DOMINAR O SILÊNCIO//[...]/II/[...] Não é muda a morte. Escuto o canto dos enlutados selar as fendas do silêncio. Escuto seu docíssimo pranto florescer meu silêncio cinza.//III//A morte restituiu ao silêncio seu prestígio fascinante. E eu não direi meu poema e eu hei de dizê-lo. Ainda se o poema (aqui, agora) não tenha sentido, não tenha destino.”. Tradução minha.

²⁵³ Tradução para o português: “escrever um poema é curar a ferida fundamental, a rasgadura”. Tradução minha.

²⁵⁴ Tradução para o português: “Ainda que nada disso tenha que ver com a validez ou deficiência do que escrevo, sei, de uma maneira visionária, que morrerei de poesia. Isso não compreendo perfeitamente, é vago, é distante, mas sei e asseguro. Talvez já sinta os sintomas iniciais: dor onde se respira, sensação de estar perdendo muito sangue por alguma ferida que não encontro...”. Tradução minha.

²⁵⁵ No original, em espanhol: “La poesía es esencialmente filosofica, pero como es antes que todo *fatal*, debe ser involuntariamente filosofica”. Tradução minha.

37). De fato, ainda em 1962, ela escreve que “se puede morir de abstracción”²⁵⁶ (PIZARNIK, 2016a, p. 443); o curioso é que, apenas dois dias antes, havia escrito que “se puede morir de presencia”²⁵⁷ (ibidem, p. 434). É nesse jogo entre abstração e presença que se insere, para ela, a linguagem. Por essa ambiguidade, a linguagem a aterroriza; “El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto”²⁵⁸ (ibidem, p. 410). A partir da citação de Baudelaire, porém, podemos entender que a poesia não é fatal porque é abstrata, mas sim que é abstrata *porque* é fatal. Esse deslocamento dá mais sentido à dicotomia presença/abstração, uma vez que antes de serem causa de sua fatalidade, são consequência. Pizarnik sente a presença física dessa ferida abstrata, incorpórea, que é a poesia – “dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre” – como algo palpável mas que ao mesmo tempo *no basta* para sobreviver: “si digo agua ¿beberé?/si digo pan ¿comeré?”²⁵⁹ (PIZARNIK, 2016b, p. 399). Essa incorporalização da ferida poética assume proporções reais se lembramos que Alejandra passou boa parte da vida jejuando e se privando de sono, em geral com métodos farmacológicos como anfetaminas e ansiolíticos, e como mantinha também uma relação ambígua com o desejo sexual, que se inseria também num jogo íntimo de compulsão e sofrimento. É a presença da linguagem na impossibilidade de não vivê-la, de não distingui-la da própria vida – “por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: es literatura”²⁶⁰ (PIZARNIK, 2016a, p. 405) – e esse é um dos motivos de sua sensação de ser estrangeira no mundo, como vemos no poema “Sala de psicopatología”, escrito em uma de suas internações no hospital psiquiátrico Pirovano, em 1971:

SALA DE PSICOPATOLOGÍA

[...]

pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:
se separó
 fue demasiado lejos en la soledad
 y supo – tuvo que saber –
 que de allí no se vuelve

se alejó – me alejé –
 no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)
 sino porque una es extranjera
 una es de otra parte,

²⁵⁶ Tradução para o português: “se pode morrer de abstração”. Tradução minha.

²⁵⁷ Tradução para o português: “se pode morrer de presença”. Tradução minha.

²⁵⁸ Tradução para o português: “A linguagem me desespera no que tem de abstrato”. Tradução minha.

²⁵⁹ Tradução para o português: “se digo água, beberei?/se digo pão, comerei?”. Tradução minha.

²⁶⁰ Tradução para o português: “por querer fazer de mim um personagem literário na vida real fracasso em meu desejo de fazer literatura com minha vida real pois essa não existe: é literatura”. Tradução minha.

ellos se casan,
 procrean,
 veranean,
 tienen horarios,
 no se asustan por la tenebrosa
 ambigüedad del lenguaje
 (No es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)
 El lenguaje
 – yo no puedo más,
 alma mía, pequeña inexistente,
 decidíte;
 te las picas o te quedás,
 pero no me toques así,
 con pavora, con confusión,
 o te vas o te las picás,
 yo, por mi parte, no puedo más.²⁶¹

(PIZARNIK, 2016b, pp. 416-417)

A estrangeiridade radical de Pizarnik para com “eles”, os *outros*, não se dá apenas nos contratos sociais de casar-se e ter filhos, mas também no fato de assustar-se com a linguagem, com sua “tenebrosa ambigüedad”, como se não se reconhecesse nesse território que é palavra. Anos antes, em *Extracción de la piedra de locura*, ela havia escrito que “la soledad es no poder decirla” (ibidem, p. 234); ir “demasiado lejos en la soledad” seria, então, ir longe demais no silêncio, no *não poder dizer*, de tal modo que “de allí no se vuelve”? Aqui, Alejandra não luta mais contra o silêncio, mas contra a linguagem; ocorre, em algum momento e de alguma das partes (dela ou das palavras), uma ruptura, um abandono que desloca a necessidade de dominar o silêncio para seu contrário, o de dominar a palavra. No último trecho da edição dos *Diarios*, de janeiro de 1971 – 20 meses antes de morrer e no mesmo ano em que escreveu “Sala de psicopatología” – Pizarnik parece ter entendido que a arma contra o silêncio jamais poderia ser a palavra, que se trata de uma luta infinita; “yo, por mi parte, no puedo más”. Através dessa compreensão, talvez, esteja uma das chaves para entender sua entrega total e final a ele.

Edad de siempre. Edad del oro. Edad del lujo. Edad del brujo. Brújula abierta.
 Cansada espera de sí. ¿Cuándo vas a venir? Oscuridad amancebada con las
 estrellas. Tranquilizan las suposiciones áureas que remiten a una poesía

²⁶¹ Tradução para o português: “SALA DE PSICOPATOLOGIA//[...]/mas aconteceu com Kafka como comigo:/se separou/foi longe demais na solidão/e soube – teve que saber –/que dali não se volta//se distanciou – me distanciei –/não por desprezo (claro é que nosso orgulho é infernal)/mas sim porque uma é estrangeira/uma é de outra parte,/eles se casam,/procriam,/veraneiam,/têm horários,/não se assustam pela tenebrosa/ambigüidade da linguagem/(Não é o mesmo dizer *Boa noite* que dizer *Boa noite*)/A linguagem/ – eu não posso mais/ alma minha, pequena inexistente,/decida-se:/dá no pé ou fica,/mas não me toque assim,/com pavor, com confusão,/ou vá ou dê no pé,/eu, de minha parte, não posso mais.”. Tradução minha.

evadida de la policía del alma. El arma del poeta es la locura. El arma del poeta es la alarma. Toque de alarma.²⁶² (PIZARNIK, 2016a, p. 981)

A arma do poeta não é mais a palavra, mas o alarme. Como Bataille afirmando que “o enunciado é apenas um meio, e, até, tanto quanto um meio, um obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento” (BATAILLE, 2016, p. 45), o que conta não é o que diz a palavra, mas o *gesto de dizê-la*; o som em oposição ao silêncio, a linguagem destituída de significado – ou com um significado de sobrevivência, como as sirenes que invadem as cidades prestes a serem assomadas por um tsunami.

4.3. Redemoinhos e naufrágios: o fundo do centro do mundo e a emersão das ruínas

Peri Rossi narra, no conto “Tsunami”, um sonho que a acompanhou ao longo de anos em que ela observa a bidimensionalidade do mar, quando, aterrorizada, percebe uma imensa onda negra vindo do horizonte:

De pronto, a lo lejos, sin alterar aparentemente la mansedumbre del paisaje, ni el azul del mar, ni el celeste del cielo, en la línea donde las aguas se juntan con el horizonte, observo una especie de turbulencia, algo bulle: una ola gigantesca se está formando. Recuerdo haber oído hablar de esa ola, inmensa, vertiginosa, que surge en un instante, negra, y se desploma sobre la playa, devorándolo todo. Es una ola alta como un rascacielos, veloz como un rayo, y cuando se alza, nada puede detenerla.²⁶³ (ROSSI, 2007, p. 475)

Nesse instante, ela percebe que a superfície do mar é, na verdade, uma espécie de manto que pode cobrir a onda e impedir que ela invada a praia; puxa, então, as extremidades da água com todas as forças para salvar a vida dos banhistas e sua própria. O esforço é em vão, e a massa de água precipita-se sobre a areia, engolindo a todos. Se antes a tentativa era de tridimensionalizar o espaço, como através do jardim, agora parece ser o contrário; Peri Rossi faz o movimento de aplinar a onda, manter o mar *llano*, contra a catástrofe. “É muito difícil que algo se salve de um tsunami, de um oceano enlouquecido, como nos Naufrágios de

²⁶² Tradução para o português: “Idade de sempre. Idade do ouro. Idade do luxo. Idade do bruxo. Bússola aberta. Cansada espera de si. Quando você vem? Escuridão amancebada com as estrelas. Tranquilizam as suposições áureas que remetem a uma poesia evadida da polícia da alma. A arma do poeta é a loucura. A arma do poeta é o alarme. Toque de alarme.”. Tradução minha.

²⁶³ Tradução para o português: “De repente, lá longe, sem alterar aparentemente a mansidão da paisagem, nem o azul do mar, nem o celeste do céu, na linha onde as águas se juntam com o horizonte, observo uma espécie de turbulência, algo ferve: uma onda gigantesca está se formando. Me lembro de ter escutado sobre essa onda, imensa, vertiginosa, que surge num instante, negra, e desaba sobre a praia, devorando tudo. É uma onda alta como um arranha-céu, veloz como um raio, e quando se ergue, nada pode detê-la.”. Tradução minha.

Turner²⁶⁴ (ROSSI, 2016a, s/p), escreve. Quando a *llanura*, o mar, se revolve, tudo é passível de desaparecer; mas talvez o maior perigo da gigantesca onda seja menos sua mortalidade que a parcela de acaso que ela pressupõe; o fato de surgir em um instante, vertiginosa, invencível. Cristina, porém, resiste, luta contra a onda – contra o acaso, em última instância.

No já citado *Um lance de dados*, o que está em jogo é também esse combate; trata-se da partida fatal entre o “Mestre” e o “Acaso”, entre ser e mar, entre a palavra e o infinito: “o mar contra o ancião tentando ou o ancião contra o mar/uma sorte ociosa” (MALLARMÉ, 2017, p. 96). O poema trabalha elementos que trabalhamos desde o princípio desse trabalho – o barco, o abismo, a eternidade – e se constitui, ele mesmo, como uma espécie de jogo e de deriva; os versos, navegando pelo branco da folha, percorrem um caminho diferente da leitura linear, revolvem-se e penetram-se mutuamente como as ondas de Bataille, desafiando o tempo e o espaço do leitor. Como o próprio poema adentrando a linguagem e virando, ele também, *acaso*. Meio ao naufrágio – “DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO” (ibidem, p. 91) –, o ser, incapaz de salvar-se pela palavra, ainda assim emite-a, como que para permanecer; do fundo do abismo, o que resta, o que emerge é o pensamento, a palavra, que a sua vez é o lance de dados, que a sua vez jamais abolirá o acaso – seu destino parece ser outro naufrágio e, conseqüentemente, outro lançar de dados, num ciclo impossível e infinito, incessante e eterno.

Temos, então, um movimento em espiral; um redemoinho ligado todo ele a si mesmo, cujo fundo se conecta à superfície; um barco meio ao redemoinho, que chega ao fundo mas cujas ruínas emergem e se tornam outros barcos, outras garrafas – o mar é “sempre igual a ti mesmo” (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 37), canta ao oceano Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, poeta uruguaio “maldito” que era uma das principais referências de Pizarnik. Como o movimento da pluma, que antes se ergue e logo se precipita de volta ao abismo; “Cai/a pluma/rítmico suspense do sinistro/sepultar-se/nas espumas originais/de onde há pouco sobressaltou seu delírio até um cimo/fenecido/pela neutralidade idêntica da voragem” (ibidem, p. 105). Mesmo visualmente, o poema parece se constituir como um redemoinho; o desenho dos versos na página, de modo geral, também parecem seguir um movimento espiral: começam no canto superior esquerdo e seguem, sinuosos, até o canto inferior direito, qual uma onda quebrando, para voltar ao superior direito na página seguinte. E o verso final – “Todo Pensamento emite um Lance de Dados” (ibidem, p. 109) –, que se encontra no canto inferior direito, arremata com o título/verso primeiro, no topo da primeira página. O poema, qual o mar, também está ligado todo ele a si mesmo.

²⁶⁴ No original, em espanhol: “Es muy difícil que algo se salve de un tsunami, de un océano enloquecido, como en los Naufragios de Turner”. Tradução minha.

Também podemos ver esse movimento no conto “Uma descida ao Maelstrom”²⁶⁵, de Edgar Allan Poe, em que um pescador norueguês narra como chegou até o fundo de um terrível redemoinho e retornou. Não retornou o mesmo, porém. Se antes era um homem jovem e robusto, ao voltar tinha a aparência de um velho; cabelos totalmente brancos, quase sem músculos, a pele frouxa. Em ruínas. Mas retorna para contar o que há no fundo, como Ishmael sobrevive ao naufrágio do Pequod agarrando-se a um caixão e pode, assim, contar como Moby Dick arrastou o navio para o fundo do mar, para o abismo. E ao contá-lo, Ishmael também cria esse naufrágio que ele próprio sofre, como na relação entre Ulisses e Homero elaborada por Blanchot:

Se a narrativa de Homero não fosse mais do que o movimento realizado por Ulisses, no seio do espaço que lhe abre o Canto das Sereias? Se Homero só tivesse poder de contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora fixado, fosse em direção daquele lugar que parece prometer-lhe o poder de falar e de narrar, com a condição de ali desaparecer? (BLANCHOT, 2005, p. 9)

O fundo só existe se há alguém para contá-lo; ele também se faz através da palavra. Peri Rossi e Pizarnik *criam* seus centros, seus abismos e seus fundos; como o ser que, gritando à beira do abismo, ouve uma resposta: “se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você” (NIETZSCHE, 1992, p. 79), mas a voz, o olhar do abismo não é mais que o eco ou reflexo de sua própria voz – talvez como a sombra de Pizarnik, aquela que é “el centro/del centro del poema”.

De fato, seus centros e fundos são muito distintos entre si, por mais que, por vezes, tenham pontos de contato. A poesia de Alejandra, como vimos, se volta sumamente para seu centro interior, fugitivo, enquanto Cristina, embora também adentre a própria subjetividade, estabelece outro tipo de relação com o mundo exterior; como no já citado conto “Los aledaños”, em que a figura neutra do narrador afirma que o centro do mundo jamais poderia ser o “yo”: “la posibilidad de que el yo fuera el centro del mundo, como había visto tantas veces, le parecía frágil y poco digna de aprecio”²⁶⁶ (ROSSI, 1988, p. 109). Com isso, suas navegações e naufrágios assumem funções e características distintas, e uma das diferenças fundamentais é a relação com o erotismo. Enquanto Pizarnik sonha com um mundo sem desejos – “mucho mejor si no hubiera sexo. Sin deseos, sin anhelos, un flotar, un deslizarse, sin sed, sin hambre. El

²⁶⁵ Roberto Arlt publicou, em 1941, o conto “Viaje terrible”, semelhante ao de Poe, em que narra os terrores dos tripulantes de um navio capturado pela espiral mortal de um redemoinho em alto-mar.

²⁶⁶ Tradução para o português: “a possibilidade de que o eu fosse o centro do mundo, como havia visto tantas vezes, lhe parecia frágil e pouco digna de apreço”. Tradução minha.

vientre materno”²⁶⁷ (PIZARNIK, 2016a, p. 295) –, Peri Rossi afirma que “na verdade, o único tema da existência e, portanto, da arte, é o desejo, embora assuma, às vezes, formas místicas, ou opte pela evasão, pela sublimação ou pela renúncia”²⁶⁸ (ROSSI, 2008, s/p).

NAVEGACIÓN

Como después de las grandes tormentas
un mar
que es sólo una parte del mar
rumoroso retrocede
y busca en las islas de tierras blancas
y en las huidizas colonias de cetáceos
los lechos abandonados en la fuga,
en la estación de los sueños
yo abandono el lecho de tus manos
para volver,
llena de carcasas y maderas,
de piedras// de metales
y del olor antiguo de otras ciudades.

Navegar es necesario,
vivir no.²⁶⁹

(ROSSI, 2016b, p. 83)

Qual uma onda, Peri Rossi se assoma sobre o ser desejado, para depois retornar a si mesma, “llena de carcasas y maderas”, como sobrevivente de um naufrágio. Bataille afirma que o erotismo – e, por conseguinte, a poesia – “exige ruinosos dispêndios” (BATAILLE, 2017b, p. 43); de fato, os movimentos eróticos e poéticos de Cristina parecem ser os de um barco no redemoinho, do ser em outro ou da poesia no mundo. No poema “Bitácora”, ela explicita esse mecanismo de lançar-se, navegar, naufragar e sobreviver no corpo de uma mulher – ou no corpo do poema; “bitácora” é o nome dado aos cadernos de navegação dos marinheiros, em que estes narram episódios de quando estão no mar.²⁷⁰

²⁶⁷ Tradução para o português: “muito melhor se não houvesse sexo. Sem desejos, sem anseios, um flutuar, um deslizar-se, sem sede, sem fome. O ventre materno”. Tradução minha.

²⁶⁸ No original, em espanhol: “en verdad, el único tema de la existencia y, por tanto, del arte, es el deseo, aunque asuma, a veces, formas místicas, u opte por la evasión, por la sublimación o por la renuncia”. Tradução minha.

²⁶⁹ Tradução para o português: “NAVEGAÇÃO//Como depois das grandes tempestades/um mar/que é só uma parte do mar/rumoroso retrocede/e busca nas ilhas de terras brancas/e nas fugidças colônias de cetáceos/os leitos abandonados na fuga,/na estação dos sonhos/eu abandono o leito de suas mãos/para voltar,/cheia de carcaças e madeiras,/de pedras// de metais/e do odor antigo de outras cidades./Navegar é necessário,/viver não.”. Tradução minha.

²⁷⁰ Cristina conta, no ensaio autobiográfico “Detente, instante, eres tan bello”, que durante meses buscou por antiquários antigas bitácoras, sem sucesso. Um dia uma aluna, de pai marinheiro, lhe disse que estes não mostravam a ninguém as bitácoras, que estas constituíam uma espécie de segredo.

BITÁCORA

No conoce el arte de la navegación
 quien no ha bogado el vientre
 de una mujer, remado en ella,
 naufragado
 y sobrevivido en una de sus playas.²⁷¹

(ROSSI, 2016b, p. 88)

Talvez uma das diferenças fundamentais entre Peri Rossi e Pizarnik esteja justamente na natureza desse movimento. Cristina, ao despossuir-se, ao lançar-se ao mar, termina por retornar a si mesma – por mais que em ruínas, por mais que reconhecendo a impossibilidade da despossessão completa –; Alejandra, por sua vez, parece estar presa nesse eterno retorno a si própria, como que numa impossibilidade de despossuir-se, uma vez que já se trata desse ser fundamentalmente fragmentado, por si só arruinado, nostálgico de si mesmo. Enquanto Peri Rossi naufraga no *outro*, Pizarnik se apresenta como náufraga *de si*; ela é ao mesmo tempo barco e mar, ser e palavra, naufragando no corpo do poema, que é o seu próprio – “*haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo*”²⁷² (PIZARNIK, 2016b, p. 269). No poema “El infierno musical”, ela trata dessa indefinição entre ela e a “matéria verbal” e do naufrágio de ambas, *em ambas*.

EL INFIERNO MUSICAL

[...]

La cantidad de fragmentos me desgarr

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma²⁷³

(*ibidem*, p. 268)

²⁷¹ Tradução para o português: “BITÁCORA//Não conhece a arte da navegação/quem não vogou o ventre/de uma mulher, remado nela,/naufragado/e sobrevivido em uma de suas praias”. Tradução minha.

²⁷² Tradução para o português: “fazendo o corpo do poema com meu corpo”. Tradução minha.

²⁷³ Tradução para o português: “O INFIERNO MUSICAL//[...]//A quantidade de fragmentos me desgarr//Impuro diálogo//Um projetar-se desesperado da matéria verbal//Liberada a si mesma//Naufragando em si mesma”. Tradução minha.

Ela e a poesia naufragam em si mesmas e uma na outra, como *o barco que sai dela levando-a*; parece claro, então, que o *fundo* de Pizarnik não poderia estar em outro lugar senão nela própria. Daí, talvez, a impossibilidade do retorno – e, ao mesmo tempo, o movimento de *eterno retorno* desse mecanismo, a necessidade de repeti-lo *ad infinitum*; a *poética do impossível* que está no fundo de sua obra. Peri Rossi convoca esse mesmo movimento ao afirmar que o poema depende do despertar de uma “nostalgia de infinito”:

El poema es, sí, una combinación de palabras,
pero su armonía no depende
– sólo –
de la naturaleza del sonido y de los timbres
ni del espacio vacío que desplaza,
depende, también,
de la nostalgia de infinito que despierte
y de la clase de revelación que sugiera.²⁷⁴

(ROSSI, 2016b, p. 85)

Foucault, no capítulo “As meninas” de *As palavras e as coisas* (1966), escreve sobre o quadro homônimo de Velásquez, com enfoque no espelho, o *centro* do quadro, que reflete aquilo que o pintor pinta, na representação: a imagem do rei Felipe IV e sua esposa. Segundo o filósofo, esse espelho assume uma função tríplice; reflete o olhar do modelo – isto é, do rei e da rainha –, do próprio Velásquez e de nós, espectadores: “a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra” (FOUCAULT, 1999, p. 18). Ele “perfura a parede do fundo e faz nascer atrás dela um outro espaço” (ibidem, p. 16); mas esse “outro espaço” não é mais que o espaço *real*, aquele que se encontra fora do quadro. Esse mundo fictício que é o quadro tem como centro um espelho que reflete o *próprio mundo*; dele sai um vetor em direção ao mundo real que *tridimensionaliza* o quadro, transformando-o em realidade, ou, antes, transformando o espectador em ficção. O *fundo do centro do quadro* – ou do mundo –, então, não é mais que o próprio mundo. Ele aponta, assim, para a superfície, para o autor e o leitor – o *centro do centro do mundo* –, uma vez que é criado por eles, um ao escrevê-lo ou pintá-lo, o outro ao observá-lo e auscultá-lo. É desse movimento especular entre ficção e realidade, entre o ser e a palavra proferida, desse duplo espelho que é a poesia, que se trata a poética do impossível, que se trata a nostalgia de infinito – quando colocamos um espelho frente ao outro, *em abismo*, obtemos o

²⁷⁴ Tradução para o português: “O poema é, sim, uma combinação de palavras,/mas sua harmonia não depende/– só –/da natureza do som e dos timbres/nem do espaço vazio que desloca,/depende, também,/da nostalgia de infinito que desperte/e da classe de revelação que sugira.”. Tradução minha.

infinito, e no abismo que há entre os dois estamos nós, quem posicionou-os e que neles se reflete. Nós nos tornamos infinitos, embora dolorosamente conscientes da impossibilidade de sê-lo; ou, justamente, por sabê-lo impossível, por termos a consciência da nossa própria finitude: “para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe” (BLANCHOT, 2005, p. 137). Ir até o fundo é, então, em última instância, voltar à realidade; mas volta-se distinto, como os personagens de Poe e Melville, para então criar, também, essa realidade.

César Aira, em seu segundo livro sobre Pizarnik, traz um poema da autora que não foi incluído na versão final de *Los trabajos y las noches* e que nos parece uma chave para entender a relação dela com o mundo:

A dentelladas
hacer un agujero
en la palabra *mundo*
para saber por qué me humillo,
por qué escribo.²⁷⁵

(PIZARNIK apud AIRA, 1998, p. 62)

É a tentativa, através do próprio corpo, de morder o caminho até o centro do mundo pela palavra *mundo*; encontrar o mundo que existe além da palavra. Essa é sua razão de escrever; Pizarnik escreve porque quer encontrar o mundo que há no fundo da palavra *mundo*. É uma disputa contra a palavra *através* da palavra para encontrar o *centro* da palavra mundo, o *centro do mundo* que é o poema, que é ela própria. O centro do mundo, então, não é o *yo*, mas é *o mundo*; retorna-se à superfície para seguir buscando esse centro sempre em movimento, sempre inacessível – porque ele não existe como algo palpável, mas é, antes, como a obra de Oliverio, *tudo*. Pizarnik, ao escrever, se lança ao mundo, numa tentativa impossível de ruptura total com seu ser já rompido; daí, talvez, a humilhação que é, para ela, escrever: entregar-se ao acaso, renunciar ao reflexo duro do espelho para atravessá-lo, em direção ao infinito.

Se Peri Rossi, ao escrever, “abandona el lecho de tus manos/para volver” – sem deixar de perguntar-se, contudo, *como* voltar; “posso regozijar-me com uma boa metáfora ou um bom relato, mas logo após depositado o ovo, o que fazer? Como regressar?”²⁷⁶ (ROSSI, 2013, s/p), consciente de que o retorno é impossível –, Pizarnik ao final não retornou. Mas o seu não retorno

²⁷⁵ Tradução para o português: “a dentadas/fazer um buraco na palavra *mundo*/para saber por que me humilho./por que escrevo.”. Tradução minha.

²⁷⁶ No original, em espanhol: “puedo regocijarme con una buena metáfora o un buen relato, pero luego de depositado el huevo, ¿qué hacer? ¿Cómo regresar?”. Tradução minha.

físico não implica a interrupção do movimento descrito. Na noite de 25 de setembro de 1972, quando ingeriu os comprimidos que a levaram à morte – propositalmente ou não, como pontua Cristina Piña; “carece de importância o fato de que a superdose de barbitúricos fora voluntária ou não”²⁷⁷ (PIÑA, 1991, p. 238) – Pizarnik havia escrito os seguintes fragmentos no quadro-negro que pendia de sua parede, dispostos qual aparecem, num movimento quase de espiral:

criatura en plegaria
rabia contra la niebla

escrito en el crepúsculo	no quiero ir nada más que hasta el fondo	contra la opacidad
oh vida oh lenguaje oh Isidoro		

Figura 10 – Anotações escritas em giz no quadro-negro do quarto de trabalho de Alejandra Pizarnik, reproduzidas tal qual foram encontradas.²⁷⁸ (PIZARNIK, 2016b, p. 453)

A estrofe inferior esquerda – “oh vida/oh lenguaje/oh Isidoro” – é uma possível referência ao já citado Isidore Ducasse, também nascido “nas margens americanas, na embocadura do Prata” (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 57), como escreve em *Os cantos de Maldoror* (1869). O pseudônimo Lautréamont remete livremente ao francês “*l'autre au monde*”, o outro no mundo – ou mesmo a “*autrement*”, algo como “de outro modo” –, como no mecanismo entre Alejandra e “*la lejana*” que vimos anteriormente, possivelmente não por acaso. Para Enrique Pichon-Rivière, psicanalista estudioso do autor e de quem Pizarnik foi paciente durante seus últimos anos de vida, o nome escolhido, além de remeter a um famoso romance da época, “*Latréaumont*”, também poderia significar aquilo que literalmente diz: “*l'autre mont*”, o outro monte, que para ele seria Montevidéu (PICHON-RIVIÈRE, 2005). Ou, como narra Leyla Perrone-Moisés, em sua biografia romantizada sobre Ducasse: “Meu herói-autor é outro. O outro que está no monte (*l'autre est amont*). No monte... vidéu” (PERRONE-

²⁷⁷ No original, em espanhol: “carece de importancia el hecho de que la sobredosis de barbitúricos fuera voluntaria o no”. Tradução minha.

²⁷⁸ Tradução para o português: “criatura em prece/raiva contra a névoa//escrito/no/crepúsculo//contra/a/opacidade// não quero ir/nada mais/que até o fundo//oh vida/oh linguagem/oh Isidoro”. Tradução minha.

MOISÉS, 1984, p. 64). Seja por isso ou não, o pseudônimo mostra que, como nas autoras, trata-se de uma questão territorial e poética, uma estrangeiridade intrínseca à relação com o mundo; um *outramento*. Raul Antelo, no prefácio de *Os cantos de Maldoror*, indica a escolha do nome como forma de acatar a premissa de Baudelaire de que “a poesia é o mais real, aquilo que só é verdade quando pensado em outro mundo, de outro modo” (BAUDELAIRE apud ANTELO, 2015, p. 12); no original, “*dans un autre monde*”; como “o mar dentro do mar contido”, também de Baudelaire, que vimos anteriormente, a poesia se revela como o mundo dentro do mundo contido, *o mundo no centro do mundo*.

No *centro* do quadro de Pizarnik, lemos: “no quiero ir/nada más/que hasta el fondo”. Como o espelho de Velásquez, esses versos soam como um convite a ir com ela até o fundo; a olhar esse espelho e ver nele refletidas as palavras, ela própria e *nós mesmos*. “En verdad, si todo es imposible ello quiere decir que todo es posible, lo cual es lo mismo pues con ello se postula la perpetua posibilidad de la imposibilidad. Y también la perpetua imposibilidad de la posibilidad”²⁷⁹ (PIZARNIK, 2016a, p. 23), ela escreve; por mais impossível que seja – ou justamente *por ser* impossível –, esse movimento torna-se fundamentalmente *possível*. Por isso o movimento de eterno retorno de sua escrita não acaba com sua morte, mas antes o contrário; segue o mesmo movimento do erotismo e da escrita de Peri Rossi, despertando uma nostalgia de infinito e sugerindo as impossíveis revelações fundamentais. Qual a pluma de Mallarmé, suas palavras erguem-se das ondas e nos convidam a adentrar a espiral do redemoinho, a vislumbrar seu fundo e escutar seu silêncio, para depois voltarmos à superfície – nós, também, *em ruínas*.

²⁷⁹ Tradução para o português: “Na verdade, se tudo é impossível isso quer dizer que tudo é possível, o que é dá no mesmo porque assim se postula a perpétua impossibilidade da possibilidade”. Tradução minha.

5. Considerações finais

A pesquisa iniciou-se com uma reflexão sobre como analisar as obras literárias de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi a partir da situação de exílio, de uma forma ampla, e como isso se relaciona com a nostalgia, a estrangeiridade e o estranhamento do ser perante o mundo e perante a si mesmo. Os primeiros elementos a revelarem-se fundamentais foram o mar, o barco e o espelho, que possibilitaram a construção de um primeiro eixo do movimento da poética das autoras; o movimento de *lançar* a si e a palavra, de colocar-se à deriva e navegar em direção ao impossível. Entre as questões que urgiram nesse ponto estão o irreconhecimento do ser para consigo, a procura de uma continuidade elemental e a dor do retorno pela intransponibilidade da linha contínua do tempo.

O segundo eixo se constituiu a partir das múltiplas questões implicadas na cartografia geográfica-subjetiva da região do Rio da Prata e nas formações dos imaginários urbanos das cidades natais de Pizarnik e Peri Rossi, respectivamente Buenos Aires e Montevideú. Nele, se revelaram os elementos das cidades, da pampa e do Rio como forma de destrinchamento da própria subjetividade das autoras, trazendo questões como a angústia da horizontalidade da paisagem, algumas reflexões culturais e literárias significativas da região que trabalham essas temáticas, como a respeito do tango, e a relação das autoras com a questão da infância, que terminou por levar a uma reflexão sobre seus fazeres poéticos e forneceu uma chave para a compreensão de sua ligação com o passado, concomitantemente nostálgica e ficcional. O terceiro e último eixo, que busca trabalhar as implicações narrativas do *naufrágio*, leva diretamente – porém não de forma idêntica – ao primeiro. Nele, transpareceu o que seria o gesto último da palavra proferida e de quem a profere; o retorno à superfície, à deriva, para voltar a buscar o impossível e nele naufragar – e assim incessantemente, porém sempre de forma distinta, um nível mais abaixo, mais adentro, como em um redemoinho.

A própria escrita terminou por seguir um movimento espiralar. Me deparei, ao longo da pesquisa, com espelhamentos temáticos e estéticos, em geral partidos das próprias autoras, que conduziram os eixos – sempre, porém, um nível mais próximos do *fundo*, do *centro* da questão desse trabalho, que acabou se tornando uma reflexão sobre a poesia e a literatura em geral a partir de Pizarnik e Peri Rossi. Por isso essa dissertação não se encerra em si mesma, mas permanece, pulsante, lançando-me questões, instigando-me a seguir refletindo sobre as temáticas e os movimentos surgidos.

Escrevê-la foi, muitas vezes, uma espécie de desafio. Mergulhei de cabeça em um tema praticamente desconhecido, em dois países com que não tenho diretamente nenhuma relação, e jamais havia pensado sobre o liame entre a pampa, o Rio da Prata e as cidades de Buenos Aires e Montevideu (nesta última, não havia posto os pés até o início da pesquisa). Me vi em um território verdadeiramente amplo em termos bibliográficos e tive que fazer uma extensa pesquisa nesse sentido – o que identifico como um ponto fundamental na minha formação acadêmica –, ajudada, não raro, pelo acaso; foi olhando despreziosamente prateleiras de sebos *porteños* que me deparei com livros que se revelaram fundamentais para a pesquisa, como *La pampa erguida*, de Federico García Sánchiz, e *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada. Por esses e (muitos) outros motivos, os quase cinco meses em que estive à beira do Rio e da pampa foram absolutamente essenciais para a construção desse trabalho.

Embora teoricamente distante, essa temática territorial – que hoje entendo como diretamente relacionada ao meu interesse primeiro pelas obras de Pizarnik e Peri Rossi – me lançou questões que há anos me são caras, acadêmica e pessoalmente e de forma mais ou menos latente: a do exílio, do território, do estranhamento para consigo e com o mundo. Para mim é claro que fui impelida em sua direção por ela guardar essas questões de maneira quase inerente, o que tentei mostrar ao longo do texto. Por estas, também, fui imediatamente atraída pela poesia de Pizarnik e Peri Rossi, e posteriormente pelo resto de suas obras literárias. Creio que a poesia, em si, é um campo extremamente fértil em que essas temáticas irrompem, e acaba também por revelar uma espécie de mecanismo da comunicação, como o avesso da linguagem e do ser que a escreve e que a lê. Por isso busquei trabalhar a nostalgia de infinito e a poética do impossível de forma a criar um movimento que espiraliza e tridimensionaliza a palavra proferida e, fundamentalmente, a coloca em questão, *em jogo*; tenta revelar seus paradoxos e desvelar seu funcionamento. Talvez a chave dessa pesquisa seja justamente a *colocação em questão* da poesia, da morte e da horizontalidade, como forma de buscar seu *fundo* – para entender que o fundo, *no fundo*, somos nós mesmos.

6. Referências bibliográficas

- ANTELO, Raul. “Ninguém por trás, muitos pela frente”. In LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- ARLT, Roberto. **Los siete locos/Los lanzallamas**. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho e Hyspamérica Ediciones, 1986.
- _____. **Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana**. Buenos Aires: Losada, 2013.
- ARRESE, Álvaro. “Buenos Aires y la ribera del Plata”. In BOTHAGARAY, Juan Manuel (org.). **El Río de la Plata como território**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na Taverna**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- BAILLY, Anatole. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 2000.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. **A experiência interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. **História do olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa**. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In **Obras escolhidas v. III**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- _____. **El tamaño de mi esperanza**. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- _____. **El tango. Cuatro conferencias**. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001.
- CASSIN, Barbara. **La nostalgie: Quand donc est-on chez soi?**. Paris: Autrement, 2013.
- CASTAGNET, Lil. “Prólogo”. In ROSSI, Cristina Peri. **La barca del tiempo. Antología poética**. Madri: Visor Libros, 2016b.
- CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y famas*. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962.
- _____. “Invitación a entrar en una casa”. In ROSSI, Cristina Peri. **La tarde del dinosaurio**. Barcelona: Terceto SA, 1984.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. e GUATTARI, Félix. **Mil platôs 4**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ENRÍQUEZ, Mariana. “Alejandra Pizarnik, vestida de cenizas”. In GUERRIERO, Leila (org.). **Los malditos**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.

- ESTRADA, Ezequiel Martínez. **Radiografía de la pampa**. Buenos Aires: Hispanamérica Ediciones Argentina, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas v. 17**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- LESBOS, Safo de. **Fragmentos completos**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick or The Whale**. Nova York: Harper & Brothers Publishers, 1851.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Editora Schwartz LTDA., 1992.
- _____. **A gaia ciência**. São Paulo: Escala, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Lautréaumont**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **El proceso creador: del psicoanálisis a la psicología social**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- PIÑA, Cristina. **Alejandra Pizarnik**. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- _____. “En Manos de las Maestras: Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik”. *Gamma – Revista de la Escuela de Letras Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador*. V. 28, n. 59, pp. 13 – 36, 2017.
- PIZARNIK, Alejandra. **Prosa completa**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- _____. **Diarios**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016a.
- _____. **Poesía completa**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016b.
- _____. **Nueva correspondencia (1955 – 1972)**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Abril S.A., 1972.
- _____. Fedro. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- _____. O banquete. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PRIORE, Oscar del. **El tango en sus letras**. Buenos Aires: Losada, 2009.
- RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideu: Arca, 1998.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.2 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [27/07/2019].
- RIMBAUD, Arthur. **O barco bêbado**. *Revista outra travessia, Florianópolis*, v. 19, p. 57-59, 2015.
- _____. Carta a Paul Démeny, 1871. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/324043708/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a-Paul-De-meny>>. Acesso em 18 de julho de 2019.
- ROSA, Guimarães. **Tutaméia (terceiras estórias)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra, 1968.
- _____. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSSI, Cristina Peri. **Los museos abandonados**. Montevideu: Editorial Arca, 1969a.

- _____. **El libro de mis primos**. Montevideú: Biblioteca de Marcha, 1969b.
- _____. Entrevista a John F. Deredita, 1977. Disponível em < <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6798/19789P131.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 15/07/2019.
- _____. **Indicios pánicos**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981.
- _____. **La nave de los locos**. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- _____. **Cosmoagonías**. Barcelona: Editorial Laia, 1988.
- _____. Entrevista a Nidia Hernández, 1994. Disponível em <<http://www.lamajadesnuda.com/entrevistas/88-la-maja-desnuda/entrevistas/918-cristina-peri-rossi-entrevista.html>>. Acesso em 15/07/2019.
- _____. **Estado de exilio**. Madri: Visor Libros, 2003.
- _____. Entrevista a Ana Pérez Fondevila. Barceloa: Lectora v. 11 p. 181-193, 2005a.
- _____. **Mi casa es la escritura. Antología poética**. Montevideú: Linardi y Risso, 2005b.
- _____. **Cuentos reunidos**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2007.
- _____. Entrevista The Barcelona Review, 2008. Disponível em < http://www.barcelonareview.com/63/s_ent.html>. Acesso em 15/07/2019.
- _____. Entrevista Página 12, 2009. Disponível em < <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-935-2009-08-21.html>>. Acesso em 15/07/2019.
- _____. **Julio Cortázar y Cris**. Montevideú: Estuario Editora, 2014.
- _____. Detente, instante, eres tan bello. Barcelona, 2016a. Disponível em < http://www.cristinaperirosi.es/web/wp-content/uploads/2017/10/Detente_ensayo.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2019.
- _____. **La barca del tiempo. Antología poética**. Madri: Visor Libros, 2016b.
- SÁBATO, Ernesto. **Tango. discusión y clave**. Buenos Aires: Losada, 1997.
- SÁNCHEZ, Federico García. **La pampa erguida (Memorias de Buenos Aires)**. Buenos Aires: Del Plata, 1951.
- SILVESTRI, Graciela. “Las dos orillas. Obras, proyectos y representaciones en el Río de la Plata”. In BOTHAGARAY, Juan Manuel (org.). **El Río de la Plata como território**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002.
- URBINA, José María Pabón de. **Manual Griego clásico – Español**. Barcelona: Vox, 2013.