

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE MEDIAÇÕES INTERCULTURAIS
CURSO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS APLICADAS ÀS NEGOCIAÇÕES
INTERNACIONAIS

MAINUMI MIRANDA CARDOSO QUADROS

O autor, a obra e a tradução: reflexões a partir de Alejandra Pizarnik

João Pessoa, PB

Abril, 2025

MAINUMI MIRANDA CARDOSO QUADROS

O autor, a obra e a tradução: reflexões a partir de Alejandra Pizarnik

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Bacharel em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis

João Pessoa

2025

Universidade Federal da Paraíba
Pró-Reitoria de Graduação
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Mediações Interculturais
Curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova um o Trabalho de Conclusão de
Curso

O autor, a obra e a tradução: reflexões a partir de Alejandra Pizarnik

Elaborado por

Mainumi Miranda Cardoso Quadros

Como pré-requisito para a obtenção do grau de

Bacharel em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis (DMI/UFPB) - Presidente da Banca

Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro (DMI/UFPB) - Banca Examinadora

Prof. Dr. José Roberto Andrade Féres (DLEM/UFPB) - Banca Examinadora

João Pessoa, 23 de abril de 2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

Q1a Quadros, Mainumi Miranda Cardoso.
O autor, a obra e a tradução : reflexões a partir de
Alejandra Pizarnik / Mainumi Miranda Cardoso Quadros. -
João Pessoa, 2025.
49 f.

Orientador : Roberto Carlos de Assis.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2025.

1. Pizarnik, Alejandra. 2. Tradução literária. 3.
Poesia. 4. Linguagem. I. Assis, Roberto Carlos de. II.
Título.

UFPB/CCHLA

CDU 8'255.4

AGRADECIMENTOS

De forma breve, gostaria de agradecer a todos que participaram desta trajetória acadêmica. Em primeiro, às duas primeiras professoras, de vida e de profissão, com quem tive contato, minha mãe e minha avó, Regina e Maria Aparecida, por sempre destacarem o papel essencial que a educação, e principalmente a leitura, tem em nossas vidas. À toda minha família de sangue, irmãos, tios, primos, pelo o apoio até aqui. Às famílias que se desenvolveram no processo - Aline, Catarina, Tomilho, Anselmo, Beatriz, João, Ruth e Paula - pelas trocas, pelo crescimento e por todo o amor envolvido. Ao Prof. Dr. Roberto Carlos, por aceitar entrar neste trabalho comigo e pela orientação nele. Aos projetos que a Universidade Federal da Paraíba me proporcionou o contato - NEBETI, TraPo, Plantão, InELC - onde pude amadurecer academicamente (e pessoalmente). De forma geral, a todos os professores - aqui, em especial aos do LEA e de Tradução - que, em seus ofícios diários, revelam o poder mágico da educação de transformar vidas. Meus sinceros agradecimentos.

*Um samba que fale das coisas do mundo
Um samba que ninguém precisa explicar
Há de vir com a simplicidade
De quem tem paixão, de quem não tem vez
De uma cicatriz, feita de verdade
Há de vir carregado de história
Há de vir carregado de mágoa
Vai ser feito de lama, que molda, que quebra
Mas nunca se acaba*

Lama - Douglas Germano

RESUMO

Este trabalho propõe dialogar sobre as relações entre autor, leitor e tradução a partir da obra *The Galloping Hour: French Poems by Alejandra Pizarnik* da poeta argentina Alejandra Pizarnik (2018). Partindo de uma revisão teórica, embasada em Agamben (2007) e Volóchinov (2019), discutimos questões ligadas à figura do autor, como ela é construída na literatura e como essa construção impacta a leitura, a interpretação e, inevitavelmente, a tradução de textos literários. Com a premissa da tradução não como mera transposição linguística, mas como prática atravessada por escolhas, subjetivas e objetivas, e a escuta da obra, desenvolvendo a tradução e o processo tradutório a partir de de Arrojo (2007), Berman (1995), Benjamin (2008), propomos traduções para o português de cinco poemas de Pizarnik, originalmente escritos em francês. Na parte prática, comentamos e refletimos acerca do processo tradutório, suas possibilidades e seus limites. A tradução, aqui, é compreendida como o limiar de possibilidades que comporta morada para a obra, o autor, o leitor e, enfim, o tradutor.

Palavras-Chave: Alejandra Pizarnik, tradução literária, poesia, linguagem

ABSTRACT

This paper proposes to build a dialogue on the relationships between author, reader, and translation, based on the book *The Galloping Hour: French Poems* by Alejandra Pizarnik (2018), by the Argentine poet Alejandra Pizarnik. Beginning with a theoretical review grounded in Agamben (2007) and Volóchinov (2019), we discuss issues related to the figure of the author, how it is constructed in literature, and how this construction impacts reading, interpretation, and, inevitably, the translation of literary texts. Under the premise that translation is not merely a linguistic transposition but a practice shaped first by interpretation and later by choices — both subjective and objective — and by attentive listening to the work itself, based on translation theory concepts of Arrojo (2007), Berman (1995), and Benjamin (2008), along with Nancy's (2013) reflections on poetry. We propose Portuguese translations for five of Pizarnik's poems originally written in French. In the practical section, we offer commentary and reflection on the translation process, its possibilities, and its limits. Here, translation is understood as a threshold of possibilities — a space that offers residence for the work, the author, the reader, and, finally, the translator.

Keywords: Alejandra Pizarnik, literary translation, poetry, language

RESUMEN

Este trabajo propone dialogar sobre las relaciones entre autor, lector y traducción a partir del libro *The Galloping Hour: French Poems by Alejandra Pizarnik*, de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (2018). Partimos de una revisión teórica basada en Agamben (2007) y Volóchinov (2019) para discutir cuestiones relacionadas con la figura del autor, cómo se construye en la literatura y cómo esa construcción impacta en la lectura, la interpretación y, inevitablemente, en la traducción de textos literarios. Bajo la premisa de que la traducción no es una mera transposición lingüística, sino una práctica atravesada por elecciones —subjetivas y objetivas— y por la escucha atenta de la obra, nos apoyamos en los conceptos de traducción de Arrojo (2007), Berman (1995) y Benjamin (2008), así como en las reflexiones sobre poesía de Nancy (2013). Proponemos traducciones al portugués de cinco poemas de Pizarnik, originalmente escritos en francés. En la parte práctica, comentamos y reflexionamos sobre el proceso traductivo, sus posibilidades y sus límites. Aquí, la traducción se comprende como un umbral de posibilidades —un espacio que ofrece morada para la obra, el autor, el lector y, en última instancia, el traductor.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, traducción literaria, poesía, lenguaje

RÉSUMÉ

Ce travail propose un dialogue autour des relations entre auteur, lecteur et traduction, à partir de l'ouvrage *The Galloping Hour: French Poems by Alejandra Pizarnik* de la poétesse argentine Alejandra Pizarnik (2018). En partant d'une revue théorique fondée sur les travaux d'Agamben (2007) et Volóchinov (2019), nous discutons des questions liées à la figure de l'auteur, à la manière dont elle est construite dans la littérature et à la façon dont cette construction influence la lecture, l'interprétation et, inévitablement, la traduction des textes littéraires. Partant de l'idée que la traduction ne se réduit pas à une simple transposition linguistique, mais qu'elle est une pratique traversée par des choix — subjectifs, objectifs — et par l'écoute de l'œuvre, nous nous appuyons sur les concepts de traduction d'Arrojo (2007), Berman (1995), Benjamin (2008) ainsi que sur les réflexions de Nancy (2013) sur la poésie. Nous proposons des traductions en portugais de cinq poèmes de Pizarnik, originellement écrits en français. Dans la partie pratique, nous commentons et réfléchissons sur le processus traductif, ses possibilités et ses limites. Ici, la traduction est comprise comme un seuil de possibilités, une demeure pour l'œuvre, l'auteur, le lecteur et, enfin, le traducteur.

Mots-clés : Alejandra Pizarnik, traduction littéraire, poésie, langage

SUMÁRIO

Introdução	11
1. A questão do autor	13
1.1 Alejandra Pizarnik, a autora	18
1.2 Um pouco sobre suas vivências literárias e sua poesia	21
2. Reflexões sobre a tradução e projeto tradutório	27
3. Tradução e comentários	34
3.1 Primeiro Poema - E quoi penser du silence?	34
3.2 Segundo poema - à toi...	38
3.3 Terceiro poema - Votre amant vous a regardé...	41
3.4 Quarto poema - Et maintenant...	42
4. Conclusão (e quinto poema - oh la lengua en el lugar...)	45
Referências	48

Introdução

Este trabalho nasce da admiração e instigação por uma poeta, em conjunto com uma certa necessidade que pode surgir na identificação, como leitores um tanto fanáticos que às vezes podemos nos transformar, com uma obra ou um autor. Na tentativa de interpretar e compreender uma obra a partir da percepção de seu criador, caímos numa ilusão de poder tomar emprestado olhos alheios para enxergar uma concepção. Esse movimento nos leva de encontro a uma pseudo verdade absoluta, condensada no pensamento “então foi isso que ela(e) quis dizer”. Pensar que podemos perpassar nossas limitações para, então, passar a enxergar uma outra realidade, a partir de outras limitações, excluindo nossas bagagens culturais, sociais, econômicas e temporais é cair num ciclo ilusório de que há, efetivamente, um lugar certo e premeditado a se chegar.

Especialmente na literatura, é fácil cair nessa lógica de sentido, na qual o texto, visível, é inerentemente imutável. Essa visão, entretanto, limita as possibilidades de se chegar a uma esfera de sentido, baseada na própria interpretação do leitor e sua relação com o texto. Tal relação perpassa, também, o autor-sujeito que é criado na literatura. Ao escrever, para além das proporções que um texto pode chegar, o autor cria um próprio autor-sujeito, quase como uma outra identidade que passa a responder subjetivamente pela obra criada. Nosso objetivo não é uma separação assídua entre a pessoa que escreve e o autor que cria, e sim evidenciar que há uma impossibilidade de se alcançar a primeira, mas não o segundo. É essa dinâmica relacional que visamos explorar neste trabalho, como um autor se constroi na literatura, a partir de suas obras, e, indo mais além, nas relações construídas com língua estrangeira.

Dito isso, esse trabalho se debruça acerca da obra de uma poeta argentina, Alejandra Pizarnik, e sua obra poética na língua francesa, publicada em uma edição bilíngue, francês-inglês, chamada *The Galloping Hour: French Poems by Alejandra Pizarnik*, traduzida por Patricio Ferrari e Forrest Gander. Este livro é uma coletânea dos poucos poemas escritos em francês da autora, desenvolvidos na época em que ela passou uma temporada em Paris, na França. Do todo, selecionamos cinco desses poemas para traduzir ao português.

Indo um pouco mais além, buscamos elaborar a tradução partindo de pontos teóricos acerca da percepção do autor e de sua obra, nos baseando em conceitos que permitem explorar a obra partindo da relação interligada entre autor-obra-leitor. Visamos, com isso, colocar a interpretação da obra como ponto crucial no ato tradutório, desmistificando traços

de imparcialidade ao mesmo tempo em que percebemos a obra também como algo que demanda do interpretador e tradutor certo respeito em relação ao seu tratamento.

Pensar a tradução para além apenas do exercício técnico, e sim como, antes de tudo, um ato de leitura crítica e, consciente ou inconscientemente, de posicionamento. Traduzir também é interpretar, a partir de escolhas que revelam ao mesmo tempo que ocultam. É essa abordagem que buscamos aprofundar: uma tradução que nasce da leitura, que reconhece os limites do tradutor, como leitor da obra, e os limites da obra demandados pela mesma.

Para isso, dividimos este trabalho em três partes. A primeira, intitulada “A questão do autor”, foca em refletir sobre as reflexões que rondam o mito do autor e como o utilizamos no momento de analisar uma obra, usufruindo de um aporte teórico baseado em Volóchinov (2019), passando por Barthes (2004) para chegar em Agamben (2007). Neste ponto buscaremos, também, analisar a autora Alejandra Pizarnik a partir desta perspectiva para discutir, de forma breve, alguns conceitos em relação à sua poética e suas influências. Entendemos esse passo como primordial para a tradução, e antes disso, a interpretação, porque há muitos estigmas e estereótipos que rondam a autora, e em particular, análises que colocam sua obra pura ou primordialmente como autobiográfica.

Na segunda parte, abriremos uma conversa para refletir acerca do processo tradutório, alguns estigmas da tradução literária e esclarecer nosso posicionamento neste âmbito, o qual afeta diretamente, também, o projeto tradutório. Tomamos Arrojo (2004) como ponto de partida para essa discussão, nos aprofundando um pouco mais no conto “*Pierre Menard, el autor de Quijote*” de Borges (1974) para complementar a leitura, assim como reflexões de poesia de Nancy (2013), tradução de Berman (1995) e Benjamin (2004), como a questão da obra de arte para Volóchinov (2019).

Na terceira, “Tradução dos poemas e comentários”, nos dedicamos à leitura dos poemas selecionados, analisando e comentando as escolhas tradutórias feitas e refletindo sobre os caminhos que levaram a elas, consolidando os princípios expostos ao longo do trabalho. Assim como, claro, expor as traduções realizadas.

Por fim, na última parte, traremos a leitura, tradução e análise do último poema, com vistas em utilizá-lo para a reflexão conclusiva do trabalho. Para tal, retomamos alguns pontos discutidos no decorrer do trabalho, e os colocamos em diálogo com as traduções apresentadas, buscando ressaltar como elas influenciaram o processo, as escolhas tradutórias, e, enfim, a tradução materializada. Essa retomada permite não apenas reforçar os fundamentos que sustentam nosso percurso analítico, mas também evidenciar como o processo de tradução se

constitui como um espaço de interpretação atravessado por subjetividades, leituras e tensões entre línguas e sentidos.

1. A questão do autor

Alejandra Pizarnik é uma autora e poeta argentina. Talvez seja vago começar por este ponto, ao pensar que este trabalho é voltado para a tradução da sua poesia. Mas é importante ressaltar, antes de tudo, que enxergamos Alejandra Pizarnik como autora. Tal afirmação vem de nosso posicionamento teórico em relação à obra de arte e, aqui em específico, à literatura e à tradução. Antes de ser autora, ela também é uma pessoa, um sujeito, dotada de vivências (e pensamentos e emoções, entre tantas outras características inerentes ao ser humano) inseridas em contextos históricos, sociais e políticos. Esses aspectos são, ao mesmo tempo, extrínsecos e intrínsecos à sua produção literária.

Vejamos: alguém produz algo, esse alguém encontra-se dentro de organizações da humanidade (sociais), portanto, seu algo, produto deste alguém, também está dentro das mesmas organizações. Agora, seria possível então induzir que ao acessar o produto, o “algo”, este acesso levaria também ao alguém, ou vice-versa? Em nosso contexto: alguém sendo um autor e “algo” sendo seu texto, poderíamos induzir que, ao acessar o texto, acessariamos também o autor? Ou acessando o autor, então, acessariamos o texto? Pensando assim, colocamos em foco duas coisas: o produtor (autor) e o produto (texto). Muitas vezes indissociáveis, por tradição da crítica literária, colocamos ambos como o mesmo, numa fusão coexistente de ser-produto (autor-texto) - o eu lírico é o autor, o narrador é o autor, o personagem é o autor, etc. -, o que conduziria nossa resposta ao sim. Outras vezes, também por tradição literária, os separamos completamente, isolando o texto do autor, com uma materialidade própria e à parte, o que conduziria nossa resposta ao não.

Volóchinov¹, em seu texto “A palavra na vida e a palavra na poesia”, chama o processo da nossa resposta negativa de fetichização da obra de arte como coisa. O autor levanta a pauta de que para uma aplicação correta e produtiva da análise sociológica

¹ Autor participante do “Círculo de Bakhtin”, um grupo de pensadores russos - M. Bakhtin (1895-1975), V. N. Volochínov (1895-1936), P. Medvedev (1892-1938), I. Kanaev (1893-1983), M. Kagan (1889-1934), L. Pumpianskii (1891-1940), M. Yudina (1899-1970), K. Vaguinov (1899-1934), I. Sollertinski (1902-1944), B. Zubakin (1894-1937) - que escreveram obras sobre várias áreas, principalmente entre os anos 1920 e 1930 (Brait e Campos, 2009). É um tanto nebulosa a questão da composição do grupo e da autoria das obras - principalmente obras sobre filosofia da linguagem; traduções de textos de Volochinov foram tidas como de autoria de Bakhtin e vice-versa. Não cabe ao nosso trabalho esta discussão, portanto, nos referenciaremos e citaremos a autoria a partir das edições no trabalho reunidas.

precisamos rever duas opiniões que isolam a arte em extremos: uma que fetichiza a obra de arte como coisa (nossa resposta não), colocando o material em primeiro plano; e a outra que apenas toma em conta o psiquismo do criador (nossa resposta sim) ou do contemplador, na tentativa de encontrar o estético ora num, ora noutro (Volóchinov, 2019). Até aqui não havíamos levado em consideração uma terceira parte, que importa tanto quanto as outras, a do contemplador, ou leitor. Dados os participantes envolvidos, elaboramos um diálogo da relação autor-texto-leitor. A iniciar pelo começo do fim (ou fim do começo), o autor.

Para além da identificação dos pólos já mencionados — a obra enquanto coisa e o psiquismo do criador ou do leitor —, é preciso considerar a relação entre esses elementos em sua dinâmica concreta. Isso significa olhar para o texto como lugar de encontro entre intenções diversas, onde o autor não é apenas origem ou explicação, mas uma das instâncias de sentido.

As influências extrínsecas da vida do autor são sempre notórias,[, principalmente no âmbito da escrita - as correntes, amizades, autores, contexto histórico-social, etc., que marcam presença em sua vida - para a compreensão totalitária de um contexto existencial e laboral (também único). Traçamos alguns pontos da vida pessoal de Pizarnik que percebemos como essenciais para essa compreensão, mas não pretendemos nos embasar neles e em suas experiências pessoais e carnavais para traçar uma infinda busca da pessoa Alejandra Pizarnik em sua obra, autora como sujeito (sujeito-autor). O que pretendemos, sim, é compreender a autora em função de autora, a partir de seus gestos periféricos.

Tal perspectiva decorre do viés de analisar a obra além da vista do autor consagrado materialmente em sua obra. Se pensarmos bem, esta pode ser ligada ao mesmo raciocínio da perspectiva do sentido estático e materializado. Roland Barthes (2004) relata em seu texto “A morte do autor” que a imagem da literatura é tiranicamente ligada ao autor - à sua pessoa, sua história, suas paixões, etc. -, colocando a explicação da obra continuamente relacionada à pessoa que a produziu. Sendo assim, a investigação literária (em principal a crítica, foco do autor) se resume em tentar ascender a uma voz, à voz do autor, logo também ao o que ele quis dizer, a fim de revelar o mistério da escrita e os seus segredos, as “confidências” (Barthes, 2004, p. 58-59).

Não é de se desconsiderar isso, como já comentamos, inclusive pela inevitável questão do sujeito humano e suas produções - temos bagagens culturais, sociais, psíquicas, filosóficas, teóricas, sentimentos, pensamentos, ações, *ad eternum* - e todas as investigações científicas e filosóficas sobre os frutos de nossas ações perpassam, ainda que inconscientemente, essas

questões. O que buscamos discutir aqui, entretanto, é um sujeito de outro cunho, o sujeito em matéria de autor, a se desenrolar nos próximos parágrafos.

Para Barthes, quem fala na escrita, a partir de uma impessoalidade² prévia é a linguagem e não o autor, pois só ela pode atingir um ponto, este da eterna construção da escrita. O autor não é aquele que existe *antes* do livro, como um nutridor deste, que vive e sofre com, por e para ele; por outro lado, o autor nasce ao mesmo tempo em que seu texto nasce. Ou seja, não existe outro tempo senão este da enunciação e, assim sendo, todo texto é escrito eternamente aqui e agora - sua condição performática³ (Barthes, 2004, p. 61). A eterna construção do texto é a eterna construção do sentido.

E onde se encontraria, então, a unidade do texto? Para Barthes, ela não se encontra em sua origem, e sim em seu destino, ou seja, no leitor - um alguém que mantém reunido todos os traços de que é constituído o escrito. E para onde vai o autor nesse processo? Ele isenta-se, ou melhor, morre; a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte e a escritura começa (Barthes, 2004, p. 57). Tomando em conta que o texto de Barthes foi escrito a partir de um viés fortemente estruturalista, utilizamos seu texto como ponto de partida para incitar a relação entre autor e obra. Entretanto, mais recente, Agamben amplia a reflexão dessa realação, oferecendo um viés mais interessante para o desenvolvimento do trabalho.

Giorgio Agamben, em “O Autor como gesto” (2007), parte de dois textos de Foucault, para explorar as definições de autor como indivíduo real (sujeito) e como função-autor. Foucault dedica-se às investigações do último, identificado por Agamben como “processo de subjetivação mediante o qual o indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos” (2007, p. 51), sendo a marca da função-autor unicamente a singularidade de sua ausência, cabendo a ele o papel do morto no jogo da escritura⁴ (Foucault apud Agamben, 2007). Em outras palavras, há um sujeito-autor que, colocando-se como autor, ocupa um lugar de morto, atestado por sua ausência (Agamben, 2001). É uma via de

² Importante ressaltar que o uso da impessoalidade do autor não é ligada ao teor da impersonalidade. Como o próprio autor coloca: [...] Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - *que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancismo realista* - atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não o “eu” [...] (Barthes, 2004, p. 59, *itálico nosso*)

³ [...] aquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo, [...] na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere. (Barthes, 2004, p. 61)

⁴ Vidas reais foram 'postas em jogo' (jouées)" é, nesse contexto, uma expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. Não tanto porque jouer também tem um significado teatral (a frase poderia significar também "foram colocadas em cena, recitadas"), mas porque, no texto, o agente, quem pôs em jogo as vidas, fica intencionalmente na sombra. (Agamben, 2007, p. 53)

mão dupla: a. há alguém (um sujeito) que profere o enunciado, ao fazê-lo, ele se ausenta; b. sua ausência, por consequente, nega a importância de quem fala ao mesmo tempo em que; c. reforça que sem o sujeito a própria ausência não poderia ser formulada, ou seja, “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (Agamben, 2007, p. 4).

Fundamentado nessa interpretação, Agamben desenvolve sua perspectiva do autor como gesto. A partir dela, do inexpresso em cada ato de expressão, ele induz que o autor se encontra no texto apenas em gesto:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (Agamben, 2007, p. 52)

Ora, ao continuar nessa linha de pensamento, deveríamos então focar as atenções puramente no destino da obra, no leitor e na interpretação? Vejamos, é exatamente esse gesto ilegível do autor o que torna a leitura possível, pois ao fazê-lo, ao *laisser* sua ausência no texto, ele também faz um lugar exato, aquele que o leitor vai ocupar. De forma alguma entendemos que o leitor vai de encontro ao autor neste ponto congruente (ou ao mistério literário do “o que ele(a) quis dizer?”), a tarefa do leitor passa a ser testemunhar do mesmo gesto inexpressivo que o próprio autor testemunhou em sua escrita. Agamben explica:

Porventura isso significa que o lugar do pensamento e do sentimento está na própria poesia, nos sinais que compõem o seu texto? Mas de que maneira uma paixão e um pensamento poderiam estar contidos em uma folha de papel? Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra. (Agamben, 2007, p. 55-56)

Dessa forma, o autor, em sua função, também delimita qual o limite em que a interpretação da leitura pode chegar:

[...] o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela — opaca — que irradia do testemunho dessa ausência.

Precisamente por isso, porém, o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. *Onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar.* Pois tão ilegítima quanto a tentativa

de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura. (Agamben, 2007, p. 56, *itálico nosso*)

Compreender o autor como essa ausência insistente no texto dá cor para abordar a obra de maneira fina e elegante - e, mais essencial ainda, de forma ética. Existem aspectos singularmente mundiais no contato com a arte; ao mesmo tempo que o momento da consagração, do contato entre o interpretador/leitor/enfim destino e a obra, é desenrolado de maneira tão única, outro *alguém* (outra pessoa, outro leitor, outro destino) também já passou por ele e, talvez, possa até dizer que se sentiu da mesma forma. Isso se desenrola porque a própria obra nos dá limites de até onde ir com nossa interpretação e respeitar isso é, em sua máxima, ser ético com essa obra. De maneira alguma chegaremos aos sentimentos, às dores, aos temores, às euforias e às alegrias do autor a partir de uma obra sua - seria uma tentativa de adentrar *o lugar vazio do vivido*; mas podemos, sim, preencher a ausência que ele nos delimitou.

É essa nossa maneira de desenrolar uma leitura de Alejandra Pizarnik, a partir de seus gestos como autora, investigando como e de que maneira ela se apresenta em sua ausência, em seu silêncio. Ressaltamos que não usufruímos de abstrações radicais, a nível de segregar vida pessoal e experiências de sua obra; propomos uma abordagem distinta: desestimular percepções isoladas, seja de caráter pessoal - ascender ao sentido que ela sentiu a partir de abordagens biográficas, ou de psique -, seja de confluir o sujeito Flora Alejandra Pizarnik com a autora Alejandra Pizarnik, ou seja de interpretação puramente materialista.

Tal perspectiva não pretende moldar nossa leitura da autora, mas influenciar outras dimensões da análise crítica. Ela segue e ronda o nosso processo tradutório. O objetivo é, a partir dos gestos da autora, em sua função, desvelar os fios da sua escrita com a finalidade de ascender ao lugar exato em que ela nos coloca para, primeiramente, interpretar e, naturalmente, honrar a morte (subjéctiva) da autora. Então, ocupando esse espaço, perceber como podemos traduzir estes aspectos, na tarefa da tradução - na função “exata” da tradução, pelo seu critério de ocupação de um lugar similar.

Para tal análise recorremos aos *Diarios*⁵ da autora. Por relatos de amigos e familiares, sabemos que Pizarnik escrevia insistentemente em seu diário desde muito nova. Anna Becció, responsável pela inédita coletânea do diário da autora (posteriormente também responsável pela segunda edição, objeto do presente estudo), relata em nota introdutória que os documentos conservados dos diários de Pizarnik, *cuadernillos* como a autora os chamava, se

⁵ Pizarnik, Alejandra. *Diarios* (nueva edición de Ana Becció). Lumen, 2013a.

encontram na Universidade de Princeton. Ao todo, são trinta manuscritos, datados entre 1954 e 1972, ano de sua morte, à parte de alguns poucos extratos sobreviventes de 1950. Além disso, a autora, em março de 64, após regressar de Paris à Buenos Aires, iniciou um trabalho de copiar e re-escrever seu diário parisiense, resultando em um *cuadernillo* intitulado *Resúmenes de varios diarios, 1962-1964*⁶. Resumidamente, temos então dois textos sobre Paris: um texto prévio, com os escritos iniciais da autora; o *Resúmenes* trabalhados pela autora, com cortes, mudanças de nomes e iniciais, assim como mudança de datas e lugares; e textos mecanográficos e prontos para a publicação (a partir da própria edição de Pizarnik) (Pizarnik, 2013). Vale o ressalvo de que o diário editado pela autora sinaliza o intuito que ela tinha com seus escritos, os “preparando” para serem publicados, além de nos indicar suas reflexões sobre ser poeta. Utilizaremos, então, como forma de se compreender, com base em tudo dito acima, a autora em função de autora.

1.1 Alejandra Pizarnik, a autora

Flora Pizarnik, seu nome de nascimento, foi uma poeta argentina, nascida em 29 de abril de 1936, em Avellaneda, província de Buenos Aires. Filha de Rosa (Rejzla) Bromiker de Pizarnik e Elías (Ela) Pizarnik, imigrantes judeus vindos de Rovné, uma cidade historicamente passada pelos domínios russo e polonês, hoje pertencente à Ucrânia. Ainda que nos anos 1930 a cidade estivesse em domínio polonês, as raízes da família Pizarnik eram majoritariamente russas, assim, o russo junto ao iídiche⁷ foram as línguas faladas pela família. Entretanto, em sua estada argentina se destacam o espanhol, pela natureza do próprio país, e o iídiche - falado na residência da família.

Rosa, Elías⁸ e Myriam Pizarnik - Rosa já estava grávida na época - migraram para a Argentina. Apesar de já contar com uma infraestrutura receptiva, visto que a irmã de Rosa já se encontrava na cidade, pode dizer-se sorte, ou acaso, ao fato de mesmo sem conhecimentos de espanhol, dinheiro ou trabalho, a família alcançou estabilidade em um tempo curto na

⁶ Resumos de vários diários, 1962-1964.

⁷ O iídiche é uma língua fusão do alemão, hebraico e línguas eslavas “[...] formada em um contexto de plurilinguismo interno e externo: falantes do Yiddish falavam várias línguas (plurilinguismo interno) e viviam em lugares em que se falavam várias (plurilinguismo externo).” (Nascimento, T.; Reimann, ano?)

⁸ Adotaremos Rosa e Ela para nos referir aos pais de Alejandra Pizarnik. Com a chegada à Argentina, provavelmente por enganos burocráticos e/ou dificuldades de pronúncia dos nomes, o casal adotou (ou fora induzido a adotar) Rosa e Elías (espanhol).

cidade. Elías se consagrou como um respeitado *cuentenik*⁹ na comunidade judia centro-europeia de Avellaneda.

A autora frequentou duas escolas, uma argentina e outra judia, destinada aos imigrantes judeus na Argentina. O que se tem como registro de sua infância, a partir de relatos de sua irmã e colegas de colégio, é que Flora, ou Buma (apelido em ídiche derivado da palavra alemã *Blum*, que significa flor), como era chamada pelos pais, até os doze anos era uma menina divertida e, sem dúvidas, perspicaz. Tinha uma particularidade de ser teatral, refletida em recitais que a pequena autora fazia nas festas/reuniões familiares e com os amigos, o que a dava o título de “alma da festa”, como conta sua irmã¹⁰. Mais velha, a própria autora escreve num domingo, 25 de agosto de 1955, em seu *Diario*:

Minha mãe está orgulhosa de mim, porque amenizo essa reunião familiar. Diz que vale a pena me ter em casa, porque comigo ninguém se aborrece. [...] [Ela] Quer se livrar das ideias burguesas. Sei que o êxito de sua luta depende de mim. Se estou agradável, tudo fica bem. Se não... Oh, sou uma massa de contradições! Você é um ser humano, Alejandra. Ions negativos e positivos explodem em sua esfera. (Pizarnik, 2013a, p.121).¹¹ (Pizarnik, p.121, 2013a, tradução nossa)

Ainda jovem, aos 19 anos, publicou seu primeiro (e mais tarde renegado) livro de poemas, *La tierra más ajena* (1955), assinado por Flora Alejandra Pizarnik, primeiro registro escrito da adoção do nome que viria a ecoar na literatura argentina pelas próximas décadas, Alejandra. Apenas um ano depois, em 1956, lançou *La ultima inocencia* e, dois anos mais tarde, *Las aventuras perdidas* (1958). Mais tarde vieram grandes nomes de sua coletânea, *Árbol de Diana* (1962), uma de suas mais célebres obras. Em 1965, com “unânime aclamação crítica” (Aira, 1998), publica *Los trabajos y las noches* (1965). Três anos depois, *Extracción de la piedra de locura* (1968) e, enfim, seus últimos livros publicados em vida, *El infierno musical* e *La condesa sangrienta* (1971)¹². Alejandra Pizarnik morreu jovem, entre muitas

⁹ *Cuentenik* é palavra em ídiche: “[...] por se tratar de uma forma peculiar de comércio, habitual na comunidade judaica ao menos naqueles anos, não corresponde exatamente ao nosso conceito de vendedor domiciliar.” (Piña; Venti, 2021, p. 25)

¹⁰ PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Lumen, 2021.

¹¹ *Mi madre está orgullosa de mí, pues amenizo esta reunión familiar. Dice que vale la pena tenerme en casa, pues conmigo nadie se aburre. Entreveo su lucha respecto al famoso asunto del casamiento. Quiere convencerse. Quiere ver si puede convencerse. Quiere arrancarse las ideas burguesas. Sé que el éxito de su lucha depende de mí. Si estoy agradable, todo va bien. Si no... ¡Oh, soy una masa de contradicciones! Eres un ser humano, Alejandra. Iones negativos y positivos explotan en tu esfera* (Pizarnik, 2013a, p.121)

¹² No Brasil, pode-se encontrar edições em português de *Árvore de Diana*, *Os trabalhos e as noites*, *Extração da pedra da loucura* e *O inferno musical* traduzidas por Davis Diniz e publicadas pela Relicário Edições. Também de *A condesa sangrenta*, traduzida por Maria Paula Gurgel Ribeiro e publicada pela editora Tordesilhas.

internações e tentativas de suicídio, aos 36 anos, no dia 25 de setembro de 1972, de overdose de Seconal, um sonífero¹³.

Em seu primeiro livro, *La tierra más ajena*, já conseguimos observar certos caminhos estilísticos que emolduram a poética da autora. A consciência da escrita, do papel e a autora em papel, são aspectos marcantes no início e por toda sua trajetória literária. Num dos poemas do primeiro livro, intitulado “*poema a mi papel*”, a autora descreve, tenramente, uma genuína alegria frente aos versos feitos:

lendo meus próprios poemas
 penas impressas transcendências cotidianas
 sorriso orgulhoso equívoco perdoado
 é meu é meu é meu!!
 lendo a letra cursiva
 pulsar dentro alegre
 sentir que a dita se coagula
 ou bem ou mal ou bem
 estranheza de sentires inatos
 cálice harmonioso e autônomo
 limite no dedão do pé cansado e
 cabelo lavado em cabeça encaracolada
 não importa: é meu é meu é meu!!
 (PIZARNIK, 2013b, p. 20, tradução nossa)

A alegria de ver versos se vertendo em poesia, seja boa ou má, com seus equívocos e orgulhos, se concretiza na realização material, no poema, assim como na escrita, no processo.

Este é o único livro assinado como Flora Alejandra Pizarnik, o único em que a autora utiliza seu nome de nascença, Flora. Ao mesmo tempo, também já incorpora Alejandra, o nome com o qual morre. Não se sabe ao certo quando e o porquê da troca, nem o motivo da escolha do nome. Nem Myriam, sua irmã mais velha, em entrevista, soube dizer a razão de Pizarnik optar pelo nome, apenas que, em determinado momento da juventude, a poeta pediu à família e aos amigos que a chamassem de Alejandra. Uma hipótese levantada pelas autoras de *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito* acerca disso é, talvez, ser em referência às suas origens. Como imaginação literária ou fábula entre as irmãs Pizarnik, as meninas contavam aos amigos que a ascendência da família Pizarnik vinha da alta sociedade russa, com antepassados sendo “joalheiros do czar”, visto que “já que eram russos, ao menos teriam que sê-lo com um toque de qualidade e classe, e por isso os antepassados nobres foram inventados” (Piña; Ventti, 2021, p. 26)¹⁴. Anos mais tarde, já adulta e até o fim da vida,

¹³ PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. “Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito”. Lumen, 2021.

¹⁴ Relato de Myriam Pizarnik, em entrevista às autoras de sua biografia “*Alejandra Pizarnik: Biografía de un mito*”. Extrato em espanhol: “[...] Porque, como recuerda Myriam, pensaron que, ya que eran rusos, al

Alejandra pediria a alguns amigos mais íntimos que a chamassem de *Sasha*, diminutivo russo do nome Alejandra.

Poder-se-ia interpretar que a mudança vem em nome de um personagem; não mais uma mulher/pessoa, mas um personagem literário que adota a função poética. Entretanto, o que visamos destacar aqui é outro aspecto. A mudança de nome pode vir, talvez, da sina existencial da autora: não só de ser escritora e poeta, mas de existir em função de e para isso. Nasce “Alejandra” não só como um personagem que a autora adota em literatura (e também em vida), mas como um relato existente, em progresso e, ao ser transposto em palavras, um produto infindo do processo poético, da coexistência do ser em vida e querer ser em papel. Nasce, enfim, a autora. Como a própria autora escreveu em seu segundo livro publicado (primeiro com o nome Alejandra Pizarnik), *La última inocencia*, intitulado “*sólo un nombre*”:

alejandra alejandra
embaixo estou eu
alejandra¹⁵
(Pizarnik, 2013b, p. 59)

O poema, como marca da poética de Pizarnik, é nebulosamente conciso. A evocação pelo nome a partir de sua repetição - *alejandra alejandra* -, invoca certa curiosidade, de forma a parecer saborear ou testá-lo, e logo em seguida - *debajo estoy yo* -, embaixo de quê? De um nome? De um personagem? E quem é esse que está? Dentro desta unidade, o último verso, apenas um nome, é quem pode responder os questionamentos, de forma incisiva, *alejandra*. Este poema alude à imagem da autora que buscamos investigar, para além de uma Alejandra personagem, mas uma Alejandra em sua função de poeta, entrelaçada, pode-se dizer até perdida, em sua própria realidade (ou irreabilidade) literária.

Este poema, embora curto, contém muito da estilística poética da autora e já nos traça certos aspectos que moldam sua escrita. A autora é conhecida por sua poesia de tom exato, enxuto, regada pelo onírico, as angústias em relação a ser poeta em conjunto com a metalinguagem, uma introspecção extrema, surrealismo. Nos detemos um pouco neste último, pois é um aspecto que ronda sua poética e pelo qual, por muito tempo e ainda acontece, a argentina ficou conhecida apenas como uma poeta surrealista.

menos tenían que serlo con un toque de calidad y clase, por lo cual se inventaron los antepasados nobles...” (Piña; Ventti, p. 26, 2021)

¹⁵ Tradução do poema “*só um nome*”, publicado no livro *La última inocencia* e extraído da coletânea da autora, *Poesía Completa: alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra*. (Pizarnik, 2013b, p. 59)

1.2 Um pouco sobre suas vivências literárias e sua poesia

Para dedicar-nos a esta discussão, revocaremos, em primeiro, sua relação com o surrealismo, já que, como diz César Aira, comentador da autora, “A.P. viveu e leu e escreveu no rastro do surrealismo”¹⁶, mas vai muito além dele (Lasarte, 1983). Passearemos brevemente em suas experiências e trajetórias literárias.

O ano de 1954 é um ano crucial na vida da jovem poeta, na época em seus 18 anos. É nele que começa os estudos na faculdade, primeiro Filosofia e Letras e, concomitantemente, ingressa nos estudos de Jornalismo (*Escuela de Periodismo*). É nesta última que conhece Juan Jacob Bajarliá, na época professor da disciplina de Literatura Moderna, o responsável por introduzir autores como Proust, Gide, Claudel, James Joyce, e correntes literárias vanguardistas à autora. Foi também quem ajudou Alejandra a corrigir os textos publicados em seu primeiro livro, *La tierra más ajena*. A partir disso, Alejandra passou a integrar o núcleo literário de Buenos Aires, passando a ter contato com autores, artistas e intelectuais como Arturo Cuadrado, Juan Battle Planas, Enrique Pichon Rivière, León Ostrov (a quem dedicou o seu segundo livro, *La ultima inocencia*), Oliviero Girondo e Aldo Pellegrini, figuras conhecidas por seu cunho surrealista e invencionista na literatura argentina (Piña; Venti, 2021). Estes autores, por meio de revistas como *Ciclo* (1948), *Letras y línea* (1953), *Boa* (1958), publicaram artigos e traduções acerca da literatura surrealista e figuras relacionados, como André Breton (filósofo e poeta do surrealismo), Georges Bataille (escritor e filósofo do erotismo) e Benjamin Péret (poeta surrealista). Ainda que Pizarnik não tenha feito publicações nestas revistas, fica claro que o contato com essas tendências e filosofias literárias tenham participado de sua trajetória literária.

Como vimos, nesse núcleo literário em que a autora circulava, predominam referências surrealistas, pós-surrealistas e invencionistas. No movimento surrealista, o processo, o como e a realização do processo criador é uma temática central, e no que diz respeito à qualidade do resultado, só o tempo poderia dizer (Aira, 1998, p. 5). Os escritores dessa corrente pregavam por uma “escrita automática” como o processo em estado puro, num deságue do inconsciente livre, evitando ponderações sobre o resultado, ou seja, colocam o próprio processo como fruto do resultado. Esses movimentos vêm contra o formalismo estético, o subjetivismo lírico e o uso de repertório petrarquista¹⁷ (2000, Anadón, apud

¹⁶ “[...] A.P. vivió y leyó y escribió en la estela del surrealismo.” (Aira, p. 4, 1998).

¹⁷ A referência a uma poesia “petrarquista” é baseada na rigidez estética do poema. Francesco Petrarca foi um poeta italiano da época renascentista, conhecido pelo seu legado e disseminação de versos em forma de soneto - forma poética fixa de quatro estrofes, dois quartetos com quatro versos e dois tercetos com três versos;

Depetris, 2001, p. 93). Depetris, autora cuja dissertação é dedicada a um estudo crítico sobre Alejandra Pizarnik, comenta que o surrealismo é “um realismo ‘estranho’, que se apoia no familiar para ‘desestabilizá-lo’ e ingressar, assim, em uma surrealidade onde a unidade profunda do real se restitui” (Depetris, 2001, p. 97)¹⁸.

Em conjunto à onda surrealista literária, junta-se o movimento invencionista de Buenos Aires. Ele aparece primeiro na revista *Arturo* (1944), com autores realocando a criação pela invenção para destacar a capacidade existente na obra de arte de reconstruir o mundo, deslocando os valores de sensibilidade habituais (2001, Depetris, p. 94). Depetris comenta ainda que “a invenção se sustenta precisamente na necessidade de inventar novas realidades, mas essa invenção não está longe da realidade comum, pelo contrário, fortalece o desejo de participação no mundo” (2001, p. 94)¹⁹.

Também seria raso filiar a poesia de Pizarnik puramente ao surrealismo, apesar da própria o admitir como inato²⁰, como muitas vezes se é feito em razão das temáticas recorrentes em sua poesia, as evocações imagéticas, oníricas, e a busca de uma poesia transcendental. Lasarte (1983) destaca a autora dessas classificações por sua profunda inconformidade com seu próprio discurso poético, desviando da lógica surrealista de questionar uma linguagem acompanhar, necessariamente, a imposição de uma outra linguagem, mais “válida e renovadora” (p. 867).

Acrescido disso, sua própria posição não segue a mesma lógica desta da cena literária argentina (ou lógica qualquer). Passagens em seu diário mostram comentários sobre a apatia da autora em relação à literatura argentina²¹, a forma como estava sendo feita - na década de 50 e 60, a literatura argentina era fortemente vinculada ao engajamento político -²²,

os quartetos no esquema de rima ABBA/ABAB, e os tercetos com as rimas CDC/DCD/CDE. sem referência.... é conhecimento de mundo rs (buscar uma ref)

¹⁸ *Es necesario volver aquí a la evidencia de que el surrealismo es un realismo «extrañado», que se apoya en lo familiar para «desensibilizarlo» e ingresar así en una surrealidad donde se restituye la unidad profunda de lo real.* (Depetris, 2001, p. 97)

¹⁹ “[...] *la invención se sustenta precisamente en la necesidad de inventar nuevas realidades, pero esta invención no es ajena a la realidad común; por el contrario, afianza el deseo de participación en el mundo*” (Depetris, 2001, p. 94)

²⁰ Em uma entrevista, publicada de forma póstuma, Alejandra comenta: “Sinto que os signos, as palavras, insinuam, fazem alusão. Esse modo complexo de sentir a linguagem me leva a crer que a linguagem não pode expressar a realidade; que só podemos falar do óbvio. Daí meus desejos de fazer poemas terrivelmente exatos, apesar do meu surrealismo inato, e de trabalhar com elementos das sombras interiores. É isso o que tem caracterizado os meus poemas” (Pizarnik, 1975, tradução nossa).

²¹ Escreve em 1955: “[...] Literatura entediante. Uma pessoa se depara com um livro argentino. O que acontece? Vis imitações francesas, modismos [grifados] em itálico, fotografias pesadas do campo. De repente aparece um texto rrealista. Não sei porquê mas desconfio de todo o nacional. Me parece impossível encontrar beleza em qualquer tema argentino.” Pizarnik, 2013a, p. 30, tradução nossa.

²² A política na Argentina no século XX foi complexa. Até 1955 Perón era o líder político do país; neste mesmo ano houve um Golpe Militar e a imposição de ditadura; a década de 60 foi marcada por governos frágeis,

defendendo com o “*no argentino*”²³ uma literatura concebida como esfera autônoma (Lerman, 2014). Como comenta Aira (2001, p. 17), para ela, a literatura tinha um único compromisso, com a qualidade²⁴.

Com essa bagagem literária de sua terra de nascença, e talvez por forte influência da literatura francesa, em 29 de agosto de 1959, Alejandra reforça em seu diário um desejo existente há anos: “Preciso ir à França. Lembrar disso. Lembrar que devo querer-lô muito. Recordar que é a única coisa que me resta querer, neste mundo vasto e alto”²⁵ (marcação da autora - Pizarnik, 2013a). Talvez possamos compreender um pouco dessa necessidade vital de Pizarnik de ir à França a partir de outros escritos em seu diário. Em 9 de junho de 1960, a autora escreve:

Até minha vocação de poeta é talvez um mal entendido, ou, se não é, está profundamente bloqueada pela minha insegurança e falta de confiança em mim mesma. Mesmo assim, tentarei trabalhar, tentarei me aproveitar de tudo, como fazem os franceses.²⁶

“Como fazem os franceses” pode remeter à ideia estereotipada dos franceses saberem aproveitar a vida, a arte de viver, principalmente associada ao estilo de vida parisiense, vista como um centro cultural, liberdade e sofisticação. Não é novidade, também, a reconhecida tradição poética francesa, com grandes nomes da literatura moderna, além da capital francesa vir a se tornar refúgio para uma gama de autores latinos expatriados, em sua grande maioria por perseguição política, como Julio Cortázar, seu amigo e com quem convivera em Paris, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, entre outros nomes.

Fato é, assim como desejado, em 11 de março de 1960 a poeta embarca no transatlântico *Laenec* rumo à Paris e lá reside até 1964, com algumas idas e vindas de Buenos Aires. É onde escreve os poemas em francês aqui tratados, trabalha em algumas revistas, faz traduções, publica poemas em revistas e também seu primeiro livro renomado, com prólogo de Octavio Paz, *Árbol de Diana*. Cristina Piña realça a importância da cidade, cultura e língua

tentativa de instalar democracia e mais Golpes Militares. Sob conflitos, violência e instabilidade, o governo Militar chamado *Revolución Argentina* fica no poder até 1973.

²³ Já na França, em 1962: “As lutas ou disputas poéticas de Buenos Aires me fazem rir, agora que estou longe. Arte de vanguarda, sonetos dominicais. Tudo isso é tão imbecil. Minúsculas, pontuação e rima. Como se alguém tivesse acordado, numa manhã, com vontade de se banhar em álcool e atear fogo em si mesmo porque as palavras não dizem, e a linguagem está podre, está impotente e seca.” Pizarnik, 2013a, p. 253, tradução nossa.

²⁴ “Pra ela, a literatura tinha um único compromisso, com a qualidade” (Aira, 2001, p. 17, tradução nossa).

²⁵ “*Tengo que ir a Francia. Recordarlo. Recordar que debo quererlo mucho. Recordar que es lo único que me queda por querer, en este mundo ancho y alto.*” Pizarnik, 2013.

²⁶ *Aun mi vocación de poeta, es tal vez un malentendido, o si no lo es está profundamente bloqueada por mi inseguridad y mi falta de seguridad en mí misma. No obstante, trataré de trabajar, trataré de que todo me aproveche, como hacen los franceses.* Pizarnik, 2013a, p 236.

francesa fundamentalmente como um campo de experimentos para ensaiar recursos que posteriormente vai utilizar em seus escritos na língua espanhola.

Como comentado anteriormente, Pizarnik vem de família judia e também estudou em escola judia, como era comum para os filhos de imigrantes judeus na Argentina. A relação com o espanhol e o iídiche vêm desde a infância para a autora, mas isso não significa sua identificação com elas. A língua espanhola sempre é relatada como um empecilho para Pizarnik. Sentia que não tinha domínio do idioma, a gramática lhe falhava, o idioma não era o suficiente²⁷, embora, podemos associar essa negação dela ao seu descontentamento com a literatura argentina produzida em sua época. Em contrapartida, há a identificação, agridoce, de que ela é, acima de tudo, judia. A autora escreve em vários momentos que acima de ser argentina é judia e sente assim primordialmente quando está na Argentina - diversas vezes aborda este assunto com os termos “condição de judia” ou “sangue judio”. Ao mesmo tempo, também relata que tem Paris como a cidade à qual ela pertence, talvez por sua condição de cidade dos exilados.

Em meio a tantas identidades ou possibilidades de se identificar, a questão maior que ronda a crítica de Pizarnik é a de ser expatriada da linguagem e, logo, o personagem decorrente disso, que a própria autora chama de “*personaje alejandrino*”. Parte da crítica adota o conceito desse personagem no alicerce de encarar a obra literária da autora como autobiográfica, tomando os relatos pessoais de seus *Diarios* e cartas da mesma como essenciais para analisá-la. É de se compreender, a argentina relata muito sobre seu processo de escrita, suas posições acerca do mundo literário, autores diversos, etc., muitas vezes de forma a mesclá-los fantasiosamente com acontecimentos de sua vida pessoal.

Aira (1998) ressalta que a autora ficou marcada por estereótipos e leituras autobiográficas - com as temáticas sobre solidão, morte, silêncio, exílio, suicídio, feminilidade -, conhecido como mito pizarkiniano²⁸. Este mito gira em torno da fusão entre obra e biografia e, neste ponto, seus *Diarios* têm ampla influência. Chamada de “*pequeña naufraga*”, “*ñina extraviada*”, “*estatua deshabitada de si misma*”, ironicamente expressões

²⁷ Podemos ver essa preocupação em algumas passagens: “[...] O que me preocupa, como e quanto, é o meu desconhecimento do espanhol. Uma língua bela. É a única coisa que me importa. Dizer através de palavras vivas, cheias de sabor e de cor. Mas dentro de mim tudo é tão áspero, tão espinhoso. Não sei se é apenas pelas minhas poucas leituras espanholas ou pela minha ignorância gramatical. Preciso me preparar.” e “Minha falta de ritmo quando escrevo. Frases desarticuladas. Impossibilidade de formar sentenças, de conservar a estrutura gramatical tradicional. É que me falta o sujeito. Depois, me falta o verbo. [...] Se ao menos eu me limitasse em me alegrar quando falo francês. Mas não. Falar em espanhol é igualmente difícil para mim. Algo me separa radicalmente da linguagem, das palavras.” (Pizarnik, 2013a, p. 413 e 463, tradução nossa).

²⁸ Termo usado por comentadores e críticos para falar deste tipo de abordagem da obra de Pizarnik. Podemos, também, fazer referência à biografia da autora por Cristina Piña, intitulada *Alejandra Pizarnik: Biografía de un mito*.

que ela mesma vezes utiliza para falar de si, essas expressões são utilizadas para injustamente mumificar a autora em metáforas usadas como um ponto de chegada, fazendo um trabalho de congelamento, que “nos deixa com um catálogo de objetos e ficaria traída a tarefa poética de ‘criar processos’ ali onde há objetos” (Aira, 2001, p.10).

Retornamos à nossa reflexão sobre o autor e o que achamos que conhecemos dele. Partir do pressuposto que podemos analisar a obra de um autor a partir de seus escritos biográficos, como é o caso dos *Diários* e das cartas, é cair na ilusão de conseguir aceder à obra intacta, cristalizada e, milagrosamente, conseguir ler pelos olhos do criador. Ora, cairíamos, assim, na fetichização da obra de arte. Embora frequentemente caímos nessa tentação (isso não é pecado, de forma alguma), não optamos pela saída de desconstruir isso com revisão bibliográfica, com apontamentos x ou y. Penso que uma outra forma, talvez mais ética, de sanar nossa dívida para com o artista e a obra é nos redimir, reconhecendo tal impossibilidade e nossa posição interpretativa singular. E é aí que a tradução entra como um espaço que torna isso possível. Seguimos, então, para as reflexões acerca da tradução.

2. Reflexões sobre a tradução e projeto tradutório

Dentre tantas, e ainda recentes, literaturas acerca das Teorias da Tradução, por muito tempo nos deparamos com autores, poetas, críticos, filósofos e afins caracterizando a tradução, em especial a de textos literários, como inferior. Inferior por não conseguir captar a “alma” do texto, sim por ser “infiel” à obra, por ser uma *belle infidèle*, por se apegar mais à forma, ou por se apegar mais ao conteúdo, enfim, uma bela infiel. Ainda existe uma névoa sobrevoando o mundo da tradução, onde expectativas desleais acerca de traduções que não “alterem em nada” o texto original e de traduções “imparciais” são almejadas.

Rosemary Arrojo, no livro *Oficina de tradução: a teoria na prática* (2007), faz um percurso interessante sobre a percepção do texto literário e da tradução literária em si. Muitas vezes, encontramos os termos transferência e substituição para exemplificar o processo de tradução. Definições da tradução como “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua”²⁹ foram amplamente disseminadas no âmbito da teoria de tradução no Brasil (Arrojo, 2007). Neste sentido, autores, teóricos, críticos, etc. encaram a tradução como um ponto de partida estático (no texto original) a ser transferido para outro ponto estático (texto de chegada). Há algumas colocações e reflexões a serem feitas nesse âmbito que englobam nosso trabalho, principalmente ao pensarmos o texto poético, que abaixo seguiremos.

Arrojo recorre ao célebre conto *Pierre Menard, autor del Quijote*,³⁰ de Jorge Luís Borges, autor argentino, para trabalhar o conceito de tradução como transferência. Ela nos coloca como a concepção menardiana da literatura ainda é latente nas percepções literárias correntes. Para melhor concepção disso, vamos adentrar um pouco à história do conto.

O nome deriva de Pierre Menard, personagem-escritor francês do conto sobre o qual o narrador, amigo de Menard e crítico literário, realiza uma resenha póstuma. Na análise da posição teórica de Menard, e controversa aos seus trabalhos, vemos um autor (poeta, tradutor e crítico) que acredita na neutralidade de leitura, tradução e crítica literária, categorizando sistematicamente o que seria literário e não-literário, o poético e o não-poético, com características textuais intrínsecas e estáveis objetivamente determinadas (Arrojo, 2007). Nosso Menard possui um projeto mais valioso e capcioso, segundo a perspectiva do crítico-narrador: uma obra subterrânea, interminavelmente heróica e invisível. Efetivada

²⁹ Catford, apud Arrojo, p. 8, 2007.

³⁰ Encontrado em: Borges, Jorge Luis. *Pierre Menard, autor del Quijote*. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 444-450.

apenas em dois capítulos de Dom Quixote e um fragmento, o projeto por Menard era de escrever o próprio Dom Quixote, de Cervantes:

Não queria compor outro Quixote - isto é fácil - mas *o Quixote*. Inútil agregar que não encarou nunca uma transcrição mecânica do original; não se propôs a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem - palavra por palavra, linha por linha - com as de Miguel Cervantes (Borges, p. 446, 1974, ressalvo do autor)³¹

E, de acordo com o narrador, ele consegue. Após Menard cogitar em literalmente transformar-se em Cervantes³² - e logo desistir por considerar fácil demais - , ele decidiu aceder ao Quixote como Menard, de forma a se impor “a tarefa de repetir um texto estrangeiro, escrito em outra língua, por um outro autor e num outro momento, sem deixar de ser ele próprio, isto é, sem poder anular seu contexto e suas circunstâncias” (Arrojo, p. 12, 2007). Então, o narrador-crítico transpõe um recorte de Dom Quixote no qual Menard alcança sua tradução-etérea. O recorte reproduzido do Menard, do espanhol para espanhol, ironicamente, fica igual ao de Cervantes. Mesmo assim, o narrador considera o fragmento de Menard mais “sutil que o de Cervantes”, pontuando que o texto deste e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o de Menard, entretanto, é quase que infinitamente mais rico (Borges, 1974).

A figura Menard, assim, reflete uma percepção insistente do que seria o ofício tradutório - ou como deveria ser feito: uma transposição de um objeto estático, a ser transportado de uma língua à outra. Antes de nos dirigirmos à discussão da tradução, precisamos passar pela da interpretação de um texto, aqui literário, como exato.

Berman desenvolveu em *Pour une critique des traductions: John Donne* um prelúdio de um sistema analítico³³ para críticas de traduções. Ele nos apresenta um método de como fazer uma crítica tradutória sem ponderar puramente aspectos tidos como positivos ou negativos de uma tradução, dividido em algumas etapas. Em primeiro, o autor traça a etapa preliminar, que consiste na leitura e pré-análise da tradução e do original, a partir da seleção de exemplos textuais estilísticos - conscientemente. Tanto como críticos e tanto como tradutores, existe um processo consciente (e inconsciente) de uma série de escolhas, sejam

³¹ *No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel Cervantes* (Borges, 1974, p. 446, destaque do autor).

³² [...] *Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y de 1918, ser Miguel Cervantes.* (Borges, p. 447, 1974)

³³ Diz-se prelúdio pelo inacabamento do projeto de Berman, visto que o texto é póstumo e, dentro do próprio texto, o autor organiza um livro (que nunca chegou a ser escrito) sobre críticas tradutórias.

estilísticas, morfológicas, semânticas, sintáticas, entre tantas outras. Esse processo, por si próprio, já evidencia a ausência de um tradutor ausente. Podemos pensar em nosso Menard como exemplo: ao tentar ao máximo ser uma presença mínima, recriando seu Dom Quixote, ele falha. E por quê falha? Pode parecer uma resposta simples - e é -, ele falha porque não é Cervantes e, embora todas as tentativas, seu crítico-amigo o percebe diferente, mais sutil, ocorrência de sua percepção e interpretação únicas do texto. Se voltarmos às reflexões de Agamben, Menard, como tradutor, tenta delimitar a interpretação de sua ausência no lugar vazio do vivido e mesmo assim, seu leitor, a partir de sua interpretação, não consegue ocupá-lo.

Existe um apego quase maternal com esse tipo de percepção teórica e prática nos Estudos da Tradução - tradução como a tentativa de transferir uma obra original numa outra língua. Essa perspectiva engloba, também consciente e inconscientemente, alguns fatores: o primeiro, a crença de um texto - poético - como estático; em segundo, uma posição de neutralidade do tradutor para com o objeto literário, em sua recepção, leitura, análise e, em última instância, tradução; em terceiro, como consequência dos outros fatores, uma suspensão quase transcendental de todos os envolvidos no processo. Nessa lógica, voltando a Volóchinov em “A palavra na vida e a palavra na poesia”, essa crença do poético estático pode ser compreendida, de forma sequestrada, como um dos extremos, a fetichização da obra de arte como coisa - o outro é o de tomar em conta apenas o psiquismo do criador ou do contemplador, na tentativa de encontrar o estético ora num, ora noutro (Volóchinov, 2019).

Para entender essas duas opiniões, voltemos ao nosso Menard. Dentro da própria impossibilidade do projeto, tentar se reter puramente aos limites psíquicos (e físicos) do criador, “ser” o próprio Cervantes, seria o caminho mais desinteressante para Menard, como uma diminuição ao ser, em pleno século vinte, um romancista bem-sucedido do século dezesseis (Borges, 1974, p. 447)³⁴. Em contrapartida, e de forma paradoxal, podemos incorrer que a obra Dom Quixote é vista por Menard (como contemplador) como mera coisa - como se toda a arte fosse reduzida à obra de arte (material), colocando os contempladores e o criador fora do campo de análise (Volóchinov, 2019, p. 114), baseando-se na afirmação de conseguir premeditar sua escrita, poder escrever Dom Quixote sem incorrer em alguma tautologia (Borges, 1974). Ao mesmo tempo, Menard reconhece o paradoxo em que se encontra:

³⁴ Ser no século vinte um romancista popular do século dezessete lhe pareceu uma diminuição. Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote lhe pareceu menos árduo - e, por isso, menos interessante - do que seguir sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote, através das experiências de Menard (Borges, 1974, p. 447, tradução nossa).

Meu solitário jogo está governado por duas leis polares. A primeira me permite ensaiar variantes de tipos formal ou psicológico; a segunda me obriga a sacrificá-las ao ‘texto original’ e a raciocinar de modo irrefutável essa aniquilação... A estas barreiras artificiais há de incluir uma outra, congênita. Compor o Quixote nos princípios do século XVI era uma tarefa razoável, necessária, talvez fatal; nos princípios do XX, é quase impossível. Não é em vão que trezentos anos se transcorreram, carregados de difíceis acontecimentos. Entre eles, mencionando apenas um: o próprio Quixote. (Borges, 1974, p. 448)³⁵

E é aí onde encontramos o ponto pecaminoso: tentar encontrar a unidade artística numa parte, ou a obra como objeto (estático) ou o psiquismo do criador ou contemplador, de forma isolada. Seja compactuando como primeiro extremismo, colocar o todo artístico no material objeto, “coisificar” a arte, seja considerando somente os aspectos do psiquismo do criador. De forma inevitável, ambos levaram para um único caminho, ilustrado no conto de Borges: embora exatamente iguais, essa reprodução-repetição total do texto assume outro valor para o narrador a partir do momento em que é relacionado ao Menard (Arrojo, 2007, p. 12). Isso se vale porque é impossível recuperar uma totalidade “original” de um determinado texto, mesmo Menard achando que chega o mais próximo possível - com sua reprodução-repetição -, o produto revela, inevitavelmente, apenas uma interpretação, feita por um contemplador, em uma determinada época, regida por determinadas relações sociológicas. Arrojo completa:

Assim, ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do “original”; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas *lido e interpretado*, e nunca totalmente decifrado ou controlado. (Arrojo, 2007, p. 13, *italico da autora*)

Fato é que o “artístico” abarca todos os aspectos em sua própria comunicação artística, ao ser “uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística” (Volóchinov, p. 115, 2019). Explorar essa comunicação específica da arte, em sua unicidade formal, fixada no material da forma artística, é a tarefa da poética sociológica e, mais ainda, do tradutor.

Partindo de todos estes pressupostos, pensamos num projeto de tradução que agregasse minha posição tradutória. Primeiro, com o intuito de trabalhar as relações interlinguísticas na poética da autora, escolhemos seus poemas em francês. Os grandes

³⁵ “Meu jogo solitário é regido por duas leis opostas. A primeira me permite ensaiar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda me obriga a sacrificá-las ao texto ‘original’ e a justificar de maneira irrefutável essa aniquilação... A estas limitações artificiais soma-se outra, congênita. Compor o Dom Quixote no início do século dezesseis era uma empreitada razoável, necessária, talvez inevitável; no início do século vinte, é quase impossível. Não em vão transcorreram trezentos anos, carregados de fatos complexíssimos. Entre eles, para mencionar apenas um: o próprio Dom Quixote” (Borges, 1974, p. 448, tradução nossa).

alicerces filosóficos nesta proposta de tradução são baseados nas reflexões já feitas. O que é de nossa parte pretendido perpassa, primeiro, minha interpretação como leitora das obras de Pizarnik. Berman coloca que o projeto é definido pela posição tradutória do tradutor e as exigências específicas colocadas pela obra a ser traduzida (Berman apud Torrès, 2021) - lá, eu me encontro como contempladora e tradutora munida de posição teórica, observando os poemas, enquanto eles, em contrapartida, também observam-me e demandam-me suas próprias exigências, em sua própria língua. Pretendendo trabalhar com esse aspecto partimos das interpretações para na tradução explorar as formas de comunicá-lo e, enfim, as escolhas feitas para tal.

Pizarnik escreveu poemas em francês nos tempos em que permaneceu em Paris, uma parte deles foram encontrados em seu apartamento em Buenos Aires após sua morte, junto a inúmeros outros manuscritos, poemas, prosa, fragmentos, notas de leitura e desenhos. Publicados de maneira póstuma, como coleção de todos os poemas escritos em francês, na versão bilíngue francês-inglês *The Galloping Hour: French Poems by Alejandra Pizarnik*, traduzidos por Patricio Ferrari e Forrest Gander. Utilizamos aqui a edição bilíngue por ser a primeira publicação que reúne os poemas e poemas em prosa produzidos em francês de Pizarnik³⁶, e, até então, não existem traduções para o português. O livro é dividido em três partes: a primeira *I. poèmes français*; *II. autres poèmes français*, reunidos do arquivo da autora a parte dos encontrados em Buenos Aires; e a terceira *III.* incluindo oito desenhos em tinta verde, intitulados em francês, e uma gravura com prosa em francês. Separamos cinco poemas que, em nossa perspectiva, permitiram explorar o pretendido - um poema em prosa, e os outros em versos livres.

Para nossa análise, partimos da abordagem de Jean-Luc Nancy sobre o acesso à poesia. “Se compreendemos, se acessamos de uma maneira ou de outra, um limiar de sentido, isso se dá poeticamente” (Nancy, 2013, p. 416), é assim que Nancy começa seu texto “Fazer, a poesia” e é esse nisso que nos embasamos. A poesia, na visão de Nancy, não tem exatamente um sentido, é um sentido sempre por se fazer no qual um sentido anterior, o sentido do acesso (ao sentido), é ausente e adiado. Isso se dá porque, por essência, a poesia é outra coisa mais:

[...] Ou ainda: a *própria* poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência,

³⁶ “*The Galloping Hour* reúne pela primeira vez, e em inglês, todos os poemas e poemas em prosa produzidos em francês da poetisa argentina.” Pizarnik, 2018 p. 13, tradução nossa.

essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia. (itálico do autor, Nancy, 2013, p. 415)

Nessa condição de negar-se, renegar-se, denegar-se e suprimir-se, o acesso se faz naquilo que deve ceder e, assim, furta-se e recusa-se. Podemos induzir, então, que o acesso é difícil e sua dificuldade é o fruto de sua negação, de não se deixar fazer - é, efetivamente, o que a poesia faz; ela não se deixa fazer, e ao fazê-lo faz o difícil, fazendo parecer fácil. Na facilidade, a dificuldade cede e, de repente, de modo fácil, estamos no acesso, ou seja, na dificuldade absoluta (Nancy, 2013, p. 417).

No lugar onde acontecem as relações interpessoais entre a obra, o autor e o contemplador, na dificuldade absoluta, efetiva-se (recria-se, sempre se refaz e se nega) o acesso ao sentido, numa intersecção na qual todos interagem entre si, se olham, se percebem, mas não se tocam. É aí, também, onde a tradução acontece. Pensando na tradução a partir da perspectiva de Benjamin, ela observaria, de fora, suspensa, e presenciaria o desenrolar misterioso. Sem pretender penetrar a relação, solucionar qualquer mistério, se fazer uma quarta parte, muito menos comunicar algum original como um meio puramente materialista - para ele, nada comunica um texto poético visto que o essencial do poético se encontra no mistério, no inapreensível -, mas sim ressoar num eco o conjunto dos elementos envolvidos e suas trocas. Em suas palavras:

Mas a tradução não se vê, como a obra literária, por assim dizer, mergulhada no interior da mata e da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira. Sua intenção não só se dirige a algo diverso da obra poética, isto é, a uma língua como um todo, partindo de uma obra de arte isolada, escrita numa língua estrangeira; mas sua própria intenção é outra: a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. (Benjamin, 2008, p. 75)

Ao colocar que a intenção do tradutor é derivada, última e ideativa, vemos o tradutor também como um ser poetizante³⁷, pois, afinal de contas, fica no espectro de seu trabalho, de sua tarefa, traduzir o gritante (e ausente) da obra, o poético, no eco, tornando possível reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira.

Apesar de um aporte teórico talvez um tanto prolixo, houve uma necessidade de reforçar certos aspectos para delimitar nossa posição teórica e prática. Nessas complexas

³⁷ “Mas aquilo que em uma obra (Dichtung) excede a comunicação – e mesmo o mau tradutor o admitirá como essencial – não é geralmente tido por inapreensível, misterioso, ”poético”? Aquilo que o tradutor só pode reproduzir também poetizando?” BENJAMIN - quatro traduções de a tarefa do tradutor (definir uma das traduções e procurar citação lá - João Barrento não)

relações sendo criadas e recriadas, o cerne de tudo se resume na intrínseca relação entre autor-obra-leitor/tradutor (o último também como tradutor). Sendo assim, resumidamente, temos o sujeito-autor como ofício que, para consagrar uma escritura entra na sua própria morte, dando lugar à linguagem pois apenas ela é capaz da eterna construção da escrita. É eterna porque, a cada leitura, ela se refaz. Entramos, então, com o leitor que torna a escrita possível pela ocupação imediata (lendo) do lugar ausente deixado a partir do gesto do autor e, precisamente essa ausência, é o que delimita até onde o leitor pode ir em sua interpretação. Nesse raciocínio, a linguagem se faz a única testemunha onipresente dessa relação, em sua condição de ruína (sobrevivência do autor no gesto) e criativa (na criação da obra com o leitor) unindo o autor, o leitor e, mais a fundo, dá vida ao tradutor (em última instância, na recriação da obra). A linguagem, nesse raciocínio, é a dona do seguinte paradoxo: cria um espaço de privilégio que só se consagra por sua existência, ao mesmo tempo em que coloca o tradutor na casa da linguagem, usufruindo da mesma, como ferramenta de trabalho da tradução, no privilégio de exercer o ofício onde o gesto do autor também passou. Ela é, em último, o ponto de conexão entre todas as partes envolvidas.

Com isso, caminhamos para a análise a seguir, na qual utilizaremos escritos de Pizarnik sobre seu processo de escrita, sua própria escrita, ofício como poeta, não no sentido de tentar alcançar congruências biográficas entre obra e autora. Novamente, não estamos negando tais existências, apenas descartando-as pela inerente impossibilidade de alcançá-las, sendo assim então irrelevantes. O que se visa é interpretar sua poesia no espaço da linguagem em que a própria poesia se constroi.

3. Tradução e comentários

Separamos os poemas para fincar uma análise da poética da autora, partindo da interpretação dos mesmos. Colocamos os poemas em tabelas, onde o primeiro, por ser em prosa, aparece na parte superior seguido, abaixo, pela tradução. Os outros, também em tabelas, são colocados lado a lado com a tradução, à esquerda o poema original em francês, à direita a tradução.

3.1 Primeiro Poema - *E quoi penser du silence?*

* (Sem nome - *Et quoi penser du silence?*...)

The Galloping Hour. I. Poèmes Français/French Poems, p. 18

Et quoi penser du silence? – Dormir oui, travailler quelques jours avec le rêve et m'épargner le silence. Il faut renverser tant de choses dans si peu de jours, faire un voyage si long dans si peu de jours. On me dit: choisis le silence ou le rêve. Mais je suis d'accord avec mes yeux ouverts qui devront aller – aller et ne jamais revenir – à cette zone de lumière vorace qui te mangera les yeux. Tu veux aller. Il le faut. Petit voyage fantôme. Quelques jours de travaux forcés pour ton regard. Ce sera comme toujours. Cette même douleur, cette désaffection. Ce non-amour. On meurt de sommeil ici. On aimerait se donner le plus vite possible. Quelqu'un a inventé ce plan sinistre: un retour au regard ancien, un aller à la recherche d'une attente faite des deux yeux bleues dans la poussière noire. Le silence est tentation et promesse. Le but de mon initiation. Le commencement de toute fin. C'est de moi que je parle. Il arrive qu'il faut aller une seule fois pour voir si pour une seule fois encore te sera donné de voir. On meurt de sommeil. On désire de ne pas bouger. On est fatiguée. Chaque os et chaque membre se rappelle ses anciens malheurs. On est souffrante et on rampe, on danse, on se traîne. Quelqu'un a promis. C'est de moi que je parle. Quelqu'un ne peut plus.

E o que pensar do silêncio? – Dormir sim, trabalhar alguns dias com o sonho e evitar o silêncio. É preciso subverter tantas coisas em tão poucos dias, fazer uma viagem tão longa em tão poucos dias. Dizem-me: escolha o silêncio ou o sonho. Mas eu concordo com meus olhos abertos que deverão ir - ir e jamais voltar - a essa zona de luz voraz que devorará seus olhos. Você deve ir. É preciso. Pequena viagem fantasma. Alguns dias de trabalhos forçados para seu olhar. Assim será como sempre. Essa mesma dor, essa mesma desafeição. Esse não-amor. Morre-se de sono aqui. Gostaria de doar-se o mais rápido possível. Alguém inventou esse plano sinistro: um retorno ao

olhar ancestral, uma ida em busca de uma espera feita de dois olhos azuis na poeira escura. O silêncio é a tentação e a promessa. O objetivo da minha iniciação. O começo de todo fim. É de mim que falo. Acontece que é preciso ir uma vez só para ver se por só uma vez mais será dado o ver a você. Acontece que é preciso ir uma única vez para ver se, por uma única vez ainda, lhe será dado ver. Morre-se de sono aqui. Deseja-se o não mover. Estamos cansadas. Cada osso e cada membro se recorda de seus antigos infortúnios. Sofremos e rastejamos, dançamos, nos arrastamos. Alguém prometeu. É de mim que falo. Alguém não pode mais.

O primeiro poema escolhido é o que abre a coletânea de *The Galloping Hour: French poems*. Um poema em prosa, regado por um tom recorrente na poética da autora, de questionamento e divagações, fluído como se estivéssemos adentrando uma linha de pensamento. Vamos dividir o poema em duas partes para analisá-lo:

Et quoi penser du silence? – Dormir oui, travailler quelques jours avec le rêve et m'épargner le silence. Il faut renverser tant de choses dans si peu de jours, faire un voyage si long dans si peu de jours. On me dit: choisis le silence ou le rêve. Mais je suis d'accord avec mes yeux ouverts qui devront aller – aller et ne jamais revenir – à cette zone de lumière vorace qui te mangera les yeux. Tu veux aller. Il le faut. Petit voyage fantôme. Quelques jours de travaux forcés pour ton regard.

Já no começo, com a indagação “e o que pensar do silêncio?”, observamos um rastro de continuidade com a utilização da conjunção aditiva “e”³⁸, como se fosse um raciocínio/pensamento já em construção. O poema se estrutura num tom de dualidade e urgência, condensado na forçosa escolha entre o sonho e o silêncio - escolher o silêncio seria ficar acordado, enquanto o sonho, o onírico, seria dormir. Essas colocações por si próprias são paradoxais: quando dormimos, caímos no inconsciente do silêncio; permanecer consciente resulta, inevitavelmente, em romper o silêncio, nem que seja pelo ruído dos próprios pensamentos.

Ao ser demandada a imposição da escolha, o eu lírico recusa, com os olhos abertos que devem ir (e nunca mais retornar) de encontro à luz voraz, no lugar paradoxal do desejado e, ao mesmo tempo, autodestrutivo. Só se pode ver com os olhos abertos, mas justamente o que se vê é o que vai destruí-los. Encontrar essa luz, aqui, não seria negar uma ou outra escolha, mas sim encontrá-las simultaneamente, num tempo-espaco que, de tão inalcançável,

³⁸ Em francês, “et” é uma conjunção de coordenação, com o mesmo sentido do português, de ligar palavras, grupos de palavras ou frases.

deságua em desconfiança. Assim, ao embarcar nessa pequena viagem fantasmagórica, onírica, o poema cria um espaço liminar - nem lá, nem cá; nem dormindo e sonhando, nem alcançando o desejado silêncio. O trabalho forçado aqui pode ser interpretado como o forçar a si próprio a manter os olhos abertos, em direção à sina autodestrutiva - para o interior ou o exterior. De um ponto, habitar esse espaço é reconhecer a necessidade vital de algo que não está ali (de fechar os olhos, dormir), do sonho, que deriva no cansaço, no sono e na desilusão (da mesma dor, da mesma desafeição, do mesmo não-amor). Ao mesmo tempo, há também a recusa de segui-lo, de efetivar uma escolha, pelo desejo do silêncio.

Ce sera comme toujours. Cette même douleur, cette désaffection. Ce non-amour. On meurt de sommeil ici. On aimerait se donner le plus vite possible. Quelqu'un a inventé ce plan sinistre: un retour au regard ancien, un aller à la recherche d'une attente faite des deux yeux bleues dans la poussière noire. Le silence est tentation et promesse. Le but de mon initiation. Le commencement de toute fin.

Essa situação é o próprio plano sinistro, a partir da tentação e promessa do silêncio: o retorno ao olhar ancestral, como uma melancolia do nunca ainda visto, o ir em busca da eterna espera de dois olhos azuis, a luz voraz, na poeira escura.

C'est de moi que je parle. Il arrive qu'il faut aller une seule fois pour voir si pour une seule fois encore te sera donné de voir. On meurt de sommeil. On désire de ne pas bouger. On est fatiguée. Chaque os et chaque membre se rappelle ses anciens malheurs. On est souffrante et on rampe, on danse, on se traîne. Quelqu'un a promis. C'est de moi que je parle. Quelqu'un ne peut plus.

Agora, vemos uma quebra no andamento/ritmo do poema. Se tomarmos a constatação, repetida posteriormente, “é de mim que falo” podemos alocar toda a construção da primeira parte no plano da escrita. Ao falar de si mesma, como autora e poeta, induzimos que a busca do eu lírico é uma angústia em realizar a palavra, o sonho, com o silêncio - uma vez só para ver se por só uma vez mais será dado o ver a você.

O desejado no poema é o silêncio, “O silêncio é tentação e promessa. / O objetivo da minha iniciação. / O começo de todo o fim.”. mas ele nunca será plenamente conquistado. Agamben abre seu comentário sobre o desejar com uma reflexão interessante:

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à

palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera. (Agamben, 2007, p. 43)

De acordo com Agamben (2007), não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos, e sendo assim, é justamente a imagem (que dele fazemos) responsável por torná-los inconfessáveis. Ao realizar a palavra, é comunicado o próprio desejo sem imagens, o que é brutal, e comunicar o desejado, a própria imagem, é fastidioso (Agamben, 2007). Essa tensão aparece também em Pizarnik, que afirma que um de seus problemas em escrever está em seu exílio da linguagem, em não sentir mediante uma linguagem conceitual, mas sim com “imagens visuais acompanhadas de umas poucas palavras soltas” tornando seu processo de escrita, na realidade, em um processo de tradução (Pizarnik, 2013a, p. 399)³⁹. A escrita entra como uma forma de autotradução semiótica, na tentativa de traduzir sentimentos e pensamentos, isto é, o desejo, em palavras. Ao escrever, a poeta movimenta-se para o exterior da cripta de Agamben, na direção de sua própria linguagem, unindo, na concisão da palavra, tanto a palavra quanto a imagem, apesar de plena consciência da impossibilidade de ambas.

A partir dessa abordagem, vamos dar lugar a algumas pontuações no processo tradutório. A começar por optar pela voz passiva, sem sujeito explicitado, nas primeiras frases que repetem a estrutura do “on” (*On meurt... / On aimerait... / On désire...*). A partir da frase “*on est fatiguée*”, optei pela segunda pessoa do plural, nós.

“On” é um pronome que pode ser indefinido, em substituição de alguém, as pessoas, gente (*quelqu’un, les gens*) de uma forma geral. Pode, também, ser pronome pessoal, em substituição de nós (*nous*). A concordância até a frase “*On est fatiguée*” segue a lógica de ser um pronome impessoal, mas nesta frase a concordância do particípio do passado se encontra no no feminino e no singular (*fatiguée*).

Durante todo seu desenrolar, é como se houvesse duas vozes do poema; uma que narra a desenvoltura do pensar, e outra que ressalta interjeições enfáticas nesse pensar (*Tu veux aller. Il le faut. On est fatiguée*), como uma voz da cabeça (nada além de nós mesmos, consciente ou inconscientemente) que intervém em nossos pensamentos correntes, mas não deixam de compor uma entidade só. Pode ser apenas um descuido linguístico, mas abre para a interpretação de “*on est fatiguée*” como um ponto de ruptura, onde ambas essas vozes

³⁹ Los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje. Dada mi espontaneidad y mis fuerzas debiera arrojarme sobre quinientas hojas en blanco y «escribir como siento». Ahora bien: sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, en mi caso, es traducir. Otra cosa que se origina en mi carencia de lenguaje conceptual interno es la ignorancia absoluta del lenguaje hablado. Pizarnik, 2013a, p. 399.

(femininas, mesmo faltando o *s* no final de *fatiguée*) se unificam no cansaço. A partir daí, a tradução segue a lógica da unificação das vozes, sendo traduzidas para a segunda pessoa do plural, o “*nós*” (*Sofremos e rastejamos, dançamos, nos arrastamos*).

Outro ponto foram algumas divergências gramaticais nas frases: 1. *chaque os et chaque membre se rappelle ses anciens malheurs*. No primeiro caso, há um estranhamento de concordância com o pronome “*chaque*” repetido duas vezes, sempre usado no singular, e o complemento “*ses anciens malheurs*”. Na escrita, a autora opta por utilizar-se da concordância de sentido (*l'accord selon le sens*), utilizando o verbo *rappeler* na terceira pessoa do plural “*se rappelle*”, apesar do verbo se referir tanto a *chaque os* e *chaque membre*. Optei por continuar com essa concordância na tradução, utilizando “se recorda”.

3.2 Segundo poema - *à toi...*

The Galloping Hour. I. Poèmes Français/French Poems, p. 34-35	
à toi	para tu
le toit	o teto
à moi	para mim
les mois	meses sem fim
mémoire	memória
armoire de gloire	armário de glória
sale salle de sel	suja sala de sal
toi en haut	tu nas alturas
anneau annulé	anel anulado
les années les aînés	os anos os antepassados
tout pèse	tudo pesa
étrangle	estrangula
étrange cercle	estranha esfera
aime-moi	me ame
tu élis	tu preferes
je dis	eu profiro
personne dit	ninguém diz
rien dit	nada diz

le derrière du rideau	o atrás da cortina
fait l'amour avec le vent	faz amor com o vento
j'attends	eu espero
qu'ils finissent	eles terminarem
pour vivre	para viver
sans toi	sem tu
à l'aube sans toi	na alva sem tu
je me vois nue	eu me vejo nua
entre les déchets	entre os cacos
qu'on rejette	em descaso
chacun son lieu	cada um com seu lugar
de hurler	de gritar
et de dire	e de dizer
une absence	uma ausência
chacun son absence	cada um com sua ausência
j'ai choisi	eu escolhi
je suis pure	eu sou pura
j'ai bue pour le revoir	eu bebi para voltar à visão
au fond du vin	ao fundo do vinho
ton cri en vain	teu grito em vão

Neste poema, temos versos livres, mas que transpassam uma cadência sonora marcante, quase como uma brincadeira, ao jogar com a repetição do som e sentido de palavras. Se separarmos em unidades visando a análise, no fim dos seis primeiros versos, vemos uma brincadeira crescente com a repetição do som /wa/ nas rápidas palavras *toi, moi, toit, mois* que, além do som, também começa a construir uma cena em que o interlocutor (o tu) parece ser o agente das ações, das escolhas e dos caminhos seguidos, e, por consequência, o falante (o eu [lírico]) a pessoa que é obrigada a viver com as consequências:

à toi

le toit

à moi

les mois
mémoire
armoire de gloire

Regidos pelo mesmo som, é ligado ao interlocutor uma palavra mais concreta, *à toi / le toit*, o teto evocando segurança, enquanto, ao falante, algo mais abstrato, *les mois*, uma passagem de tempo, lenta. Mesmo com o passar do tempo, como sina do eu, a memória segue no armário, guardada e irrefutável, como é complementado pelos versos em seguida, *mémoire / armoire de gloire*.

De forma a preservar uma sonoridade, o caminho encontrado foi de quebrá-la em dois outros sons, derivando numa sequência de rimas⁴⁰ emparelhadas AA/BB/CC (tu, teto / mim, fim / memória, glória). Embora as palavras iniciais não sejam consideradas rimas, considereei o som da consoante /t/ que, ao ser lido em sequência, forma uma construção sonora interessante e impactante.

Além disso, a escolha de “meses sem fim” como tradução à *les mois* (que, literalmente, seriam “os meses”) veio como uma solução para transcrever o sentido do pesado passar do tempo e, também, encontrar a sonoridade no “mim e fim”, em conjunto com a aliteração do som /m/ em “mim” e “meses”. Além disso, a tradução literal para *os meses* talvez não transmitisse a mesma densidade emocional, ou noção de tempo estático e perpétuo, que a expressão escolhida carrega.

A tradução de “os passados” para *les aînés* segue essa lógica de som-sentido, fazendo referência a sonoridade do verso anterior, “anel anulado”, em conjunto com o início do verso “os anos”, configurando a unidade sonora “anel anulado / os anos os passados”. A escolha por “antepassados” também visa respeitar o sentido primordial do poema, do peso do passar do tempo, principalmente para os que ficaram para trás. Um outro ponto sonoro a ser comentado é o som /i/ nos versos “*tu élis / je dis / personne dit / rien dit*”, no qual a saída encontrada para construir um efeito sonoro foi dividi-los, nos dois primeiros versos, focando na aliteração, repetição de sons consonantais, do som /pr/ (“tu preferes / eu profiro”). Para os dois últimos versos, foi-se escolhido a repetição, como no original, em “ninguém diz / nada diz”.

Por fim, nos dois últimos versos do poema, temos a rima das palavras *vin* e *vain*, ambas pronunciadas como /ẽ/. A solução encontrada para transcrever este efeito sonoro foi traduzir “le revoir”, no sentido de rever, do antepenúltimo verso, para “voltar à visão”, conseguindo o efeito sonoro com a última palavra do poema, “vão”. De forma geral, os

⁴⁰ Norma Goldstein define rima como a semelhança sonora no final de diferentes versos.

efeitos sonoros nesse poema foram priorizados a partir de sua compreensão como papel crucial na construção da emoção do poema, sem desconfigurar a devida interpretação/sentido.

3.3 Terceiro poema - *Votre amant vous a regardé...*

The Galloping Hour. I. Poèmes Français/French Poems, p. 44	
Votre amant vous a regardé	Seu amante olhou para você
avec mes yeux qui sont dans ses yeux et qui lui gardent jour et nuit	com meus olhos dentro dos seus olhos e que o velam dia e noite
dans ses paupières je dors jusqu'à l'aube	nas suas pálpebras eu durmo até o amanhecer
dans ses yeux j'ai appris à connaître sa dernière nudité	em seus olhos eu aprendi a conhecer sua última nudez
N'oublie pas tes yeux parce que c'est là où j'habite	Não te esqueça de teus olhos porque é lá onde eu habito.

A escolha por termos pronominais, no uso do *vous* e *tu*, acentua a complexa relação de sentido no poema. Dentro do núcleo de sentido, para guiar nossa interpretação, vemos uma rede de conexão de três personagens: quem escreve (observador - eu lírico), quem efetivamente faz a ação (o agente), e a pessoa observada (a pessoa amada). Ao tempo em que existe certo distanciamento do observador para com a cena, como terceira figura dentro de um momento íntimo, ele também adentra os personagens e o desenrolar da ação, se colocando comparativamente/metaforicamente nas ações descritas. Pode-se interpretar, até, que o observador e o agente são a mesma pessoa, em momentos emocionais(?) distintos.

No primeiro verso o agente olha para a pessoa amada, o você ("*votre amant vous a regardé*", seu amante olhou para você), enquanto o observador narra a ação, para, logo em seguida, colocar *sua* perspectiva/seus olhos nestes do agente, "com meus olhos dentro dos

seus olhos” (*avec mes yeux qui sont dans ses yeux*), se colocando como (ou no mesmo patamar do) agente que observa e que cuida da pessoa amada dia e noite, em um movimento de apropriação da visão e do espaço alheio. Assim seguimos o desenrolar do observador se encarnado como o agente da cena - é ele que dorme nas pálpebras do amante até o amanhecer; é nos olhos do amante que ele aprende a última nudez - até desaguar, nos dois últimos versos, em uma fala direta com a pessoa amada, marcada pela utilização do *tu*, sem se apossar do agente.

É o momento de ruptura e mudança de tom, onde o observador quebra a barreira da terceira pessoa (amante) e dirige a palavra diretamente à pessoa amada, utilizando-se de um pronome pessoal comumente mais informal e íntimo, o “tu” (*n’oublie pas tes yeux / parce que c’est là où j’habite*). Tal diferença não apenas impacta gramaticalmente a tradução, a qual utilizamos em português a equivalente segunda pessoa do singular “tu”, mas também a interpretação das relações ali expostas. Ao utilizar-se do *olhar* da terceira pessoa, o eu lírico busca vivenciar a experiência do outro e, ao fazê-lo, passa a ativamente participar da ação, resultando no contato direto com o objeto de afeto. Carolina Depetris interpreta duas opções poéticas em Pizarnik, uma se definindo em oposição à outra, condensando alternativas de sentido antinômicos; identidade, contenção e presença de um lado, alteridade, derivação e ausência do outro (Depetris, 2004, p. 63-64). É como a poeta se coloca neste poema, num primeiro momento, fragmentada na alteridade do outro, à margem da cena ao tempo em que, no paradoxo de sua ausência, temos a sua presença, na identidade condensada nos olhos do outro, nas palavras de Depetris “(se) fazer presente na ausência e ausentar o presente” (Depetris, 2004, p. 64)⁴¹.

3.4 Quarto poema - *Et maintenant...*

The Galloping Hour. II. Autres poèmes français, p. 68

⁴¹ “[...] *hacer presente en la ausencia y ausentar lo presente.*” Depetris, p. 64, 2004.

Et maintenant que vais je faire de tout ce temps que sera ma vie de tous ces gens qui m'indiffèrent maintenant, que tu es partie toutes ces nuits pourquoi, pour qui et ce matin qui revient pour rien ce cœur qui bat pour qui pourquoi qui bat très fort, très fort, et maintenant que vais je faire vers quel néant glissera ma vie ô mes amis soyez gentils vous savez bien que l'on n'y peut rien Et maintenant que vais je faire maintenant que tu...	E agora que vou fazer com tanto tempo que será da minha vida dessa gente a mim, indiferente agora, que você se foi todas essas noites por quê, por quem e essa manhã que volta para nada esse coração que bate por quem por quê que bate tão forte, tão forte, e agora que vou fazer em qual vazio vai dar minha vida ó, meus amigos sejam gentis vocês bem sabem não há nada a se fazer E agora o que vou fazer agora que você...
--	---

Desorientação, repetições e questionamentos são a base deste quarto poema. Percebe-se a desorientação do eu lírico nas insistentes perguntas sem respostas - *que vais je faire... que sera ma vie* - sobre o que fazer com a própria vida depois da partida de alguém. A repetição entra como eco reincidente do sentimento de impotência frente a passagem do tempo, à vida passando, um fardo a ser carregado, que é poética recorrente na autora. Junto a

isso, sentimentos de isolamento e indiferença perante um mundo exterior, pessoas que afloram nada além de indiferença no eu lírico, faz da insistência o reforço do perdido. Perguntas sem respostas, repetidas de forma incessante, reforçadas pelos três versos constantemente repetidos na estrutura desde o começo (*et maintenant / que vais je faire / maintenant que tu...*) afloram a angústia desse ciclo de lamento existencial sem um fim em vista, concretizado pelas reticências no final do poema.

Os versos curtos e secos criam um ambiente melodramático no poema, sendo uma característica de indispensável preservação para a tradução ao português. Embora a contagem silábica poética em português e francês seja bem parecida, cada uma carrega suas características específicas. Em geral em português, contamos até a última sílaba tônica do verso (palavras paroxítonas têm a contagem até a última sílaba tônica, proparoxítonas até a antepenúltima, e as oxítonas têm a contagem todas as sílabas), os hiatos entre palavras podem se mesclar formando um som apenas (fato chamado sinalefa, quando vogais entre palavras se encontram, formando uma sílaba sonora). Já em francês, contamos até a última sílaba, sem contar as palavras terminadas em “e” (pelo *e caduc*) ou o “e” seguido de vogal, e as ocorrências de *liaisons* influenciam a contagem silábica como, também, de *élisons*.

Além disso, a musicalidade do poema em francês é marcada por sons anasalados prolongados - como *maintenant* /ã/, *temps* /ã/, *gens* /ã/, *néant* /ã/, *matin* /ẽ/, *rien* /ẽ/, *bien* /ẽ/ -, que contribuem para o efeito de lamento contínuo no poema, ressoando na cadência do poema. Esses sons, como em uma ressonância interna poética, em conexão com os aspectos semânticos de isolamento, intensificam a sensação de recorrência cíclica (do sentir) e da impotência diante de uma ausência.

Não houve tentativa de se prender puramente no aspecto estético e estilístico do poema, contagem de sílabas, rimas, etc. Contudo, tomamos a exatidão da palavra, em conjunto com a brevidade de Pizarnik, como uma máxima da obra a ser respeitada. Neste sentido, inevitavelmente, na tradução inicial para o português, alguns versos tornaram-se mais extensos — como o francês “*que vais je faire*” (4 sílabas) para o português “o que vou fazer” (5 sílabas) —, o que altera de certo modo a cadência original do poema em francês. Para preservar o tom curto e seco característico da versão francesa, alguns trechos foram intencionalmente condensados ou cortados, como em “que vou fazer” ou “com tanto tempo” (do verso *de tout ce temps*), sempre com o cuidado de manter o sentido. Em outros casos, optou-se por manter a forma mais extensa, quando a fluidez e o conteúdo exigiam. Essas escolhas buscaram respeitar o equilíbrio entre fidelidade semântica (também interpretativa) e o ritmo emocional do original.

4. Conclusão (e quinto poema - *oh la lengua en el lugar...*)

Separamos o comentário sobre o quinto e último poema (tanto do trabalho quanto do livro) para nos guiar, também, na conclusão do estudo. Para ele seguimos:

The Galloping Hour. II. Autres poèmes français, p. 70	
oh la lengua en el lugar donde se viene a esta tierra ma langue ou ma lampe ma langue est la prêtresse	oh la lengua en el lugar donde se viene a esta tierra minha língua ou minha lâmpada minha língua é a sacerdotisa

O quinto e último poema (tanto do trabalho quanto do livro) trata da exatidão que este estudo desejou chegar: a linguagem como ponto de partida e ponto de chegada, ao mesmo tempo. A “língua” no poema representa tanto uma língua - um sistema de signos linguísticos - quanto o órgão vital do corpo humano, que nos possibilita ao menos duas maneiras de efetivar tarefas essenciais ao humano - alimentar-se e se comunicar-se (aqui em específico, falo de da via oral e da comunicação verbal).

Ao invocar a “língua”, Pizarnik cria uma tensão interessante: no trecho em espanhol, traz a língua como o meio que se chega à essa Terra. Se tomarmos esse meio como *medium*⁴², colocamos que a linguagem em si é a tradução, enquanto o meio que traduz o mundo (e a linguagem das coisas). Utilizando-se desse próprio espaço, ela escreve em espanhol (uma de suas línguas maternas, junto ao iídiche) evidenciando que é uma das línguas presente no espaço de *medium* da linguagem em que a autora habita, embora não a única pois, como vimos no comentário do primeiro poema, seu processo de escrita se inicia no processo interiorano de traduzir-se a si mesma. Assim, por considerar de importância o trecho em espanhol, optamos por deixá-lo em sua forma original, traduzindo somente o trecho em francês. Além disso, o trecho em espanhol guarda semelhanças com o português, permitindo sua compreensão por leitores da língua portuguesa.

⁴² Utilizamos aqui o conceito de *medium* por Walter Benjamin (desenvolvidos em, mas não apenas, “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem dos homens” e “A tarefa do tradutor”), ultrapassando os aspectos meramente instrumentais e comunicativos da linguagem.

Na segunda estrofe, escrita em francês, ela faz a ligação da língua com uma lâmpada, símbolo de luz, iluminação e orientação, e, acima de tudo, sua sacerdotisa. A escolha por “profetisa” vem do sentido quase religioso da palavra, como aquela que anuncia acontecimentos divinos. Essa relação por si própria evidencia a tensão de depender duplamente da linguagem: apesar de ser uma limitação para exprimir o desejo, a palavra é também quem a guia em direção à ele.

Apesar de pequeno, o poema carrega a síntese exata do que entendemos como primordial (e limitante) nessa obra de Pizarnik: sua impotência perante às línguas (como sistemas linguísticos convencionais, gramaticais, normativos) utilizados na escrita, desejando algo que as línguas, por si próprias, não conseguem dar conta. Entretanto, ao invés de limitá-la, a impotência cria um espaço multi-habitado, seu próprio espaço-linguagem, onde o que se torna visível é o condensamento das intensas relações desenvolvidas nesse espaço, no material escrito de sua poesia. Isso é percebido, também, no apreço que a autora toma para polir as palavras no texto, alcançando uma brevidade com a qual uma palavra parece ser um poema condensado em si própria.

Para além de análises que podem oferecer comentários generalizados sobre a poesia e a poética da autora, o que consideramos como ponto limitante, que surge do designado a partir da ausência da autora, é exato: dizer o indizível, ou seja, seus desejos. Ela o faz ultrapassando as línguas como artifícios puramente instrumentais, criando sua própria linguagem poética, na qual sua mágica com as palavras acontece, nos delimitando o espaço exato onde deveríamos entrar - nenhum outro senão o que é consagrado no momento da leitura.

Em aspectos práticos, passamos por uma revisão bibliográfica com o intuito de embasar teoricamente e explicitar nossa posição em relação à percepção do autor, à literatura e à tradução, englobando os devidos aspectos julgados necessários. Estes passos foram essenciais para marcar como nosso trabalho prático - a tradução - viria a se desenvolver. Assim, sugerimos uma possível tradução para cinco poemas franceses da autora argentina, elaboramos os comentários sobre a tradução em conjunto com a análise e interpretação poética, evidenciando as escolhas feitas na tradução, seus motivos.

Por fim, o trabalho foi feito com o intuito de refletir acerca das complexas relações entre autor, obra, leitor e tradutor. Concluímos que o nó de ligação entre todos eles encontra-se, metafisicamente - no plano material e psíquico - , na linguagem. Mas também no silêncio, porque é nesse espaço de intervalo, de suspensão e exatidão, que a linguagem poética de Pizarnik se revela mais profundamente, como gesto que evoca. E é isso que a própria tradução faz, cria a possibilidade de se existir um gesto que evoca.

Assumimos que a tradução não é reconstrução de um original ideal, mas criação em eco, como invenção que respeita a obra ao reconhecê-la inalcançável. Assim como o leitor, o tradutor é convocado a escutar, hesitar, e, por fim, a responder à obra com sua própria linguagem. E é nesse gesto ético (e estético) que reside a potência maior do ato tradutório: não reproduzir o já dito, mas participar do dizer.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto**. Profanações, 1ª edição, p. 55-63. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Desejar**. Profanações, 1ª edição, p. 43. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AIRA, César. **Alejandra Pizarnik 1936-1972**. Ediciones Omega, S.A., Barcelona, 2001.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5ª edição. São Paulo: Ática, 2007.
- BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. O rumor da língua, 2ª edição, p. 57-64. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Tradutora: Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2008. p 66-82.
- DEPETRIS, Carolina. **Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik**. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14 ed. São Paulo: Ática, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **Alea**: Estudos Neolatinos 15 (2013): 414-422.
- LASARTE, Francisco. Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. **Revista Iberoamericana** 125, 1983.
- LERMAN, Julieta. La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los Diarios. **Zama**, Buenos Aires, n. 6, p. 59-65, 2014.
- PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Lumen, 2021.
- PIÑA, Cristina. **Literatura, lengua y cultura francesas para Alejandra Pizarnik: una prolongada historia de amor**. Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas. 1a ed. - Mar del Plata, 2015.
- PIZARNIK, Alejandra. (2013a). **Diarios** (nueva edición de Ana Becció). Lumen, 2013a.
- PIZARNIK, Alejandra. (2013b). **Poesía completa**. Lumen, 2013b.
- PIZARNIK, Alejandra. **The Galloping Hour: French Poems**. Tradução (EN): Patricio Ferrari e Forrest Gander. New Directions Publishing, 2018.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. Método de análise e crítica de tradução de Antoine Berman: Autorresenha do seu livro Por uma crítica da tradução: John Donne. **Tradução em Revista**, 30 (2021): 191-213.
- VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia – Ensaios, Artigos, Resenhas e Poemas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.