

“Mirarse mirar, mirarse mirando’: Exílio, nostalgia e estranhamento em Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi.”

Anita Rivera Guerra
Harvard University

RESUMO: O presente trabalho é uma tentativa de ler a obra de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi de forma a analisar suas poéticas em relação aos conflitos e contextos culturais e territoriais que as perpassam, tanto no que tange as construções subjetivas de cada uma quanto dos imaginários urbanos em que estão inseridas. Para tal abordagem, iremos focar em três principais conceitos, que de forma por vezes semelhante e por outras vertiginosamente distinta parecem indissociáveis da poética construída por ambas Pizarnik e Peri Rossi: o estranhamento (de si e do outro), o exílio e a nostalgia. Esses três elementos parecem chaves para se compreender a condição de ser no mundo das autoras, sua escrita e a metaforização espacial constitutiva de ambas, além de se relacionarem também com parte da formação subjetiva e histórico-geográfica das cidades de Buenos Aires e Montevideu e da região do Rio da Prata de forma geral.

KEYWORDS: Exile, Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Strangeness, Poetry, Argentina, Uruguay

Cristina Peri Rossi e Alejandra Pizarnik, em suas obras poéticas, sugerem que a construção de si e a produção da subjetividade ocorrem em um lugar de profunda alteridade para com o mundo. Peri Rossi, nascida em Montevideu em 1941, exilou-se em Barcelona, onde vive até hoje, em 1972, ameaçada pela iminência do golpe militar do ano seguinte. Desde a adolescência, quando se descobriu lesbica, se viu obrigada a forçar sua aceitação na sociedade da época; seu primeiro livro de poemas, *Evohé* (1971), que trata majoritariamente do erotismo homossexual feminino, causou um verdadeiro escândalo no Uruguai. Mesmo o fato de ter se tornado escritora está relacionado a essa não identificação com o mundo a sua volta; Parizad Dejbord, em *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio* (1998), afirma que “signo de su deseo de ser escritora, y la fidelidad que ha manifestado frente a ese deseo es ya, de por sí, su rechazo frente a la imposición de ‘modos de ser’ tradicionales”¹ (67).

Pizarnik, por sua vez, nunca foi uma exilada política, mas sofreu uma espécie de autoexílio em 1960, quando se instala em Paris e passa a considerar a capital francesa sua verdadeira pátria: “Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele”² (Pizarnik, *Diarios* 716)³. Filha de imigrantes do que hoje seria a Eslováquia que chegaram em Buenos Aires em 1934, dois anos antes de seu nascimento, nunca se identificou completamente enquanto argentina; “Soy Argentina! Argentum: plata. Mis ojos se aburren ante la evidencia. Pampa y caballito criollo. Literatura soporífera. [...] Siento que mi lugar no está acá! (ni en ninguna parte quisiera decir)”⁴ (ibid 42). A escrita parece ser, para ela, uma reação a essa falta de identificação – e, concomitantemente, a construção dessa falta; Cristina Piña afirma que Pizarnik “construye/destruye su subjetividad a partir del lenguaje”⁵ (*En las manos de las maestras* 23).

Mas essa alteridade de Peri Rossi e Pizarnik não se dá apenas a partir dos contextos citados e tampouco se resume ao “outro” extrínseco a elas; em ambas existe um estranhamento do ser para consigo mesmo, uma impossibilidade de reconhecimento de si enquanto ser contínuo. Em Pizarnik, esta é, provavelmente, a principal questão que sua obra poética e seus diários apresentam. Cesar Aira afirma, na biografia *Alejandra Pizarnik* (1998), que a chave da poesia de Pizarnik seria “la dislocación del sujeto”⁶ (40); ela narra, desde o princípio, uma profunda desassociação com seu eu (*yo*); o abandono voluntário do nome Flora, em 1956 (seu primeiro livro, *La tierra más ajena* (1955) – que, já pelo título, demonstra como o exílio foi fundamental na construção de sua poética desde os primeiros escritos – é publicado sob o nome de Flora Alejandra Pizarnik)⁷, ilustra essa complexa relação que a poeta tinha com a noção de identidade, em suas diversas facetas, e também seus esforços contínuos por fazer de si um personagem poético em todas as instâncias da vida, o “personaje alejandrino”⁸ (ibid 63). Esse personagem se traduz não apenas na *persona* Alejandra, a “poeta maldita” trágica e genial, mas também assume um lugar de protagonismo em seus escritos, como nas figuras “la pequeña naufraga”, “la autómeta” e “la muchacha”. No poema “Sólo un nombre”, de 1956, ela parece evocar – quase misticamente – o ser-Alejandra, que pode tanto ser lido como o *yo* que está debaixo de si quanto como uma entidade outra, que se superpõe ao *yo* que narra.

SÓLO UN NOMBRE⁹

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra¹⁰

(*Poesía Completa* 65)

É justamente nesse interstício de possibilidades de si que Pizarnik se inscreve (e escreve). Constantemente fala de outras vozes que vivem nela, que falam e, principalmente, escrevem por ela: “La poesía no soy yo quien la escribe”¹¹ (Pizarnik, *Diarios* 417), afirma, em trecho de 1962 de seus diários. Em *El infierno musical*, de 1971, escreve: “No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”¹² (Pizarnik, *Poesía Completa* 264), verso que Peri Rossi diz subscrever em entrevista (Rossi). E essa relação de estranheiridade acontece também no âmbito físico do corpo; Alejandra, desde muito nova, estabeleceu uma complexa relação com a própria aparência, bem como com os desejos sexuais, especialmente quando dirigidos ao mesmo gênero. Para alguns amigos, apresentava suas namoradas; para outros, negava relacionar-se com mulheres (Enríquez). Ela afirma, em passagem de 1960, sentir desejo por ambos os gêneros, apesar de considerar os homens apenas como objetos sexuais. Ésta es mi originalidad, según creo. Una suerte de lesbiana normal”¹³ (*Diarios* 331). Daí, talvez, sua grande obsessão pela figura do duplo, que trabalha em diversos escritos através das imagens do espelho e das bonecas.

Há, em toda sua obra, “la marca de un extrañamiento y un exilio – sea de la tierra, la poesía o la infancia misma –, que se inscribe como marca o huella fundacional en su escritura”¹⁴ (Piña 62-63). De formas distintas, mas que não raro cria paralelos temáticos e estéticos, a obra de Cristina também está marcada por esse “rastros fundacional”; seu estranhamento para com o mundo não se reduz à experiência do exílio político, mas se dá em uma instância ontológica, assumindo um papel fundamental na construção de sua poética. Ela afirma, em entrevista de 2009 ao *El País*, que poderia sentir-se exilada mesmo em Montevidéu: “es la melancolía de la falta de identificación, de la dificultad de integrarse”¹⁵ (Rossi).

Trata-se de uma alteridade primeira, intrínseca ao ser, que pode ser compreendida sob o signo da nostalgia – indissociável do exílio e do estranhamento – e que parece estar intimamente conectada à escrita das autoras. “El poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra”¹⁶ (Pizarnik, *Prosa Completa* 313), afirma Pizarnik; o poeta, para ela, se coloca no mundo fundamentalmente enquanto exilado. No conto “Los desarraigados”, Peri Rossi escreve sobre seres que flutuam alguns centímetros sobre as ruas das grandes cidades, sem raízes que prendam seus pés ao chão. Essa ausência de raízes – por vezes inata e, por outras, forçada –, “otorga a sus miradas un rasgo característico: una tonalidad celeste y acuosa, huidiza, la de alguien que en lugar de sustentarse firmemente en raíces adheridas al pasado y al territorio, flota en un espacio vago e impreciso”¹⁷ (*Cuentos reunidos* 72). Esses seres “desarraigados”, desenraizados, são os poetas e os exilados, “incómodos en todas las partes”¹⁸ (ibid 71).

Peri Rossi também evoca o elemento do duplo em diversos contos e poemas, usando-o, entre outros, como metaforização de dois corpos sem diferença sexual que se desejam; “Como mi seno/ es tu seno/ y tus antepasadas son las mías”¹⁹ (*La Barca del Tiempo* 93). Essa ausência de fronteiras entre um ser e outro parece se dar,

também, na relação entre poeta e palavra; Lil Castagnet, no prefácio da antologia *La Barca del Tiempo* (2016), afirma que “todo el libro es un juego de suplantaciones entre la palabra y la mujer y uno no llega a percibir quién es la amada o la abandonada, quién la acariciada o la aborrecida, con cuál de ambas se hace el amor” (ibid 8).

Para Castagnet, a poesia de Peri Rossi se constitui em dois âmbitos; o do erotismo e o do exílio. Esses dois âmbitos, porém, parecem ter um elo em comum; a nostalgia. A nostalgia de si, do outro, de um país e um tempo perdidos, da palavra; a escrita assume, também, uma condição de exílio. Em *O Livro Por Vir* (1959), Maurice Blanchot afirma que o canto das sereias da *Ilíada*, fatal àqueles que o ouviam – salvo por Ulisses, que pediu a seus marinheiros que o amarrassem para que ele pudera escutá-lo, em êxtase e agonia –, destinado aos navegantes de mares distantes, era ele mesmo *navegação*: “era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo” (4). Esse canto mortal e proibido, e inédito aos ouvidos humanos que o pudessem narrar antes de Ulisses, rememora os navegantes de seu próprio canto; ele não é mais que o canto humano cantado por vozes não-humanas, que põem em questão a humanidade de todo canto. Daí sua fatalidade – a alteridade fantástica da própria voz, “o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a desaparecer” (ibid). O canto da alteridade, que não é mais que o canto do próprio ser – o canto do abismo, que convida o ser a cair. Talvez todo canto – toda narrativa – seja uma nostalgia do canto-outro, do canto fatal, como voz que, proferida, espere o eco de si mesma; como palavra pronunciada que anseie resposta.

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

O movimento da poesia de Pizarnik e Peri Rossi parece também ser o de lançar-se ao desconhecido. “Se escribe/ como se lanza botella al mar” (Rossi, *La Barca del Tiempo* 155)²⁰, escreve Peri Rossi no poema “Mensajes”, do livro *Inmovilidad de los barcos* (1997); é

um movimento duplo: ao escrever, ao lançar garrafa ao mar, ela sai de si em direção ao outro, ao abismo, à eternidade; ao mesmo tempo, porém, esse si do qual ela sai não desaparece, mas permanece em sua descontinuidade. É o momento de ruptura entre um ser e si mesmo; o momento em que se lança a garrafa é quando se funda a alteridade entre o ser que fica e o que vai, ambos pertencentes à mesma instância que é o próprio ser. A inauguração da alteridade do ser para consigo.

MENSAJES

Se escribe
como se lanza botella al mar:
soñando con una playa
un lector, una lectora
Pero cuando por azar de los vientos
y la conjunción errática de las mareas
la botella navegante llega a la orilla
y alguien la recoge
– lee el mensaje –
hay que confesar: quien envió el mensaje
está ya en otra cosa.²¹

(Rossi, *La Barca del Tiempo* 155)

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

13.

explicar con palabras de este mundo
que partió de mi un barco llevándome²²

(Pizarnik, *Poesía Completa* 115)

O barco de Pizarnik e a garrafa de Peri Rossi parecem seguir o mesmo movimento; ao mesmo tempo partem do sujeito e o levam de si, “soñando con una playa” que é inalcançável – quando se chega ao destino, “quien envió el mensaje/está ya en otra cosa”, tanto em relação ao leitor quanto à própria mensagem. O movimento de lançar a garrafa inaugura dois abismos intransponíveis; tanto aquele que há no âmbito do próprio ser quanto o que separa um ser e outro. Não só não se lança completamente através das palavras, como tampouco se é recebido por quem as lê. O leitor, o destino da mensagem, também assume um papel de desconhecido, de horizonte infinito e inalcançável; mesmo se o acaso eventualmente levar a mensagem a seu destino, o abismo entre quem a lançou – quem se lançou – e quem a recebeu é intransponível, como também o é o abismo que se estabelece naquele mesmo que se lançou.

Nesse movimento, o *tempo* entra como elemento fundamen-

tal. A distância espacial que o barco percorre em direção ao horizonte do desconhecido é, essencialmente, uma distância temporal, e daí, também, a impossibilidade do regresso. Mas por que a ânsia de partir, se o que resta é uma nostalgia impossível do lugar irrecuperável que se deixou?

DIALÉTICA DE LOS VIAJES

[...]

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

(Rossi, *La Barca del Tiempo* 74)²³

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

É um movimento de exílio, e como todo exílio, é inescapável. Permanecer é morrer. Peri Rossi, referindo-se ao verso “Navegar é preciso, viver não é preciso”, de Plutarco (revisitado por Fernando Pessoa) afirma que “si vivir es navegar (‘Navegar es necesario, vivir no’, lema de la Unión Hanseática), el mar es la tierra del navegante, y todo, fuera del mar, es naufragio”²⁴ (*Estado de exilio* 7); a terra firme também se torna morte. Mas, se a permanência é a morte, a partida também o é: “Partir/es siempre partirse en dos”²⁵ (Rossi, *La Barca del Tiempo* 73), Peri Rossi afirma, no poema “El viaje”; aquele que parte vai em busca da eternidade, da morte. Como Rimbaud virando, ele mesmo, barco – “ou eu, barco perdido em cabelos das ansas” (Rimbaud, 58) –, Pizarnik e Peri Rossi enfrentam a dupla morte que é despossuir-se, que é transpor o abismo que há entre o ser e si mesmo, parafraseando Bataille; tornando-se ele mesmo terra, barco e mar. Esse exílio, concomitantemente de si e da palavra, é, ele também, marcado pela nostalgia; nostalgia dupla que sente tanto aquele que ficou quanto o que foi lançado. Nostalgia de uma unidade absoluta entre ambos, unidade que, porém, nunca existiu; foi dessa inexistência, justamente, que veio a necessidade do lançar-se, da busca pela eternidade fora do âmbito do ser, mas através dele.

O ser de Pizarnik e Peri Rossi, então, se estabelece como ser

partido, irreconhecível em si mesmo; separado pelo abismo, pela descontinuidade que existe entre ele e ele mesmo. Esse duplo que somos, familiar e estranho – *heimlich* e *unheimlich* –, é, como considera Freud no texto “O estranho”, de 1919, um mecanismo de fuga da morte que acaba por se tornar um enunciado dela. Um exemplo é a ideia da alma imortal, que representa a permanência do ser independentemente de sua materialidade – mas assume também a potência de representar uma presença que amedronta, como as almas-penadas; uma presença que sobrevive à ausência do corpo físico, mas não mais de forma acolhedora.

14.

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.²⁶

(Pizarnik, *Poesía Completa* 250)

O espelho também tem o poder de trazer à tona, ao mesmo tempo, a consciência da presença e da ausência de si, como mostra Michel Foucault na conferência “Outros espaços”, de 1967; “é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (Foucault, 415). No poema “14.”, também de *El árbol de Diana*, o próprio reflexo aparece como alma-penada, como alteridade que assombra; “miedo de ser dos/camino del espejo”. Pizarnik, frente ao espelho, depara-se com esse estranho que a habita, é um sujeito que é tragado pelo outro que existe em si; “alguien en mí dormido/me come y me bebe”. Com efeito, em seus diários, ela relata diversas vezes uma complexa relação com a própria imagem e uma obsessão por olhar-se no espelho; em 1958, ela escreve: “Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás – aprisionado – del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender salvar a mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual”²⁷ (Pizarnik, *Diarios* 250).

Trata-se de uma alteridade violenta, dolorosa; “mi deseo de morir viene de mí no estar en mí” (ibid 359)²⁸. Pizarnik diz sentir-se consumida por esse “alguien” que a habita, esse outro não identificado e não identificável, numa relação paralela à que delimita entre si e o mundo exterior; um sujeito que está sempre como – ou em face ao – outro. E a construção de si sempre nessa posição de alteridade é condição essencial para sua existência; em uma passagem de seus diários, ela escreve: “No tengo existencia propia. Existo en y por las miradas ajenas”²⁹ (ibid 309. Grifo da autora), mesmo que esses olhares alheios partam de si mesma – o “mirarse mirar, mirarse mirando”³⁰ (ibid 500), como ela diz. Ao olhar-se olhando, ou olhar-se escrevendo – sempre como outro – Pizarnik exila-se de si, usando

a poesia como instrumento para tal. A poesia assume um papel de revelação da própria alteridade e das angústias causadas por ela, ao mesmo tempo em que é, ela mesma, motivo de angústia, uma vez que é também nesse processo de construção de narrativas que a alteridade se constrói.

No conto “El juego”, de *Los museos abandonados* (1968), Cristina narra um jogo de pique-esconde sexual em um insólito museu (uma espécie de templo da nostalgia, heterotopia “onde o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (Foucault, 419) repleto de estátuas, esqueletos de animais pré-históricos e estranhos objetos históricos, em que os únicos habitantes vivos são os dois personagens e algumas ratazanas. Enquanto procura Ariadna – sobre quem nada sabemos, como tampouco é conhecido o motivo pelo qual estão encerrados no museu em ruínas (parte pelo tempo, parte por eles mesmos, que destruíam os objetos conforme buscavam um ao outro) –, o narrador penetra uma sala com dezenas de espelhos, onde experimenta uma sensação semelhante à de Pizarnik; sente-se perseguido pela própria imagem refletida, que, através do jogo dos espelhos, se torna infinita. “En lo doble azul me temí: hombres cenicientos, sombríos, a mis espaldas, fabricaban mi sombra, mi otro, mis espejos, me torturaban el gesto presente con la fugacidad del inmediato anterior”³¹ (Rossi, *Cuentos reunidos* 93); o próprio reflexo é uma lembrança, também, da fugacidade da vida, na medida em que não se pode capturar; um *memento mori* à imagem e semelhança do ser.

O espelho coloca em jogo a multiplicação eterna e insólita da mesma imagem que lembra o ser de sua ausência; é o desdramatamento, em muitas, da própria ausência de modo que já não se sabe se houve, em algum momento, alguma presença. Numa *mise en abîme* da própria presença ausente, do outro que é si mesmo, o assombramento de olhar-se olhando-se no infinito de olhos que são um só par inalcançável. Em passagem de seu diário de 1961, Pizarnik narra um movimento para com o espelho e a narrativa que parece ser, também, o da *mise en abîme*;

el espejo me daba miedo, ojos alucinados, y me corrí de mí, desnuda, tambaleante, tropezando con muchas cosas porque la alfombra estaba llena de valijas, ropas, libros, papeles, y en los papeles poemas, y en los poemas ese miedo, esta concentración inigualada en un dolor viejo, indiscernible de mí.³² (*Diarios* 407).

Pizarnik corre da própria imagem, que assume uma alteridade em relação a ela, e nesse movimento tropeça nos poemas onde narra o medo da própria imagem, indiscernível de si. É um movimento eterno de fuga da presença ausente para se deparar novamente com ela no outro espelho que são seus poemas. Aira afirma que, na poesia de Pizarnik “entre sujeto y objeto se interpone alguna forma de juego de lenguaje” (39-40); a palavra escrita assume essa função de espelho, de intransponibilidade entre o sujeito que vê seu próprio reflexo.

A relação de de Pizarnik e Peri Rossi com as cidades de Buenos Aires e Montevideu e com o contexto de exílio parece, ainda que de formas distintas, funcionar também como uma espécie de espelho; Fernando Aínsa, em *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia* (2014), afirma que “de esta condición de extranjero ha hecho Cristina Peri Rossi parte de su proyecto narrativo situado en lo fronterizo, ese ambiguo territorio que está en los límites de lo especular” (90). Sem dúvida, ambas as margens do Rio da Prata apresentam particularidades essenciais para a compreensão de cada uma delas e de cada autora; naturalmente, Buenos Aires e Montevideu não são uma mesma cidade, assim como Pizarnik e Peri Rossi não são uma única autora. De fato, por exemplo, a Buenos Aires de Pizarnik parece tender muito mais para a questão da angústia, enquanto a Montevideu de Peri Rossi se submerge em algo mais semelhante à tristeza; as cartografias subjetivas de cada uma são absorvidas de maneira diferente em uma e outra margem, em uma e outra autora. Tanto em Pizarnik quanto em Peri Rossi, porém, a questão da cidade, mesmo quando não trabalhada explicitamente, assume um caráter de *rastró*, um pano de fundo indissociável do imaginário poético das duas. Buscamos, através de comparações e distanciamentos, criar um diálogo entre cada escritora e sua cidade natal, ao mesmo tempo que entre ambas as autoras e cidades, em suas semelhanças e descontinuidades.

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

Em *El libro de mis primos*, Peri Rossi narra, a partir do olhar dos “primos” crianças e adolescentes – especialmente Oliverio, um dos mais jovens –, as relações familiares de uma casa onde vive uma grande família burguesa no que parece ser os arredores de Montevideu. A casa, a princípio absolutamente normal, logo assume, na narrativa, uma atmosfera insólita e fantasiosa, perpassada por incestos, estátuas que parecem quase vivas e outros elementos que compõem o olhar ficcional (ou mesmo factual) infantil dos personagens. O primo mais velho, Federico, foge da casa e passa a integrar a guerrilha armada socialista. O livro termina com dois relatos: o de Oscar, irmão de Oliverio, que narra, de dentro da casa, o cerco que se forma ao redor dela – “algo está pasando. Algo está pasando intimidante en la casa y seguirá pasando, si alguien no lo detiene”³³ (Rossi, *El libro de mis primos* 166) –, e o do próprio Federico, que entra na cidade com seus companheiros de guerrilha; “en la noche calma, blanca, mansa, hemos entrado a la ciudad como hombres de paz, pero protegiéndonos en las sombras [...] HEMOS LLEGADO”³⁴ (ibid 173).

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

Aliás, a temática do segredo, de algo oculto, mesmo que não seja algo explicitamente político, está presente em outras narrativas de Peri Rossi que evocam Montevideu. No conto “La ciudad de Luzbel”, de 1992, por exemplo, Peri Rossi escreve sobre uma cidade melancólica, suspensa no tempo, que esconde um segredo; uma mulher apaixonante chamada Luzbel (o mesmo nome da cidade), que nunca sai de casa e ali recebe seus amantes, mas apenas se eles souberem a continuação dos versos que ela recita atrás da porta. Dessa cidade ninguém consegue sair, apenas entrar – “aunque nadie parece haberlo hecho deliberadamente”³⁵ (Rossi, *Cuentos reunidos* 54). Algo, a imobilidade do tempo ou a membrana vaporosa de sonho que se desprende das árvores, impedem os visitantes de partirem; mas estes “tampoco saben que se están quedando”³⁶ (ibid). “Es una ciudad de emigrantes, de vagabundos, hombres y mujeres de origen diverso que llegaron un día y no regresaron más a su lugar natal”³⁷ (ibid 58); o personagem principal do conto, um viajante que, após sentar-se em um bar em frente ao porto, esperando a hora de voltar para o navio, e ver seu sobrenome escrito no letreiro, não saiu mais de Luzbel, buscando informações sobre esse parente distante que ali havia chegado antes dele. Quando descobre a existência de Luzbel, a mulher, vai ao encontro dela, que lhe recita, por detrás da porta, os versos de Dante, inscritos na porta do Inferno: “Por mí se va a la escondida senda. Por mí se va al eterno dolor”³⁸ (ibid 63).

Emocionado, respondió: “Dejad toda esperanza, vosotros, los que entráis’.

La puerta de Luzbel se abrió lentamente – no la vio, al principio, cegado por la oscuridad – y accedió, temblando, al recinto sagrado. Entonces supo – durante un instante de lucidez – que sólo ese verso le estaba destinado a él, viajero atrapado en la seducción de una ciudad como un sueño.³⁹ (ibid).

Luzbel – Montevideu – parece se apresentar, para Peri Rossi, enquanto mistério. É uma cidade insólita, em que os habitantes se encontram adormecidos numa nuvem de sonho que se mistura à

chuva, num lugar em que não existe mais tempo; onde quase ninguém nasceu, uma vez que toda a população foi parar ali há pouco tempo e por acaso. Uma cidade sem raízes e sem porvir, suspensa em sua história, pairando alguns metros acima do mar que funciona como via de mão única, que traz gente mas nunca leva ninguém. Há um paradoxo em Luzbel; as pessoas não conseguem partir pois estão imersas em um sonho, mas não percebem que estão adormecidas – e o sonho parece ser a própria cidade, que é posta em questão como se não passasse de um devaneio. Mas um devaneio do qual não se é possível acordar; “Dejad toda la esperanza, vosotros, los que entráis”.

No poema “Montevideo”, do livro *Estado de exilio* (2003), Peri Rossi traz outros paradoxos e impossibilidades da cidade, que define como “suspendida de un malentendido”.

MONTEVIDEO

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

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

[...]

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

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

Nací en una ciudad triste
suspendida del tiempo

como un sueño inacabado
que se repite siempre.⁴⁰

(Rossi, *La Barca del Tiempo* 76-77)

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

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

Ao contrário de Peri Rossi, Pizarnik não tem nenhum poema ou conto em que se refira explicitamente a Buenos Aires. Por isso, talvez, a dificuldade em encontrar uma bibliografia que trate da relação dela com o urbano além de suas próprias anotações dos diários. Como vimos, porém, há um rastro da cidade que é onipresente em seus escritos; essa relação transborda quando lemos seus diários e correspondências. Ela também define sua cidade como “imposível” – “un siniestro imposible”⁴¹ (Pizarnik, *Diarios* 954) –, mas parece ser uma impossibilidade distinta da de Montevideu; a Buenos Aires alejandrina assume uma atmosfera mais de angústia que de tristeza; suas nostalgias são outras.

“Buenos Aires es como un costurero de una modista que trabaja en su profesión de hace unos treinta años. Cada vez que desea hallar el hilo dorado, se lastima irremediabilmente con infinidad de alfileres de cuya existencia no se percató.”⁴² (ibid 63) Esse parece ser o destino da cidade, para ela; o destino dela nessa cidade: buscar, desde sempre, o “fio dourado” que está ali, porém fora de seu alcance; e para encontrá-lo, ela (e a cidade) se furam nos alfinetes, num movimento eterno e impossível. Esse parece ser também o movimento de suas diversas narrativas sobre caminhar pelas ruas portenhas. É uma experiência de angústia que ela atribui diretamente à própria cidade; “Creo que Julien Green fue el que dijo al llegar y ver América que jamás sintió una tristeza de ese género. Lo comprendo. No es que niegue mi depresión interna. [...] hay lugares que excitan terriblemente la angustia. Lugares y seres”⁴³ (ibid 47. Grifo da au-

tora). Há uma profunda alteridade de Pizarnik com Buenos Aires e seus habitantes; como vimos, ela está numa espécie de estado de exílio constante, em termos territoriais, em relação aos outros e a si mesma. Ao mesmo tempo, porém, guarda uma espécie de necessidade desse lugar de alteridade, mesmo que este gere uma angústia profunda – "increíble como necesito de la gente para saberme yo"⁴⁴ (ibid 425).

Esse exílio e essa necessidade do exílio são latentes em sua relação com a cidade – mesmo em Paris, onde supostamente se sentiria confortável, há um claro estranhamento; "cómo no arastrarme por las pequeñas calles tristes, sucias, agrias, llevándome una brutal melancolía, un anhelo jadeante, un ardor sin límites"⁴⁵ (ibid 463). Justamente nessa época de sua vida, também, é possível perceber que o estranhamento antes relacionado a Buenos Aires se desloca e passa, mais intensamente, a ser direcionado para si mesma. As narrativas da Alejandra que percorre as ruas, seja em Paris ou em Buenos Aires – mas especialmente nesta última – são perpassadas constantemente pelos *outros* que também habitam as ruas (às vezes literalmente; ela tem uma inclinação a escrever sobre os mendigos no metrô ou à beira do Sena). Esses outros assumem, para ela, uma posição de observadores de todos seus movimentos, e não raro parecem seu próprio reflexo no espelho, como na passagem em que todos à sua volta estão comendo; nesse período, Pizarnik jejuava e tinha episódios de compulsão alimentar.

Los mendigos en los corredores del *métro*. Los miré a todos, todos me miraban. Miseria de cuatro ojos dándose a conocer, intercambiándose un *quién vive* y luego la marcha y la desaparición. Todos ellos comían, todos los niños comían, los empleados y los jefes, comen por la calle llena de afiches luminosos.⁴⁶ (ibid 531).

Com efeito, a relação de Pizarnik com a cidade parece acompanhar o movimento de sua relação com o espelho; ver-se como outro, sentir-se observada e perseguida por esse outro, mas ao mesmo tempo depender dessa alteridade, por mais angustiante que seja. Estar em meio à multidão, para Pizarnik, parece ser perder a condição de sujeito, quase como na leitura de Walter Benjamin de "O homem na multidão", de Edgar Allan Poe. Em outras passagens, porém, a autora relata experiências que estão mais próximas ao *flâneur* de Baudelaire; ou, antes, a sua dificuldade de se colocar no mundo através dessa relação, como na passagem em que conta o estranhamento de flunar sendo mulher. Daí, talvez, sua obsessão pela personagem de *Nadja* (1928), de André Breton, sobre a qual escreveu o ensaio "Relectura de Nadja" em 1970.

Si yo camino lentamente, mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí, siento que atento contra algo. [...] La mujer tiene que caminar apurada indicando que su caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta (hay también un "fin" [*sic*]) o una loca o una extravagante.⁴⁷ (ibid 161).

Buenos Aires aparece em sua narrativa, também, como uma espécie de cidade assombrada; "Calle Florida desde Avenida de Mayo hasta Corrientes. Hoy. Hoy. La risa pugnaba por estallar en mis labios. El pozo de las víboras. Las hormiguitas viajeras. Los únicos felices eran los ciegos"⁴⁸ (ibid 205). Retomando a relação entre cidade e espelho, esta parece assumir uma espécie de função de "alma-penada", como em "O estranho" de Freud; uma alteridade que se cria a partir da projeção de si mesmo no outro que volta sob a atmosfera da morte; com efeito, Pizarnik define Buenos Aires como um "lugar sombrio, desamparado, en esta ciudad curiosamente llamada Buenos Aires, donde innegablemente sufrís un poco por lo que tiene de muerta en una ciudad muerta"⁴⁹ (ibid 817) e afirma, em carta a María Elena Arías Lopez, que "B. Aires es una especie de muerto feroz. (Qué miedo!)"⁵⁰ (Pizarnik, *Nueva correspondencia* 320).

Se, explicitamente, o ambiente urbano não aparece em sua obra literária, o oposto acontece com os elementos do jardim e do bosque. Ambos parecem assumir um caráter de lugar sagrado, sob ou além da cidade, para onde se deve fugir. No conto "El hombre del antifaz azul" – um dos tantos que ela escreveu com referências à Alice de Lewis Carroll –, por exemplo, a personagem, ao seguir "o homem da máscara azul", cai em um longo buraco, onde vê, através da fechadura de uma pequena porta, "el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado"⁵¹ (Pizarnik, *Prosa Completa* 47).

Nostalgia, exílio e estranhamento declinam-se, assim, de modo a constituir verdadeiras chaves para uma leitura dos imaginários poéticos de Alejandra Pizarnik e Cristina Peri Rossi no que diz respeito às condições de ser no mundo das autoras, tanto em relação a si mesmas quanto do outro externo e do urbano. Em suas semelhanças e diferenças, as autoras parecem tratar da palavra como algo que se coloca na interseção desses e outros elementos, como a cidade e o espelho, e que, se por vezes parecem constitutivos da escrita, por outras assumem uma instância de construção da palavra. De forma análoga, a escrita também atua na fronteira entre elas e o mundo e entre elas e si mesmas, lembrando-as, como frente ao espelho, concomitantemente da ausência e da presença de si; num jogo poético entre eu e outro, entre estranhamento e identidade, constitutivo da escrita poética.

NOTES

¹Tradução ao português: “seu desejo de ser escritora, e a fidelidade que manifestou frente a esse desejo é já, por si, signo de sua rejeição frente à imposição de ‘modos de ser’ tradicionais”. Tradução minha.

² Tradução ao português: “é indubitável que meu lugar é Paris, pelo fato de que lá o exílio é natural, é uma pátria, enquanto aqui dói”. Tradução minha.

³ Em 1969, porém, ao retornar à capital francesa, sente uma profunda falta de reconhecimento para com o contexto social e político, o que, para amigos como Ivonne Boderlois, foi um dos marcos para a complexa situação psicológica de Pizarnik, que culminou em seu suicídio em 1972.

⁴ Tradução ao português: “Sou Argentina! Argentum: prata. Meus olhos se entediam ante a evidência. Pampa e cavalinho *criollo*. Literatura soporífera. [...] Sinto que meu lugar não está aqui! (nem em nenhuma parte quisera dizer)”. Tradução minha.

⁵Tradução ao português: “constrói/destrói sua subjetividade a partir da linguagem”. Tradução minha.

⁶ Tradução ao português: “o deslocamento do sujeito”. Tradução minha.

⁷ Não se sabe exatamente o porquê da escolha por “Alejandra”; Cristina Piña supõe que era uma forma de se reconectar com suas raízes eslavas – anos mais tarde, a poeta assinaria cartas aos amigos mais próximos como “Sasha”, diminutivo russo de “Alejandra” –, ou “por suas ressonâncias triunfais” (Enríquez 314). Para nós, o nome “Alejandra” se assemelha tremendamente (coincidentemente ou não) à fonética das palavras castelhanas “lejanía” ou “lejana” (respectivamente, “distância” e “distante [fem.]”), muito presentes em seus escritos, o que já seria um indício de sua relação poética com o exílio. Um exemplo é a seguinte passagem, de 1962: “Yo y siempre tan lejana, tan al borde del abismo, sintiendo un dolor agudo cuando me baño en el mar, sufriendo bajo los rayos del sol” (Pizarnik, *Diarios* 486).

⁸ Tradução ao português: “personagem alejandrino”. Tradução minha.

⁹ Optamos por manter o poema centralizado, como na diagramação original.

¹⁰ Tradução ao português: “SÓ UM NOME/alejandra Alejandra/debaixo estou eu/alejandra”. Tradução minha.

¹¹ Tradução ao português: “A poesia não sou eu quem a escreve”. Tradução minha.

¹² Tradução ao português: “Não posso falar com minha voz, mas sim com minhas vozes”. Tradução minha.

¹³ Tradução ao português: “objetos sexuais. Esta é minha originalidade, segundo creio. Uma espécie de lésbica normal”.

¹⁴ Tradução ao português: “a marca de um estranhamento e um exílio – seja da terra, da poesia ou da infância mesma – que se inscreve como marca ou rastro fundacional em sua escrita”. Tradução minha.

¹⁵ Tradução ao português: “é a melancolia da falta de identificação, da dificuldade de integrar-se”. Tradução minha.

¹⁶ Tradução ao português: “O poeta é o mais estrangeiro. Creio que a única moradia possível para o poeta é a palavra”. Tradução minha.

¹⁷ Tradução ao português: “outorga aos seus olhares um traço característico: uma tonalidade celeste e aquosa, fugidiva, a de alguém que no lugar de sustentar-se firmemente em raízes aderidas ao passado e ao

território, flutua em um espaço vago e impreciso”. Tradução minha.

¹⁸ Tradução ao português: “incômodos em todas as partes”. Tradução minha.

¹⁹ Tradução ao português: “Como meu seio/é teu seio/e suas antepassadas são as minhas”. Tradução minha.

²⁰ Tradução ao português: “Se escreve/como se lança garrafa ao mar”. Tradução minha.

²¹ Tradução ao português: “MENSAGENS/Se escreve/como se lança garrafa ao mar:/sonhando com uma praia/um leitor, uma leitora/Mas quando por acaso dos ventos/e a conjunção errática das marés/a garrafa navegante chega à margem/e alguém a recolhe/– lê a mensagem –/há que confessar: quem enviou a mensagem/está já em outra coisa”. Tradução minha.

²² Tradução ao português: “13./explicar com palavras deste mundo/que partiu de mim um barco levando-me”. Tradução de Davis Diniz (2018).

²³ Tradução ao português: “DIALÉTICA DAS VIAGENS/[...] Para recordar/tive que partir/e sonhar com o regresso/– como Ulisses –/sem regressar jamais./Itaca existe/a condição de não recuperá-la”. Tradução minha.

²⁴ No original, em espanhol: “se viver é navegar, o mar é a terra do navegante, tudo, fora do mar, é naufrágio”. Tradução minha.

²⁵ Tradução ao português: “Partir/é sempre partir-se em dois”. Tradução minha.

²⁶ Tradução ao português: “14./O poema que não digo,/o que não mereço./Medo de ser duas/a caminho do espelho:/alguém em mim adormecido/me come e me bebe”. Tradução de Davis Diniz (2018).

²⁷ Tradução ao português: “Comprei um espelho muito grande. Me contemplei e descobri que o rosto que eu deveria ter está atrás – aprisionado – do que tenho. Todos os meus esforços hão de tender a salvar meu autêntico rosto. Para tal, é necessária uma vasta tarefa física e espiritual”. Tradução minha.

²⁸ Tradução ao português: “meu desejo de morrer vem de mim não estar em mim”. Tradução minha.

²⁹ Tradução ao português: “Não tenho existência própria. Existo em e pelos olhares alheios”. Tradução minha.

³⁰ Tradução ao português: “olhar-se olhar, olhar-se olhando”. Tradução minha.

³¹ Tradução ao português: “No duplo azul me temi: homens cinzentos, sombrios, às minhas costas, fabricavam minha sombra, meu outro, meus espelhos, me torturavam o gesto presente com a fugacidade do imediato anterior”. Tradução minha.

³² Tradução ao português: “o espelho me dava medo, olhos alucinados, e corri de mim, nua, cambaleante, tropeçando em muitas coisas porque o tapete estava cheio de malas, roupas, livros, papéis, e nos papéis poemas, e nos poemas esse medo, essa concentração inigualada em uma dor velha, indiscernível de mim”. Tradução minha.

³³ Tradução ao português: “algo está acontecendo. Algo está acontecendo intimidante na casa e seguirá acontecendo, se alguém não o detiver”. Tradução minha.

³⁴ Tradução ao português: “na noite calma, branca, mansa, entramos na cidade como homens de paz, mas protegendo-nos nas sombras que

permitem os parapeitos das casas e as claraboias. [...] CHEGAMOS”. Tradução minha.

³⁵ Tradução ao português: “ainda que ninguém parece tê-lo feito deliberadamente”. Tradução minha.

³⁶ Tradução ao português: “tampouco sabem que estão ficando”. Tradução minha.

³⁷ Tradução ao português: “É uma cidade de emigrantes, de vagabundos, homens e mulheres de origem diverso que chegaram um dia e não voltaram mais a seu lugar natal”. Tradução minha.

³⁸ Trecho de *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Na tradução de Jorge Wanderley (2004): “Por mim se vai para a cidade ardente, por mim se vai à sua eterna dor”.

³⁹ Esse trecho também contém uma citação de Dante; na tradução de Jorge Wanderley (2004): “Deixai toda esperança, vós que entraís”. Tradução do trecho de Peri Rossi para o português: “Emocionado, respondeu: ‘Deixai toda esperança, vós que entraís’. A porta de Luzbel abriu lentamente – não a viu, a princípio, cegado pela escuridão – e acedeu, tremendo, ao recinto sagrado. Então soube – durante um instante de lucidez – que só esse verso estava destinado a ele, viajante capturado na sedução de uma cidade como um sonho”. Tradução minha.

⁴⁰ Tradução ao português: “MONTEVIDEO/Nasci em uma cidade triste/de barcos e imigrantes/uma cidade fora do espaço/suspendida de um mal-entendido:/um rio grande como mar/uma planície deserta como pampa/uma pampa cinza como céu./Nasci em uma cidade triste/ fora do mapa/distante de seu continente natural/deslocada do tempo/ como uma velha fotografia virada em sépia. [...]E no entanto a quis/com um amor desesperado a cidade dos impossíveis/dos barcos encaçados/das prostitutas que não cobram/dos mendigos que recitam Baudelaire./A cidade que aparece em meus sonhos/acessível e distante ao mesmo tempo/a cidade dos poetas franceses/e dos vendedores polacos/dos ebanistas galegos/y dos açougueiros italianos./Nasci em uma cidade triste/ suspendida do tempo/como um sonho inacabado/que se repete sempre.” Tradução minha.

⁴¹ Tradução ao português: “um sinistro impossível”. Tradução minha.

⁴² Tradução ao português: “Buenos Aires é como um costureiro de

uma modista que trabalha em sua profissão há uns trinta anos. Cada vez que deseja achar o fio dourado, se machuca irremediavelmente com uma infinidade de alfinetes de cuja existência não se apercebeu”. Tradução minha.

⁴³ Tradução ao português: “creio que Julien Green foi quem disse ao chegar e ver América *que jamais sentiu uma tristeza desse gênero*. Compreendo-o. Não é que negue minha depressão interna. [...] Há lugares que excitam terrivelmente a angústia. Lugares e seres”. Tradução minha.

⁴⁴ Tradução ao português: “incrível como necessito da gente para saber-me eu”. Tradução minha.

⁴⁵ Tradução ao português: “como não me arrastar pelas pequenas ruas tristes, sujas, amargas, levando uma brutal melancolia, um anseio ofegante, um ardor sem limites”. Tradução minha.

⁴⁶ Tradução ao português: “Os mendigos nos corredores do metrô. Olhei para todos, todos olhavam para mim. Miséria de quatro olhos dando-se a conhecer, intercambiando um *quem vive* e logo a marcha e a desapareição. Todos eles comiam, todas as crianças comiam, os empregados e os chefes, comem pela rua cheia de letreiros luminosos.”. Tradução minha.

⁴⁷ Tradução ao português: “Se eu caminho lentamente, olhando as esculturas das velhas casas (coisa que aprendi a olhar) ou o céu ou os rostos dos que caminham junto a mim, sinto que atento contra algo. [...] A mulher tem que caminhar apressada indicando que seu caminhar tem um fim. Do contrário é uma prostituta (há também um “fim” [sic]) ou uma louca ou uma extravagante.”. Tradução minha.

⁴⁸ Tradução ao português: “Rua Florida desde Avenida de Mayo até Corrientes. Hoje. Hoje. O riso pugnava para estalar em meus lábios. O poço das víboras. As formiguinhas viajantes. Os únicos felizes eram os cegos”. Tradução minha.

⁴⁹ Tradução ao português: “lugar sombrio, desamparado, nessa cidade curiosamente chamada Buenos Aires, onde inegavelmente se sofre um pouco pelo que se tem de morta em uma cidade morta”. Tradução minha.

⁵⁰ Tradução ao português: “B. Aires é uma espécie de morto feroz. (Que medo!)”. Tradução minha.

⁵¹ Tradução ao português: “o bosque em miniatura mais bonito que possa ser imaginado”. Tradução minha.

WORKS CITED

- AlNSA, Fernando. Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014.
- AIRA, Cesar. Alejandra Pizarnik. Barcelona: Omega S.A., 1998.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. São Paulo: Arx, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEJBORD, Parizad Tamara. Cristina Peri Rossi: escritora del exilio. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. Obras completas v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- PIÑA, Cristina. Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- PIÑA, Cristina. “En Manos de las Maestras: Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik”. *Gamma* – Revista de la Escuela de Letras Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador. V. 28, n. 59, pp. 13 – 36, 2017.
- PIZARNIK, Alejandra. Prosa completa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- PIZARNIK, Alejandra. Diarios. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016a.
- PIZARNIK, Alejandra. Poesía completa. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016b.
- PIZARNIK, Alejandra. Nueva correspondencia (1955 – 1972). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- RIMBAUD, Arthur. O barco bêbado. Revista outra travessia, Florianópolis, v. 19, p. 57-59, 2015.
- ROSSI, Cristina Peri. Los museos abandonados. Montevideo: Editorial Arca, 1969a.
- ROSSI, Cristina Peri. El libro de mis primos. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1969b.
- ROSSI, Cristina Peri. La nave de los locos. Barcelona: Seix Barral, 1984.

ROSSI, Cristina Peri. Estado de exilio. Madri: Visor Libros, 2003.

ROSSI, Cristina Peri. Entrevista Página 12, 2009. Disponível em < <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-935-2009-08-21.html>>. Acesso em 15/07/2019.

ROSSI, Cristina Peri. Cuentos reunidos. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2007.

ROSSI, Cristina Peri. La barca del tiempo. Antología poética. Madri: Visor Libros, 2016.