

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANA LOMANDO CAÑETE

TRADUÇÃO COMENTADA DE LOS ASTROS DEL ABISMO DE DELMIRA
AGUSTINI: TRADUÇÃO E (IN)VISIBILIDADE

CURITIBA

2022

LUCIANA LOMANDO CAÑETE

TRADUÇÃO COMENTADA DE LOS ASTROS DEL ABISMO DE DELMIRA
AGUSTINI: TRADUÇÃO E (IN)VISIBILIDADE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Cañete, Luciana Lomando

Tradução comentada de *Los Astros del Abismo* de Delmira Agustini : tradução de (in)visibilidade. / Luciana Lomando Cañete.
– Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo

1. Agustini, Delmira, 1886-1914. 2. Tradução e interpretação.
3. Poesia uruguaia. I. Cardozo, Maurício, 1971-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LUCIANA LOMANDO CAÑETE** intitulada: **"Tradução comentada de Los astros del abismo, de Delmira Agustini: tradução e (in)visibilidade"**, sob orientação do Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Setembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

12/09/2022 18:00:56.0

MAURICIO MENDONÇA CARDOZO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

12/09/2022 17:58:16.0

ISABEL CRISTINA JASINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

13/09/2022 00:03:47.0

PAULO CESAR MAIA

Avaliador Externo (31001017)

Rua General Carneiro, 480, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80080-150 - Tel: (41) 3380-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 221779

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 221779

Dedico este trabalho à Delmira Agustini, cuja trajetória literária foi breve, porém significativa, e a todas as mulheres que buscaram uma identidade própria para além dos lugares determinados por fatores externos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela força e lucidez que me concede diariamente e que me permitiu realizar este trabalho em meio a tantas adversidades.

Também, à minha filha amada, Maria Cecília, que foi privada de muitos momentos de convívio para que este trabalho se concretizasse.

Queria expressar também minha gratidão à minha mãe, Nádia, por todo apoio nas mais diferentes formas ao longo de todo o processo. Às minhas irmãs, que são muitas: Andréa, Carolina, Ana Maria e Fernanda, que, mesmo de longe, sempre me incentivaram, apoiaram-me e motivaram-me.

Ao Rodrigo, distante por motivos pessoais, mas que participou de muitos momentos prévios que levaram à concretização deste trabalho.

Ao Jaques, ouvidos e mensagens sempre atentos e disponíveis para trocar ideias e ajudar-me a organizar os pensamentos.

Ao meu orientador, Maurício, pelas conversas, sugestões e orientações que deixaram o trabalho muito mais coerente e consistente.

“(...) En el Uruguay marchan las leyes por delante de la gente, que todavía separa el alma del cuerpo como si fueran la Bella y la Bestia.

De modo que ante el cadáver de Delmira se derraman lágrimas y frases a propósito de tan sensible pérdida de las letras nacionales, pero en el fondo los dolientes suspiran con alivio: la muerta, muerta está, y más vale así. Pero, ¿muerta está? ¿No serán sombra de su voz y ecos de su cuerpo todos los amantes que en las noches del mundo ardan? ¿No le harán un lugarcito en las noches del mundo para que cante su boca desatada y dancen sus pies resplandecientes?” (Eduardo Galeano, El poder de la palabra, Memórias del fuego)

“O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas...”

(Haroldo de Campos)

RESUMO

O trabalho aqui apresentado constitui-se como um projeto tradutório para o português da obra póstuma escrita originalmente em espanhol “Los Astros del Abismo” da poeta uruguaia Delmira Agustini (1886-1914). Partindo da pesquisa crítica e biográfica de Alejandro Cáceres sobre a poeta, do trabalho da estudiosa portuguesa Mirta Fernández e de um texto crítico de Cecília Meirelles, que analisa a obra de Delmira Agustini, desenvolve-se uma reflexão inicial sobre aspectos da vida de Delmira Agustini, sobre a problemática da contextualização das obras dentro do Modernismo em língua espanhola e da “Generación del 900” uruguaia, bem como sobre diferentes momentos da recepção crítica da autora no Uruguai, na Latinoamérica e no Brasil, do que resulta uma hipótese, subsidiada pelo pensamento de Foucault, sobre os possíveis motivos para que a tradução da obra da poeta uruguaia ao português tenha ocorrido no Brasil apenas no início dos anos 2000. O trabalho propõe, em seguida, um breve estudo da edição da obra da poeta, bem como dos trabalhos pioneiros de tradução da obra de Delmira Agustini realizados por Gleiton Leintz (*Líricas: poesia seleciona*, Nephelibatas, 2005) e Jéssica Machado (*Os cálices vazios: tradução e erotismo em Delmira Agustini*). Com base nesse estudo, justificase o caráter não antológico desta proposta e discute-se, ainda, a divisão da obra completa de Agustini em três diferentes momentos. A tradução final apresenta-se acompanhada de um conjunto de comentários que se concentram em aspectos formais e interpretativos, bem como em considerações sobre o processo tradutório de cada uma das composições traduzidas.

Palavras-chave: tradução comentada; Delmira Agustini; “Los Astros del abismo”; (in)visibilidade; poesia uruguaia

ABSTRACT

The present study constitutes a project of translating into Portuguese the posthumous work “Los Astros del Abismo” (originally written in Spanish), by the Uruguayan poet Delmira Agustini (1886-1914). Based on Alejandro Cárceres’ critical and biographical research on the poet, on the analysis by the Portuguese scholar Mirta Fernández, and on a critical text by Cecília Meirelles, this study carries out an introductory reflection on the poet’s aspects of life, the issue of how to contextualize her works within Spanish-language Modernism and the Uruguayan “Generación del 900”, as well as several different moments of the author’s critical reception in Uruguay, Latin America, and Brazil. As a result, derived from Foucault’s theories, a hypothesis on the possible reasons why the Uruguayan poet’s works were translated into Portuguese in Brazil only in the early years 2000’s is set forth. Furthermore, the study presents a brief analysis of the edition of the poet’s works, as well as an approach of the pioneering translation of Delmira Agustini’s poems fulfilled by Gleiton Leintz (*Líricas: poesia selecionada*, Nephelibatas, 2005) and Jéssica Machado (*Os cálices vazios: tradução e erotismo em Delmira Agustini*). Based upon this study, the nonanthological aspect of the research is justified and, in addition, the division of Agustini’s complete works into three different moments is examined. Finally, a number of comments which focus on the formal and interpreting aspects – as well as on considerations about the translating process of each contemplated poem – accompany the final translation.

Keywords: commented translation; Delmira Agustini; “Los Astros del Abismo”; (in)visibility; Uruguayan poetry

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PLACA EM HOMENAGEM A DELMIRA AGUSTINI.....	11
FIGURA 2 – PEREGRINAÇÃO DOS IMÃS EM MECA.....	52
FIGURA 3 – CAMPO MAGNÉTICO DE UM IMÃ.....	52
FIGURA 4 – MATER, AHMED. “MAGNETISM”	53

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A INVISIBILIDADE DE DELMIRA	
AGUSTINI NO BRASIL - À GUISA DE INTRODUÇÃO	11 2
DELMIRA AGUSTINI EM CONTEXTO	17
2.1 MODERNISMO ESPANHOL E “GENERACIÓN DEL 900”	17
2.2 FORMAÇÃO DE UMA REDE INTELECTUAL A PARTIR DE DELMIRA	
AGUSTINI.....	20
2.3 RECEPÇÃO E TRADUÇÃO DE DELMIRA AGUSTINI NO BRASIL	26
3 TRADUÇÃO COMENTADA DE “LOS ASTROS DEL ABISMO”	33
3.1 A TRADUÇÃO COMO VISIBILIDADE	33
3.1.1 Tradução como visibilidade externa	35
3.1.2 A tradução como visibilidade interna	37
3.1.2.1 Menina prodígio	38
3.1.2.2 Erotismo singular	39
3.1.2.3 Autopunição delmiriana	40
3.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA LOS ASTROS DEL ABISMO	45
3.3 TRADUÇÃO COMENTADA DE “LOS ASTROS DEL ABISMO”	46
3.3.1 Apresentação da tradução comentada.....	46
3.3.2 Poemas traduzidos e comentários	48
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	104
ANEXO 1 – O ROSÁRIO DE EROS POR GLEITON LENZ	106
ANEXO 2 – RUMBO	110

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A INVISIBILIDADE DE DELMIRA AGUSTINI NO BRASIL - À GUIA DE INTRODUÇÃO

FIGURA 1 – PLACA EM HOMENAGEM A DELMIRA AGUSTINI



FONTE: <https://municipiob.montevideo.gub.uy/comunicacion/noticias/homenaje-a-la-cultura>.

A invisibilidade incômoda de Delmira Agustini como referência poética e de poeta no Brasil inquietou-me desde que fui apresentada a sua obra, em língua espanhola, na disciplina de Literatura Espanhola ministrada pela professora Elena Godoy, quando ainda cursava a graduação em Licenciatura em Letras – Português/Espanhol na UFPR. O impacto da sua poética, naquele momento ainda de forma inconsciente, marcou de maneira definitiva a imagem do que poderia significar para mim a poesia escrita por uma poeta e fui, ao longo dos anos, carregando Delmira como referência para minha própria produção poética.

Contudo, cada vez que mencionava ou me referia a algum texto seu entre poetas e estudiosos do meio literário que não fossem estudantes da língua espanhola, era notória e angustiante a total falta de conhecimento sobre a autora. No entanto, ao citar Alejandra Pizarnik ou Alfonsina Storni, o cenário mudava radicalmente. As duas argentinas são nomes que há muito ultrapassam as fronteiras da língua espanhola e foram incorporadas ao imaginário e referencial de poetas no contexto de produção brasileiro. O que tornava a uruguaia – precursora de toda uma geração de poetas latino-americanas muito mais lidas, traduzidas e divulgadas no

Brasil – tão invisível na literatura do país vizinho?

Comecei, então, a percorrer um caminho solitário em busca de traduções da poeta para o português, entre os anos de 2003 e 2004, e não encontrei nada. Havia nisso um indício de que não ter sido traduzida tornava-a desconhecida, corroborando a ideia de que as traduções, como apontam-nos Vanamala Viswanatha e Sherry Simon, “constituem uma reveladora porta de entrada para a dinâmica da formação da identidade cultural nos contextos colonial e

póscolonial” (VISWANATHA; SIMON apud BASSNETT, 2002, p.10). Assim, configura uma forma de incorporar outras culturas como referência e ferramenta de interpretação da cultura nacional. A não tradução resultava em inexistência e invisibilidade no paideuma poético brasileiro. Tanto mais inquietante tornou-se a questão quando, ao viajar em 2007 ao Uruguai, tendo como um dos objetivos conseguir obras em espanhol de Delmira Agustini, descobri que as edições estavam esgotadas nas livrarias e sebos de Montevideu. Consegui, na época, apenas um exemplar em péssimo estado da antologia organizada por Zum Felde para a Losada. Entre essa viagem e a seguinte, através de pesquisas na internet, tomei ciência de que na UFSC havia um estudioso da poética de Agustini chamado Gleiton Leintz que por fim se interessara em traduzi-la. Os poemas estavam publicados em um site na internet e viraram duas publicações físicas, uma pela pequena editora de Desterro - Nephelibatas, *Líricas: poesias selecionadas* (2005) e *Alguns cálices d'Os Cálices Vazios de Delmira Agustini* (2007).

Regressei ao Uruguai em 2009 e consegui um exemplar usado da *Antología Poética* (2005, 2ª edição revisada) com estudo introdutório e organização de Alejandro Cáceres que deu novo impulso às minhas inquietações sobre a invisibilidade de Agustini no Brasil. Essa é uma das primeiras publicações mais robustas sobre a obra da poeta e é composta pela obra completa, por parte de sua correspondência pessoal e por apreciações críticas, além de um estudo introdutório do organizador e fotografias pessoais. O estudo introdutório é bastante detalhado e traz tanto dados biográficos, quanto considerações críticas sobre a obra, além de especulações sobre o perfil psicológico da poeta, porém, marcado por uma leitura da poética de Delmira repleta de questões pouco consistentes, tais como a teoria de suas múltiplas personalidades ou um processo de escrita nos limites da inconsciência e do transe, além de uma valorização excessiva de sua biografia trágica e a idealização de menina prodígio. Ainda assim, Cáceres (2006) consegue apontar os traços eróticos e transgressores que a poesia da uruguaia carrega consigo.

Coincidentemente ou não, fato difícil de comprovar sob o rigor da ciência, é possível observar que, nos anos seguintes à publicação da antologia de Cáceres, nunca traduzida na íntegra ao português, surge um crescente interesse pela autora no Brasil. Tal interesse pela obra da uruguaia coincide também com o fortalecimento dos estudos decoloniais, da literatura feminista e de estudos de gênero, sobretudo nos meios acadêmicos do Brasil, uma vez que tanto a sua condição de mulher, de vítima de feminicídio e de latino-americana colocam-na como uma artista representante de várias questões levantadas por essas correntes de pensamento.

Se em terras uruguaias e hispano-americanas Delmira Agustini possui um lugar

assegurado pela crítica – desde a década de 40 com a primeira antologia publicada por Zum Felde –, no Brasil, registra-se uma consideração pontual sobre sua obra feita pela consagrada poeta Cecília Meireles em um ciclo de conferências sobre literatura americana, do qual participou também Manuel Bandeira, que foi publicado pelo Ministério da Cultura em 1956. Nesse texto pouco divulgado e intitulado “Expressão Feminina da Poesia na América”, Cecília Meireles tece uma linha sucessória de várias poetisas latino-americanas importantes de diferentes nacionalidades, a saber: a mexicana Soror Juana Inés de la Cruz; as colombianas Soror Josefa del Castillo y Guevara e Laura Victoria; as cubanas Gertudis Gómez de Avellaneda, América Bobia de Carbó, Dulce María Loynaz; as bolivianas María Virginia Estensor e Yolanda Bedregal; as chilenas Stella Corvalán e Maria Monvel e as uruguaias Delmira Agustini, Juana de Ibarourou, María Eugenia Vaz de Ferreira, Sara Ibañez e Clara Silva. O texto, originalmente proferido em forma de palestra, é todo costurado por citações de versos das autoras mencionadas de forma a construir um mosaico da diversidade e da produção poética de autoria feminina na América Latina. O espaço que dedica para falar sobre a poética de Delmira Agustini chama atenção por ser o mais extenso, demonstrando em alguma medida a relevância da poeta nesse cenário desenhado por Cecília Meireles.

Para Meireles “Delmira Agustini foi o primeiro grande caso feminino de Poesia da América, tanto literariamente quanto pela sua morte trágica” (Meireles, 1956, p.69). Nessa conferência registrada em texto, Cecília Meireles tece inúmeros elogios à obra de Agustini que a caracterizam como uma poeta singular que maneja com destreza irregular os versos, sem virtuosismo e precisão, mas com um efeito final poderoso de criação de um mundo próprio, misterioso, erótico e de “desproporções descomunais”, em que a poeta exerce um papel divinatório. Afirma mais adiante também que “mulher nenhuma falara assim até então, na América. Homem nenhum tampouco”, ressaltando o carácter pioneiro de sua escrita para além do gênero do autor, carácter que “deixa aberto um cenário em que outras mulheres poderão falar agora com uma liberdade que o século 19 não adivinharia” (Meireles, 1956, p.72). Interessante também ver, nesse texto, a referência que faz do contato que havia entre Agustini e a poeta chilena Gabriela Mistral, fato que só foi constatado na pesquisa ao ser mencionado nesse texto. Cecília, ao falar de Mistral e do impacto e força que exercem a experiência da morte e da dor da perda em sua poesia, comenta que Delmira a chamava de “Imperatriz sombria” (Meireles, 1956, p. 73).

O contato com o texto de Meireles deu-se cronologicamente depois de tomar conhecimento do trabalho pioneiro de Jéssica Figueiredo Machado em sua dissertação de mestrado chamada “Los cálices vacíos: tradução e erotismo em Delmira Agustini” defendida

em 2017 e que teve como orientador o professor doutor Rodrigo Fernández Labriola. Nesse trabalho desbravador, a autora se propõe a analisar a estética de Delmira Agustini segundo a própria singularidade da poeta uruguaia, retirando-a da mera classificação historiográfica mais tradicional em que se costuma enquadrá-la, ou seja, na estética modernista hispano-americana, para colocá-la em um cenário com limites menos claros e definidos, em que os elementos singulares da poética delmiriana conseguem fazer-se visíveis e ajudam a compreender o sucesso posterior que alcançará a poesia de Delmira Agustini, influenciando a produção do século seguinte (MACHADO, 2017, p.16). Foi em Jéssica Machado (2017) que encontrei um dos fios condutores do projeto tradutório a que me proponho, pois, esta afirma que

Agustini relê, seleciona e reorganiza seus livros anteriores, junto com seus novos poemas, e tenta elaborar um projeto estético; projeto que, infelizmente, ficou trunco devido à sua morte prematura e, aliás, curiosamente invisível no futuro, em grande parte pelo teor das publicações póstumas.

Assim, a estudiosa chama a atenção para um elemento fundamental e pouco considerado ao longo tanto das edições, como das traduções póstumas: a intencionalidade de Delmira em relação à organização de seus livros. No trabalho de Machado, encontra-se por primeira vez uma proposta de tradução de uma obra de Delmira em que se considera o que a própria poeta havia pensado e organizado sobre sua produção, pois ela o fazia declaradamente, o que se pode comprovar em algumas das suas correspondências – que serão analisadas mais adiante através do trabalho de Mirta Fernández. A proposta de tradução de “Los cálices vacíos”, segundo Jéssica Machado, considera os aspectos que a própria Agustini declarou sobre a organização e edição do livro. Nesse sentido, ainda que a ideia de uma intencionalidade da autora seja um ponto questionável e discutível, escolhê-la como um aspecto norteador de um projeto tradutório não o é, como se demonstrará no capítulo destinado à fundamentação e justificativa das opções tradutórias feitas aqui.

Posteriormente ao trabalho de Machado, encontrei a publicação *El profundo espejo del deseo: nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini*, realizada em 2020 através do I Premio De Investigación Filológica “Profesor José Romera Castillo”. Esse livro surge da adaptação da tese de doutorado da estudiosa portuguesa e apresenta uma perspectiva convergente com o trabalho de Jéssica Machado, porém, direcionada a uma edição crítica de *Los cálices vacíos* e não a uma tradução da obra, o que resulta numa articulação e complementariedade dos dois trabalhos muito consistente e extremamente relevante na estruturação da obra e da tradução da obra de Agustini sob uma perspectiva do

processo de escrita da autora e que emana de sua própria poética. Como esclarece Mirta neste trecho do livro:

Por otra parte, la mayor parte de los editores de la obra literaria de Agustini que sí incluyen en su texto un aparato crítico, se limitan a apuntar en el mismo las variantes existentes entre la primera y la segunda edición de las composiciones de Delmira que fueron reeditadas en vida de la poeta o, como mucho, incluyen en sus notas el resultado del cotejo de su propio testimonio de colación con el de las ediciones más difundidas de las poesías completas de la autora uruguaya (FERNÁNDEZ, 2020, p. 82).

Mirta Fernández reúne uma extensa fortuna crítica da autora e comenta detalhadamente as transformações nas perspectivas e interpretações que se foram estabelecendo ao longo de mais de um século das primeiras publicações de Delmira Agustini. Além disso, outra importante contribuição para o estudo da obra e vida da poeta uruguaia que se encontra em *El profundo espejo del deseo* reside no que concerne à análise da correspondência do acervo da poeta na Biblioteca Nacional do Uruguai. Acervo que está disponível em quase sua totalidade de maneira digital¹ e que, por ser resultado de trabalho recente (iniciado em julho de 2013 e ainda não finalizado), aguardava um esforço de interpretação crítica e organização interpretativa dos dados de forma a revertê-los produtivamente como fonte de pesquisa e revisão dos estudos já existentes a respeito da obra de Delmira. Justamente a isso se propõe e realiza Fernández ao organizar as correspondências e torná-las fonte de aproximação e investigação do processo criativo da poeta.

Portanto, a tradução da obra póstuma de Delmira Agustini será tomada aqui como a continuação dos trabalhos iniciados por Jéssica Machado e Mirta Fernández, no sentido de reconstruir e costurar um tecido literário com o apreço e o devido cuidado que demanda a singularidade e relevância da produção literária da autora, uma vez que prevaleceu sempre o olhar de uma crítica ainda muito influenciada por uma perspectiva paternalista e autoritária, que se autorizou a desconsiderar o planejamento e pensamento estético com a estrutura da obra que Delmira Agustini tratou de registrar.

O primeiro capítulo é dedicado à contextualização da obra da poeta com foco na sua relação com o contexto de produção uruguaio e a “Generación del 900” e na formação de uma rede intelectual em torno da figura e da poética de Delmira Agustini. A última parte do capítulo inicial realiza uma análise da recepção e das traduções existentes de Delmira Agustini no Brasil. O segundo capítulo cumpre o fim de apresentação breve da obra a ser traduzida, bem como do

1. Disponível em: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>.

projeto de tradução de *Los astros del abismo*, trazendo à luz os objetivos e considerações que balizam a proposta de tradução como visibilidade. Ao final do segundo capítulo, apresenta-se a tradução comentada dos 21 poemas de *Los astros del abismo* tomados conforme a organização proposta por Cáceres (2006), na qual cada poema vem acompanhado de um comentário que considera tanto aspectos formais quanto interpretativos de cada composição, além de levar em consideração sua relação com o livro e a produção da autora.

2 DELMIRA AGUSTINI EM CONTEXTO

2.1 MODERNISMO ESPANHOL E “GENERACIÓN DEL 900”

No Uruguai do início do século XX, a efervescência cultural e a vida literária da capital do país reuniram um grupo significativo de intelectuais e escritores sob a égide de uma corrente estética equivalente ao Modernismo em língua espanhola, a qual se estabeleceu com a denominação de “Generación del 900”. Na Europa, mais especificamente na Espanha, o modernismo – tomando como base as ideias de Otavio Paz em “Tradução e Metáfora” – foi, em realidade, instaurado num processo que seguiu o caminho inverso da colonização. Isso se deve ao fato de que considera como autêntico espírito moderno da literatura em língua espanhola o que se constituiu, na Hispano-América, com a figura do nicaraguense Rubén Darío. Paz argumenta que a postura de ruptura com a tradição e o cânone – que em outras literaturas europeias ocorreu com o romantismo –, em língua e pátria espanhola, só viria a se consumir de fato na estética modernista. Para esse teórico mexicano, o romantismo espanhol não chegou a instaurar a crítica estética e social, conforme ocorreu nas vizinhas Alemanha e Inglaterra, por exemplo, e, por isso, não chegou a caracterizar-se como romantismo de fato. Otavio Paz considera o ano de 1880 como marco do início do movimento modernista em espanhol, contudo, o termo “modernismo” associado à produção literária daquele momento só se concretizaria em 1888 a partir do uso que faz o próprio Rubén Darío. Para o autor mexicano, a dinâmica de ruptura, de que careceu o romantismo espanhol, foi tardia pelo fato de que a verdadeira revolução que faltou à Espanha (considerando que, na Alemanha, houve a Reforma Protestante e, na França, a Revolução Francesa) deu-se somente com a Independência das colônias hispano-americanas, em um processo significativamente heterogêneo, adverte Paz, mas que, por razões de espaço e propósito, ele decide considerar como um processo mais ou menos unificado e homogêneo.

O modernismo em língua espanhola foi, portanto, na perspectiva de Paz e em termos de pensamento, uma “resposta ao positivismo, à crítica da sensibilidade e do coração – também dos nervos – ao empirismo e ao cientificismo positivista” (PAZ, 1984, p. 95). Dessa maneira, na sua visão de mundo modernista, considera Otávio Paz que houve uma coexistência de ideias cristãs com o regaste de uma religiosidade e ambientação greco-romanas. Muitos dos poetas modernistas da América Latina, em especial Leopoldo Lugones, Amado Nervo e Rubén Darío, interessaram-se por livros e práticas ocultistas, configurando com isso um modo de ser e fazer poesia em que se nota a convivência “entre a catedral e as

ruínas pagãs”. Sob o ponto de vista estético, o que se deve ressaltar na produção do período – tanto nos autores espanhóis (Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez), quanto nos hispano-americanos – é uma

crítica das atitudes estereotipadas e dos clichês preciosistas, repugnância pela linguagem falsamente refinada, reticências ante um simbolismo antiquário, busca de uma poesia essencial (PAZ, 1984, p. 103).

Ao deter-se nas questões formais, Paz chama a atenção para a preocupação com o ritmo dos versos, concretizado na versificação irregular rítmica que constitui, em alguma medida, um retorno à tradição do verso em espanhol.

Considerando a concepção de Modernismo que nos coloca Jozef em sua obra *História da Literatura Hispano Americana* (1989), o próprio termo é problematizado e, logo ao início da parte dedicada a esse movimento, ela adverte:

O termo modernismo, bastante controvertido, usado na crítica anglo-americana para referir-se a textos antiimitativos e anti-realistas, nas literaturas hispânicas designa um determinado movimento literário” (Jozef, 1989, p. 110).

Em seguida, a autora desenvolve a ideia de que este é o primeiro movimento surgido na América e, nesse sentido, desloca o seu centro de origem em relação ao que propõe Paz – um movimento romântico tardio cuja origem se dá na Espanha devido à ruptura que gera a independência das colônias e se materializa na figura e produção poética de Rubén Darío – e este parece ser o ponto-chave de divergência com as ideias do teórico mexicano, uma vez que tanto as características, como os autores que são mencionados por Jozef coincidem em grande parte com os que nos coloca Paz. Importante, para esta pesquisa, é destacar que, neste manual de literatura com apontamentos teóricos de Jozef, a menção a Delmira Agustini ocupa espaço considerável em relação ao de outras autoras, incluídas dentro da parte dedicada ao Modernismo, porém separadas em um subtítulo designado Poesia feminina enquanto que o teórico mexicano Otavio Paz não chega a citar nenhuma dessas poetisas de forma significativa. Sobre a poesia de Agustini são dedicadas cinco páginas (p. 133-138), enquanto autoras, como a conterrânea Maria Eugenia Vaz Ferreira, a consagrada chilena Gabriela Mistral ou a ilustre argentina Alfonsina Storni, são apresentadas em menos de uma página. Ainda que a interpretação dos versos citados no original e da questão central da poética delmiriana seja muito diversa da que propõe este trabalho, Jozef se centra numa questão de evasão imaginativa e criação de um mundo fantasioso como refúgio para a angústia existencial da poeta, excluindo qualquer aspecto de sensualidade e erotismo – embora seu enquadramento

no Modernismo não seja endossado aqui, é notável e relevante observar o espaço dedicado à poeta uruguaia, que em outras obras do mesmo estilo, como em Perés (1975) e em Bandeira (1960), ou é inexistente ou extremadamente sucinto. Não se pretende aqui aprofundar tal discussão, mas apenas observar, mais panoramicamente, alguns movimentos de atenção e classificação da obra de Delmira

Agustini.

Nessa mesma época e contexto, a jovem poeta Delmira Agustini (1886-1914), considerada por alguns críticos precursores do estudo de sua poética como pertencente à corrente modernista – assim a classifica Zum Felde, em sua obra *Proceso intelectual del Uruguay: crítica de su literatura* (1930); Sarah Bollo, em *Literatura Uruguaya 1807-1959* – “Delmira Agustini no pudo escribir tal como escribió sino en su tiempo – y por eso se la sitúa dentro del Modernismo – aunque lo mejor, lo más original y perdurable de su creación poética pertenezca a todos los tiempos”. (SILVA, 1972, p. 123) e, conforme propõem mais recentemente Clara Silva (“Pasión y gloria de Delmira Agustini”, 1972), Carina Blixten (“Delmira Agustini en sus papeles: separata de lo que los archivos cuentan 3”, 2014) e Jéssica Machado (“Los cálices vacíos: tradução e erotismo”, 1998), seria mais adequado associá-la ao movimento neo-expressionista ou à literatura feminista.

A precursora da geração de poetisas mulheres latino-americanas que alcançou um lugar de destaque na historiografia literária do continente – geração representada pelas figuras de Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral e Alfonsina Storni para colocar alguns exemplos –, escreveu e publicou, muito jovem, sua sucinta, mas significativa obra em vida, composta por

El libro blanco (1907), *Cantos de la mañana* (1910) e *Los cálices vacíos* (1913), e a obra póstuma *Los astros del abismo* (1914). A biografia marcada pela tragédia – Delmira foi assassinada pelo ex-marido com três tiros aos 27 anos de idade – muitas vezes acaba por ofuscar o real valor tanto da sua produção poética quanto do seu posicionamento na sociedade ao estabelecer-se como poeta em um contexto social e cultural em que a mulher ocupava mais frequentemente o papel de musa do que de autora.

Ainda em vida, é importante ressaltar, Agustini obteve reconhecimento de público e crítica tanto no Uruguai como na América Latina e na Europa e, conforme apontado por diferentes estudiosos de sua obra e biografia – Alejandro Cáceres em *Delmira Agustini: Poesías completas* (2006), Zum Felde em *Proceso intelectual del Uruguay: crítica de su literatura* (1930) e, mais recentemente, Mirta Fernández em *El profundo espejo del deseo* (2020) –, apresentava grande apreço por tudo o que sobre ela se escrevia ou a ela se

endereçava com o intuito de comentar criticamente sua obra, de tal forma que, com isso, foi construindo a sua própria identidade de poeta singular num processo de reconhecimento e legitimação própria através do discurso do outro que, em alguma medida, amenizava o sentimento de ansiedade de autoria, conforme propõe Santos (2020), do qual padeceram Delmira e tantas outras mulheres autoras num contexto em que a capacidade da mulher como ser enunciador, e não objeto de enunciação – poética, em específico, e literária em geral –, era ainda bastante frágil e incomum.

2.2 FORMAÇÃO DE UMA REDE INTELECTUAL A PARTIR DE DELMIRA AGUSTINI

Na Biblioteca Nacional do Uruguai, encontra-se o importante arquivo estruturado recentemente que reúne todo o tipo de material – cartas, recortes de jornais e revistas, cadernos pessoais, edições de suas obras, documentos familiares. Nesse acervo material, é possível observar a formação de uma significativa rede de conexões intelectuais, tal como nos propõe Devés-Valdés em seu texto “Redes intelectuales latino americanas: hacia la constitución de una comunidade intelectual” (2007), a partir do interesse “de” e “por” Delmira Agustini que se estabeleceu entre escritores e intelectuais da América Latina e Espanha da época. Conforme o teórico citado, do ponto de vista multicultural, entende-se a rede como uma estrutura que abarca relações recíprocas e significativas ao longo do tempo e que “se expressa em: contatos pessoais, correspondência, citações recíprocas, referências, prólogos, homenagens, meios comuns de publicação, ideias e objetivos afins” (Devés-Valdés, 2007, p. 18). Além disso, ainda segundo Devés-Valdés, é a partir do conjunto amplo e diversificado de fontes documentais que a articulação intelectual latino-americana e as suas conexões com os Estados Unidos e a Europa se conformam. Devés-Valdés dedica também uma parte significativa de seu estudo à formação de uma rede intelectual latino-americana, no começo do século XX, atrelada ao arielismo – corrente surgida a partir da obra Ariel, do uruguaio Rodó – como mecanismo de fortalecimento dessa articulação. Observa-se que alguns dos escritores e intelectuais relacionados ao arielismo direta ou paralelamente figuram entre os remetentes da correspondência da poeta uruguaia Delmira Agustini, entre eles Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Rafael Barret e Salvador Rueda. Ainda que, note-se, o grande articulador de tais conexões, destacado por Devés-Valdés, tenha sido Rodó, conterrâneo de Delmira, não se encontraram registros epistolários nem biográficos de relação direta entre ambos, exceto por uma citação em Cáceres (2006, p. 376), na seção “Opiniones”, ao fim do livro em que são compiladas opiniões sobre a poeta (“...inspiradísima poetisa...”, José Enrique

Rodó, sem nenhuma informação sobre contexto e fonte de tal opinião). Portanto, é provável que, por algum motivo, apesar da quantidade de figuras comuns a ambas às redes, Delmira não tenha figurado no texto de Devés-Valdés como participante ativa e consciente desse movimento de articulação intelectual latino-americano.

Um dos motivos para que essas relações tenham se estabelecido de forma paralela é o fato de a autora ter tido uma vida reclusa e socialmente pouco ativa, consequência direta de dois fatores principais: a relação familiar, em especial com a mãe, que a vigiava e restringia, apesar de incentivar sua atividade poética; e seu falecimento ainda muito jovem, bem como sua própria condição de mulher no período em questão. Ao descrever o movimento intelectual surgido em torno de Rodó, Devés-Valdés não inclui nenhuma mulher entre seus intelectuais mais ativos. Contudo, não se pode ignorar a contribuição e articulação que se estabeleceu entre a poeta uruguaia Delmira Agustini e intelectuais e autores de sua época, comprovada por vasta documentação encontrada no arquivo citado anteriormente. No epistolário – e também nos registros de periódicos – é possível observar as interações que ocorreram ao longo dos aproximadamente 10 anos de sua produção e publicação.

Em sua obra *El profundo espejo del deseo* (SANTOS, 2020), escrita a partir da pesquisa de doutorado, a portuguesa Mirta Fernández dos Santos consegue sistematizar a correspondência pertencente ao arquivo da poeta e classificá-la segundo uma interessante perspectiva que faz emergir o desenho de uma rede por meio da qual Delmira – ainda que sob a frágil perspectiva que uma carreira literária impunha a figuras femininas no início do século XX –, de alguma maneira, forjou e impulsionou sua produção e sua formação literária de modo a atravessar as fronteiras geográficas e culturais do continente. O total do epistolário é de 139 cartas, escritas a 82 remetentes distintos e que Mirta classifica em quatro tipos, a saber:

1. correspondência de familiares;
2. correspondência de amigos;
3. outra correspondência;
4. correspondência relacionada a sua atividade profissional.

Para a compreensão da formação de uma rede intelectual a partir da correspondência da poeta uruguaia, o foco se estabelece nos remetentes do último tipo, em cujas cartas se pode observar os tipos de interação enumeradas por Devés-Valdés como características de uma rede intelectual.

Entre os remetentes mais ilustres, o de maior relevância é sem dúvida o poeta modernista nicaraguense Rubén Darío, tanto por sua contribuição ao escrever o prefácio/portada de *Los cálices vacíos*, quanto pela relação de colaboração crítica em relação à produção poética e à posição pessoal de Delmira frente aos desafios e desconfortos da atividade literária por ela incorporada. A observação de Rúben Darío, conforme citada por Devés-Valdés (2007,p.62), pode ser observada no tom de várias missivas presentes no epistolário delmiriano do arquivo de sua correspondência:

(...) una de las ventajas que han tenido nuestras dos últimas generaciones es la de la comunicación y mutuo conocimiento. Hay mayor intercambio de ideas. Se comunican los propósitos y las aspiraciones. Se cambian los estímulos. Hay muchas simpatías trocadas y muchas cartas. Los imbéciles no evitan en afirmar sociedad de elogios mutuos. No se hace caso a los imbéciles. Los libros y las cartas se siguen trocando.
No otra cosa se hacía en latín, entre los sabios humanistas del Renacimiento.
(DARIO apud VALDÉS, 2007, p.62)

Na lista abaixo, retirada de Santos (2020), observamos todos os nomes de remetentes das cartas que compõem o arquivo. Supõe-se também que muitos deles – pelo conteúdo dos escritos, que muitas vezes configuram respostas – foram, além de remetentes, destinatários das cartas de Agustini. Foram selecionados apenas os remetentes com classificação 4, ou seja, cujo conteúdo da mensagem se refere à obra poética, ainda que muitos acumulem simultaneamente a classificação 2, por serem também amigos pessoais. Em negrito, estão destacados aqueles que são mencionados em algum momento do trabalho de Dedés-Valdés.

- Acquaroni, Orestes, 4 • Medina Betancort, Manuel, 4
- Rubén Darío – prefácio de “Los cálices vacíos” • Medina Onrubia, Salvadora, 2 y 4
- Adami, A.S., 4 • Miranda, César, 4
- Amonte, Justino F., 4 • Papini, Guzmán, 4
- Antuña, José G., 4 • Parodi Uriarte, Esther R.,
- Aratta, Francisco C., 4 • Reyles, Carlos, 4
- Armesto, Aurelio, 4 • Rocuant, Miguel Luis, 4
- Bares, Luis Felipe, 1 • Rodríguez Sanjurjo, Primitivo, 4
- Barrett, Rafael, 4 • Rossi, Santín Carlos, 4
- Barros Leite, 4 • Rueda, Salvador, 4

- Bayley Muñoz, Jaime, 4 • Salvador Ulloa, M., 4
- Blixen, Samuel, 4 • Sampognaro, V., 4
- Bórquez-Solar, A., 4 • San Martín, José de, 4
- Boza, Luis Roberto, 4 • Sánchez, Alberto, 4
- Busto, Gumersindo, 4 • Sánchez, Ricardo, 2 y 4
- Castellanos, C., 4 • Santín, Tomás A., 4
- Cestena, Andrés, 4 • Scarone, Arturo, 4
- Chabrillón, Andrés, 4 • Scarzolo Travieso, Luis
- Colombo, Gerónimo, 4 • Serrano, Juan, 4
- Destruje, Camilo, 4 • Torres, Emilio María de, 4
- Durbal Salari, Pío, 4 • Triaca de Conrado, 1
- Falconí-Villagómez, J.A., 4 • Unamuno, Miguel de, 4
- Fernández Ríos, Ovidio, 4 • Urbistondo, Miguel, 3 y 4
- Gavagnin, Artemo, 3 y 4 • Urdaneta, Ismael, 4
- Granado y Guarnizo, M.A., 4 • Vale, Amalia de, 2 y 4
- Gutiérrez, Tomás A., 4 • Vaz Ferreira, Carlos, 4
- Heller, José María, 4 • Vaz Ferreira, María Eugenia, 2 y 4
- Lasplaces, Alberto, 4 • Vázquez Yepes, Israel, 4
- Lavado Isava, Guillermo, 4 • Velasco Galdós, Adelaida C., 4
- Lavagnini, Juan Pablo, 4 • Vélez Heredia, M. Dilia de, 4
- Lhery, Alfredo de, 4 • Vigil, Constancio Cecilio, 4
- Liberatti, G., 4 • Vilá Estruch, Juan, 4
- Lista, Julio Alberto, 4 • Villaespesa, Francisco, 4
- Llaguno, J. O., 4 • Villagrán Bustamante, Héctor, 4
- Magdaleno, Antonio, 4

(SANTOS, p.196-198).

- María, Isidoro de, 4
- Martínez Vigil, C., 4
- Martino Mendoza, Ida, 2
- Martins Fontes, 4

Entre os quatro nomes identificados, presentes também no trabalho de Devés-Valdés – Rubén Darío, Rafael Barret, Carlos Vigil Martínez y Miguel de Unamuno –, notamos a existência de diferentes nacionalidades, incluindo-se aí a conexão com a Europa na figura de

Unamuno. Sobre a correspondência com Rubén Darío, há vasto material e, inclusive, apontamentos no sentido de uma relação que extrapola o ambiente literário e que ganha matizes afetivos. Como o arquivo não está digitalizado, não foi possível consultar diretamente os conteúdos da correspondência em questão senão via transcrições e comentários presentes em Cáceres (2006) e Santos (2020).

Nota-se também que o gesto motivador de tal correspondência não era propriamente a identidade latino-americana, seja ela literária ou social e política. O tema central era sempre a obra e a figura de Delmira Agustini. Contudo, as conexões estabelecidas e os comentários e discussões emergidas a partir da vida e obra da poeta uruguaia reverberam questões que alcançam, ainda que não intencionalmente, problemáticas da constituição de um lugar e de uma identidade para a produção literária e intelectual. No trecho a seguir, conforme transcrito por Cáceres (2006, p. 255), pode-se observar esta reverberação por meio dos comentários tecidos

por Rubén Darío sobre a poeta (prólogo ao livro *Los cálices vacíos*): “Y es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en orgullo de la verdad de su inocencia y su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina”. Vê-se, portanto, como há de fato uma inserção da singularidade da produção poética de Delmira no contexto da literatura em língua espanhola. Em outro trecho desse mesmo texto, lê-se: “Si esta niña bella continua la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar nuestro mundo de lengua española”. Infelizmente, tal prognóstico nunca chegou a realizar-se devido ao assassinato precoce da poeta em 1913, aos 27 anos.

Mirta Fernández relata que a troca de cartas entre os poetas ocorreu ao longo de 1912 e fez-se mais intensa entre agosto e outubro desse ano, sendo interrompida por Darío após o trecho, de tom mais pessoal, abaixo transcrito:

Tranquilidad, tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: “Ante todo, ninguna perturbación en ti”. Creer sobre todo en una cosa, el destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría y del gozo bueno. Si el genio es una montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente.

Se esta passagem se configura como um conselho pessoal à poeta, deixa transparecer igualmente a postura de Darío frente às suas próprias inquietações, que, como nos mostra a história, relacionavam-se diretamente com a condição do intelectual latino-americano.

Ainda encontramos em Cáceres (2006) breves transcrições de outras duas personalidades apontadas por Dedés-Valdés ao formular suas hipóteses sobre o arielismo: Rafael Barret y Salvador Rueda. Sobre o primeiro, há um breve, porém, significativo elogio,

na medida em que aponta a singularidade da produção delmiriana: “...Delmira Agustini... crea...

Sus poemas son suyo, están vivos, nacieron en las maternales entrañas de su alma...” (CÁCERES, 2007, p.377). Já o comentário de Salvador Rueda, também sucinto, considera a língua e a localização de produção da poeta para ressaltar a importância de sua obra: “Hoy toca a la deliciosa Delmira Agustini, cuyo libro de poesías es lo más hermoso que de mujer he leído en tierras americanas. Su sensibilidad es maravillosa, así como el instinto del idioma castellano...” (CÁCERES, 2006, p. 375).

Miguel de Unamuno, intelectual espanhol e reitor da Universidade de Salamanca por quatorze anos, também trocou cartas e manifestou-se publicamente sobre a poeta uruguaia. Em Cáceres (2006), encontramos um breve elogio na seção de Opiniones: “¡Muy bien! Sí una mujer no puede ofrecer nada más grande que su destino”. Em Santos (2020), temos acesso a um trecho mais longo de uma carta de Unamuno cujo teor é um comentário crítico sobre o livro *Cantos de la mañana*. Nele, o intelectual espanhol aponta e indaga sobre a obsessão da poeta pela imagem da cabeça, mais especificamente, da cabeça decapitada, desconectada do corpo. Além disso, ainda pergunta sobre o seu próximo livro, num tom em certa medida provocativo, ao acrescentar que o livro comentado ainda não havia dito tudo que a poeta tinha para dizer.

Muitos outros juízos, opiniões, pedidos de prefácios, solicitações de crítica, trocas de impressões mútuas permanecem à espera de leitura e análise no arquivo de Delmira Agustini na Biblioteca Nacional do Uruguai. O recente trabalho de Mirta Fernández dos Santos prontificou-se a trazer à luz grande parte dessa documentação silenciada por mais de um século e cujo conteúdo ajuda a desenhar o caminho da construção de uma identidade intelectual e literária latino-americana para além do gênero e da condição social. O pequeno recorte proposto neste trabalho pretende apenas apontar algumas questões que ainda merecem ser analisadas, com o devido rigor e profundidade, no que diz respeito à constituição da identidade e da articulação intelectual na América Latina.

2.3 RECEPÇÃO E TRADUÇÃO DE DELMIRA AGUSTINI NO BRASIL

As primeiras menções à obra de Delmira Agustini em solo brasileiro, conforme a pesquisa realizada para este trabalho, remontam ao texto citado na parte introdutória desta dissertação, de autoria da também poeta Cecília Meireles, intitulado “Expressão feminina da poesia na América” e publicado no ano de 1956. Os versos da uruguaia citados pela autora

brasileira não foram traduzidos, assim como os outros trechos de poemas mencionados de diversas poetisas analisadas na transcrição da conferência, o que leva a supor que não havia traduções acessíveis ou já consagradas de Delmira no Brasil à época.

Cecília Meireles comenta a concepção de Musa que aparece descrita no poema “Buscando Musa” do primeiro livro de Delmira, *El libro blanco* (1907). Vejamos, a título de exemplificação, o seguinte trecho transcrito logo no início da parte em que Meireles começa a discorrer sobre a poeta uruguaia, precisamente na página 68 da edição consultada:

Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante,
Y sea águila, tigre, paloma en un instante — que el
Universo quepa en sus ansias divinas; tenga una voz
que hiele, que suspenda, que inflame, y una frente
que erguida su corona reclame de rosas, de
diamantes, de estrellas o de espinas.

Além dessa estrofe, há a citação de outros sete trechos de poemas dos três livros de Agustini publicados em vida — *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) e *Los Astros del Abismo* (1913) — todos em espanhol e sem referências de página, obra ou edição devido, provavelmente, ao fato de se tratar de uma transcrição de conferência oral, em que tais informações não foram dadas e tampouco incluídas posteriormente.

Quando se trata de tomar o par de línguas português/espanhol e ainda mais especificamente o espanhol falado nos países de fronteira com o sul do Brasil (Argentina, Paraguai e Uruguai), é sempre importante considerar que a alta proporção de compreensão mútua acaba por tornar a tradução, em ambas as vias, como algo opcional, em alguma medida, e não essencial para que se tenha acesso a um mínimo de informação. Em uma investigação realizada em 1965 por Richman, esse autor concluiu que, entre as línguas românicas, o português e o espanhol constituem o par mais próximo, pois, de acordo com os dados dessa investigação, os dois idiomas compartilham mais de 90% de unidades léxicas sendo 60% cognatas não idênticas (HENRIQUES, 2001, p. 9). Por outro lado, Durão (2002) chama atenção para o fato de que

el desconocimiento del sentido de los falsos cognados [falsos amigos] puede trastornar el proceso de comprensión lectora, especialmente si las lenguas en presencia son tipológicamente cercanas. Cuanto más cercana de la LE, más la LM influye en la forma como se adquiere el vocabulario y en la forma como se procesa esa recuperación.

Quando consideramos as proporções continentais do território nacional e pensamos no alcance que pode ter uma obra ao passar por uma tradução para o português do Brasil, é necessário reconsiderar a reflexão anterior. Se por um lado, no extremo sul do país, há um fluxo de entrada e saída da literatura produzida nos países fronteiriços independente de traduções em qualquer das vias (português/espanhol ou espanhol/português) das línguas oficiais de origem europeia, no restante do território nacional tal situação não se repete. O alcance e difusão tanto de autores como de textos argentinos, uruguaios ou paraguaios para além dos três estados do Sul e a consequente visibilidade dessa literatura demanda a sua tradução para a língua oficial brasileira, no sentido de que a compreensão mútua e o contato espontâneo gerados pela proximidade geográfica se vão dissipando na mesma medida em que se vai afastando da região fronteira.

Nesse sentido, o texto mencionado de Cecília Meireles é exemplo de aposta na margem de compreensão mútua entre os pares de línguas e acaba por funcionar como uma vitrine da poesia produzida pelas mulheres da América Latina, como um suporte de divulgação de nomes e amostras de versos quando o acesso às obras traduzidas para o português ainda não era uma realidade no Brasil. Considerado esse texto como um dos primeiros em que se registra a referência à obra da poeta Delmira Agustini, mas não como o ponto de partida das primeiras traduções de seus versos, uma vez que, em tal conferência transcrita na publicação do MEC, como já observado, os poemas de Agustini são citados em espanhol, indago-me quando e por qual motivo seus poemas e livros começaram, ou demoraram, a ser traduzidos e publicados deste lado da fronteira.

A pesquisa aqui desenvolvida foi iniciada em fevereiro de 2020 e faz-se necessário observar que, devido às restrições da pandemia de Covid-19, ficou limitada ao acesso a acervos digitais e a textos publicados na internet em sua grande maioria. Como já mencionado na introdução desta pesquisa, Gleiton Leintz foi o primeiro tradutor dos poemas de Delmira ao português, informação que encontra respaldo no blogue da pequena editora Nephelibatas ao apresentar a obra bilíngue Delmira Agustini: *Líricas*: “Trata-se da primeira publicação, em livro, da poeta uruguaia Delmira Agustini (1886-1914) no Brasil”². O livro se encontra esgotado na editora, pois, conforme consta, a publicação foi de apenas 40 exemplares e só foi possível ter acesso à obra em formato físico fotocopiada pela gentileza do tradutor em fazê-la a partir do seu próprio exemplar e enviada por correio, depois de contato estabelecido por e-mail. A publicação ocorreu no ano de 2005, ou seja, quase um século depois do trágico assassinato de Delmira; tempo consideravelmente longo se tomamos como exemplo a

2. Disponível em: <https://edicoesnephelibata.blogspot.com/p/delmira-agustini.html>.

primeira tradução da chilena Gabriela Mistral, intitulada *Poemas escolhidos de Gabriela Mistral*, de autoria de Henriqueta Lisboa, publicada no Rio de Janeiro pela editora Delta em 1969, ou seja, apenas 13 anos após o seu falecimento. Deve-se prudentemente considerar o fato de que Mistral viveu no Brasil durante a década de 1940 e que aqui desenvolveu importante trabalho de divulgação da literatura hispano-americana, ao lado dos escritores Manuel Bandeira e de Cecília Meireles, o que a coloca em uma relação muito diversa da que teve Delmira Agustini com o Brasil, país em que a uruguaia nunca esteve e com cujos escritores e poetas de sua época estabeleceu pouco ou nenhum contato, conforme registros e biografias aqui pesquisados. Note-se também que Gabriela Mistral residia em solo brasileiro quando recebeu a notícia de que fora premiada com o Nobel de Literatura, em 1945. Se por um lado a chilena possuía estreitas ligações com a literatura e a cultura brasileiras, por outro, como se registrou no ensaio de Cecília Meireles, também manteve relações literárias com Delmira Agustini e mobilizava-se no sentido de divulgar a literatura e cultura hispano-americana em território nacional. Não obstante, pouco alcance parece ter tido seu esforço no sentido de divulgar a obra de Delmira Agustini e nenhum resultado em termos de publicação de uma tradução.

Consideraremos, portanto, neste trabalho que a primeira tradução foi, de fato, a publicação de autoria de Gleiton Leintz, (*Líricas: poesias selecionadas. Desterro: Nephelibatas, 2005*). O título escolhido para a obra *Líricas: poesias selecionadas* indica de início que se trata de uma seleção de poemas com viés mais lírico, traço que de fato caracteriza toda a produção da autora. No site da editora, encontra-se o seguinte texto de autoria do tradutor:

Não obstante, naquela época de colisão entre os séculos XIX e XX, conforme sentenciara o nicaraguense Rubén Darío, não existiram escolas, mas poetas. Um vasto e múltiplo movimento tomava força nos países de língua hispânica e, como se mil anos nos separassem dela, tal qual uma antiga lenda, a geração do 900, na tradição literária uruguaia, figura, mesmo após um século, como ponto de referência de uma época chave da literatura do Uruguai, representando, sobretudo, uma zona de retorno à atmosfera dos cafés e cenáculos literários e à qualidade das obras então produzidas no país platino.

Parte da atração que esta legenda exerce provém, como cálice de estranho licor aos arroubos da alma, do efeito que causa a leitura da obra lírica da poeta Delmira Agustini. Representante do modernismo uruguaio e consequentemente da voz feminina nas letras daquele país, a poesia de Delmira revela, poema a poema, com admirável concisão expressiva, um cosmos amplíssimo e inesgotável de imagens extremamente fortes, arrebatadoras, onde a sexualidade e o desejo insaciado predominam no centro do discurso poético. Filtrada pelo primor da liberdade estética e pela música, sua poesia desconcerta: primeiro, devido à fecundidade e à riqueza metafórica de sua linguagem; em segundo lugar, devido aos assomos da carne sobressaltada com sua nudez própria em cantar o amor inebriada por Eros (LEINTZ, Gleiton)³.

Por este texto publicado junto à capa do livro no site da editora, pode-se observar que o tradutor segue o enquadramento tradicional da poesia de Delmira no período Modernista da Literatura hispano-americana e da chamada “Generación del 900” uruguaia. Nota-se também que, diferentemente da crítica vigente até a década de 1970 sobre a produção delmiriana – conforme apontado em Mirta Fernández (2020) e Jéssica Machado (2018) –, Leintz considera os traços eróticos em que a expressão da sexualidade e do desejo se faz notar de forma arrebatadora como um dos pontos centrais da poética de Agustini. A edição, já na capa, traz a identificação “bilingue” e é composta por uma seleção de 44 poemas dos 4 livros de Agustini, um poema inédito e outro original em francês. Da obra póstuma *Los astros del abismo*, há apenas a tradução da última parte intitulada “El Rosario de Eros” composto por cinco poemas breves. A edição é composta por uma introdução do próprio tradutor chamada “Delmira Agustini: Alquimista do Verso Lírico”, que contextualiza a obra de Delmira Agustini, considerando-a uma representante da “Generación del 900”, e faz um percurso cronológico das obras entrecruzado por informações biográficas e algumas considerações críticas.

Gleiton Leintz também inclui duas notas do tradutor após esse texto inicial e antes dos poemas traduzidos. Na primeira nota, Gleiton trata de relatar a quantidade de poemas selecionados e de quais obras foram retirados, além de fazer uma breve consideração que justifica a seleção como uma confluência de imagens com intenção de tradução metafrástica. No entanto, na segunda nota, logo na página seguinte, há uma citação de Berman que afirma a

tradução como processo de alteridade, o que parece estabelecer certa contradição com a ideia anterior, pois o que se pode depreender desse conceito de tradução metrafrástica é que há um

³ Disponível em: <https://edicoesnephelibata.blogspot.com/p/delmira-agustini.html>. Acesso em: 19 nov. 2021.

sentido pré-estabelecido, ou uma possibilidade mais ou menos estática e formal que pode simplesmente ser transposta para a língua meta, ideia que diverge em muito de um processo de alteridade tal como aparece na citação de Berman. A isso, segue um breve histórico das fontes consultadas para a realização da seleção e tradução e alguns agradecimentos aos pesquisadores e instituições mencionadas. Ao final da edição, há um apêndice em que constam as 21 notas que se referem ao texto introdutório bem como um breve texto sobre a antologia e um apanhado, organizado por cada obra da autora, das variações formais e lexicais encontradas em diferentes fontes referenciadas dos poemas traduzidos. Para o presente trabalho, interessam em especial as observações que faz sobre *Os astros do Abismo* em que se transcrevem dois comentários sobre *O Rosário de Eros*, um de Sergio Arturo Visca e outro de Ofélia Machado, ambos sobre a importância da figura de Eros nos poemas dessa seção da obra póstuma. Algum material iconográfico, composto por fotos do Acervo Delmira Agustini, compõe a parte final do apêndice.

Após essa breve descrição da obra, cabe ressaltar a importância e o pioneirismo do trabalho de Gleiton Leintz, não somente por traduzir a obra de Delmira Agustini para o português, mas também por pesquisar e materializar em livro o resultado de um trabalho cuidadoso e fundamental para o ingresso, ainda que tímido visto a tiragem de 40 exemplares nunca reeditada, da poeta uruguaia no Brasil. Considero que tal obra corresponde, no Brasil, ao esforço feito por Alejandro Cáceres no Uruguai, que contribuiria para evitar o desaparecimento da obra de Delmira Agustini com a publicação, em 1999, do *Poesías Completas*.

Após essa primeira tradução para o português do Brasil, na pesquisa aqui realizada, considera-se que o segundo trabalho significativo de pesquisa e tradução da obra delmiriana em português brasileiro é a dissertação de mestrado de Jéssica Machado, defendida em 2017 na UFF, sob a orientação do professor doutor Rodrigo Labriola. Nela, a autora desenvolve uma extensa pesquisa sobre a recepção crítica de Delmira no Uruguai e propõe uma divisão de quatro momentos diversos: recepção vanguardista, recepção modernista, anos 1940 e anos 1960. Segue-se à essa contextualização a apresentação da tradução comentada de *Los cálices vacíos* que, conforme explicação introdutória, seguirá cinco critérios resumidos da seguinte forma: opção por termos arcaizantes em português brasileiro devido ao registro arcaizante da poesia de Delmira no original e seu registro platino; manutenção da métrica e da rima originais por entender que são elementos importantes da poesia de fin de siècle; “não ‘melhorar’” os versos por considerar que as imperfeições conformariam algo como uma marca de deslocamento da poeta em relação a sua época; correspondência lexical com Olavo

Bilac, em especial no que se refere aos termos de ourivesaria, muito presentes em ambos poetas. Na organização de Jéssica Machado, os comentários de cada poema dão-se por meio de notas de rodapé e têm extensão breve, entre uma e cinco linhas, cujo conteúdo se refere, em geral, a justificativas sobre opções lexicais que, no julgamento da tradutora, afastam-se muito do original. Como forma de exemplificar a organização da tradução e dos comentários na pesquisa de Jéssica, segue um poema traduzido e a nota referente:

BATENDO A SELVA

Quando cruzas a selva trás os corços sedosos
e alvos; a melena feroz, os olhos cruéis,
entre a branca fuga de teus raros lebréis.
sobre o corcel de neve, o Nemrod de sonhos,

eu deleito meu ouvido no voo sonoro da
alma misteriosa do teu olifante d'ouro⁸⁷, e
gulosa e alegre sorrio a promessa da caça
deliciosa que aromará tua mesa.

⁸⁷: Optou-se por utilizar “d'ouro”, para que se mantivesse o ritmo do verso.

O trabalho é finalizado com um terceiro capítulo em que há algumas considerações gerais sobre a tradução cultural e outras questões específicas sobre Delmira, os traços do erotismo na sua poesia e seu projeto literário, ao que se seguem algumas considerações finais e anexos relevantes para a pesquisa.

Além desses dois importantes estudos e traduções da obra de Delmira em língua portuguesa, o que se pode encontrar são algumas traduções esparsas de poemas publicados na internet para artigos acadêmicos ou páginas literárias. Como exemplos, há a tradução recente de Mariana Basílio de cinco poema retirado dos Cálices Vazios (“A sede”, “O Inefável”, “O intruso”, “inextinguível”, “A estátua”)⁴, que vem precedida de um pequeno texto com dados biográficos e considerações gerais e genéricas sobre a obra de Delmira (note-se a exclusão da obra póstuma *Los astros del abismo* nos comentários finais sobre as obras publicadas). Também é possível encontrar partes do trabalho de Jéssica Machado ou de Gleiton Leintz em

⁴Disponível em: <https://viciovelho.com/2019/01/16/cinco-poemas-de-delmira-agustini/2019>.

pequenos artigos de blogues, como o da revista 7faces⁵, em que figuram “Noturno”, “A ruptura” e “Cegueira”, traduzidos por Machado e seguidos por uma pequena nota biográfica. Há ainda uma terceira forma de apresentação, como na publicação mais antiga, de 2009, do Blog Sopa de Poesia⁶, que traz um texto biográfico mais longo e genérico, acompanhado de duas traduções

(“O inefável”, “O intruso”) de Anderson de Braga Horta. Note-se que tais traduções visam um público mais amplo e menos especializado e não são acompanhadas, portanto, de considerações sobre opções e concepções tradutórias, mas contribuem imensamente para uma pulverização online dos poemas de Delmira, que, de alguma forma, colabora com a popularização de seus escritos.

3 TRADUÇÃO COMENTADA DE “LOS ASTROS DEL ABISMO”

⁵Disponível em: <http://hotblog7faces.blogspot.com/2019/12/tres-poemas-de-delmira-agustini.html>.

⁶Disponível em: <http://sopadepoesia.blogspot.com/2009/10/delmira-agustini-grande-voz-feminina-do.html>

3.1 A TRADUÇÃO COMO VISIBILIDADE

A incômoda invisibilidade da produção poética de Delmira Agustini no Brasil foi o motivador inicial do projeto tradutório a que se propõe este trabalho, acompanhada da identificação da necessidade de ampliar, fortalecer e reverberar os estudos e as traduções da obra da poeta uruguaia já existentes no Brasil até o presente momento. O que se pretende realizar aqui, portanto, não é uma ruptura com os estudos recém-iniciados sobre a poeta no nosso país, mas sim uma continuidade divergente dos trabalhos já realizados, investindo na ideia de que quanto mais se escreva, traduza e publique material acadêmico e não acadêmico sobre um autor, tanto mais inserido na cultura da língua meta ele se fará, seguindo a lógica de Michel Foucault em *A ordem do discurso*, em que o autor joga luz sobre a existência de um sistema literário que tanto incorpora como rejeita o que se produz dentro de uma dinâmica específica (FOUCAULT, 1996, p. 26). Nesse sentido, tanto de uma perspectiva externa, como nos coloca Foucault quando classifica o discurso em três tipos e considera a possibilidade de um discurso que será ou não validado pelo sistema, quanto de uma percepção da lógica interna dos escritos de Delmira, a tradução operará, na concepção aqui desenvolvida, como uma ferramenta de visibilidade de uma produção de outra cultura/sistema literário de origem na cultura/sistema literário de chegada.

Conforme citado nos capítulos anteriores, três trabalhos principais sobre a obra de Delmira Agustini publicados em língua portuguesa constituem a base dos critérios tradutórios estabelecidos para a tradução que se apresenta da obra póstuma *Los astros del abismo* nesta dissertação: *Líricas: poesias* (Gleiton Leintz, 2005), *Os cálices vazios: tradução e erotismo em Delmira Agustini* (Jéssica Machado, 2017- Dissertação de mestrado), *El profundo espejo del deseo* (Mirta Fernández dos Santos, 2020), além das considerações de Michel Foucault sobre a inserção de autores e obra num sistema literário legitimado.

Da primeira tradução de Gleiton Leintz, pontua-se que as divergências com o projeto tradutório proposto aqui para *Los astros del abismo* dizem respeito a um aspecto principal: caráter antológico de *Líricas*. Na perspectiva aqui adotada, entende-se que a obra pioneira da tradução dos poemas de Delmira conforma-se como uma seleção de todos os livros publicados em vida e da obra póstuma da poeta segundo critérios identificáveis e declarados pelo tradutor nos paratextos – reunidos em forma de notas e de um texto de apresentação. Tal aspecto (antológico) não desvaloriza ou diminui a qualidade do trabalho realizado, mas borra justamente um dos objetivos primordiais da proposta de tradução como visibilidade elaborada aqui na medida em que segue a mesma lógica dos editores das obras

originais de Agustini, que de forma não intencional ou inconsciente, acabaram por reorganizar a obra da poeta segundo entendimento e necessidade que ficam ocultos ao leitor. Com isso, há pouca visibilidade de um traço importante da identidade poética de Delmira Agustini levantado nesta pesquisa: o pensar sobre a organização da sua produção e o desenho da transformação de sua poética ao longo dos livros.

Nesse ponto, retorna-se a um dos objetivos principais da tradução que se realiza aqui, mencionado ao início do capítulo: a continuidade do trabalho realizado por outros tradutores e estudiosos da obra delmiriana. Traduzir a obra que se seguiu a *Os Cálices Vazios*, apresentada em português por Jéssica Machado, é construir um caminho para a leitura da obra de Delmira Agustini sob a perspectiva cronológica de duas publicações, dentro dos critérios e organização dos textos conforme pensado pela autora, dando acesso, para o leitor e estudioso, às diversas possibilidades interpretativas sobre o processo criador da artista ao longo de sua obra. O caráter não antológico da presente tradução de *Los astros do Abismo* relaciona-se com a pesquisa de mestrado e tradução de Jéssica Machado naquilo para o qual convergem: a intenção de juntar as partes esquartejadas do corpo literário de Agustini e, ao remontá-lo, permitir que se tornem visíveis aspectos do processo criativo da poeta que foram diluídos ou completamente ocultados por organizações e edições feitas sob critérios inacessíveis ao público e pesquisas de fontes muitas vezes não mencionadas. Se por um lado, *Líricas: poesias selecionadas* de Leintz (2005) é uma publicação pioneira em termos cronológicos, como primeira tradução de Delmira Agustini para o português no Brasil, por outro lado a tradução apresentada por Jéssica Machado também pode ser considerada pioneira quando tomada como a primeira tradução de uma obra, na íntegra, tal como pensada e organizada pela autora Delmira Agustini ainda em vida.

Nesse sentido, a organização do livro tomada aqui por base parte do que propõe Alejandro Cáceres ao invés da outra possibilidade acessível que é a da edição de Maximo García de 1924, por dois motivos principais: Cáceres discorre em sua apresentação sobre os pontos que considerou relevantes na estruturação do livro e, nessas considerações, nota-se uma preocupação com seguir uma linha de pensamento dentro da produção de Delmira, além de considerar a nota que a poeta havia deixado no último livro publicado, *Los cálices vacíos*. A organização que ele propõe, portanto, busca reunir textos inéditos publicados ao longo do ano de 1914, seguindo a declaração de Delmira na nota que diz que estava escrevendo um novo livro. A edição feita por García uma década após o assassinato da poeta, por sua vez, caracteriza-se mais como uma antologia póstuma do que como um livro novo e ápice da obra como anunciara a autora.

3.1.1 Tradução como visibilidade externa

Pensando principalmente nas ideias propostas por Foucault em *A ordem do discurso* quando dissecar de maneira precisa as dinâmicas modernas em torno do discurso (FOUCAULT, 1996, p. 5-19), a tradução pode ser considerada como um dos mecanismos de validação do discurso, como legitimação de sua verdade, ainda que passível de revisões dentro de uma lógica científica. Uma obra que merece ser traduzida seria, portanto, dentro dessa perspectiva foucaultiana da dinâmica do discurso, uma obra cujo discurso foi legitimado e validado no seu contexto cultural de produção em sua língua original e, por conseguinte, é devido a esse valor atribuído na cultura de origem que se abre a possibilidade de tradução para outras línguas e culturas. A obra que logrou visibilidade externa na sua própria língua torna-se discurso legítimo e, por isso, objeto de interesse tradutório seguindo a perspectiva de validação de *A ordem do discurso* transposta para a dinâmica de um texto e sua tradução.

Dentro dessa lógica, ao analisar o percurso da inserção de Delmira Agustini no Brasil por meio de suas traduções, é possível destacar algumas questões relevantes para a compreensão do momento atual da obra dessa autora no Brasil e também pensar ou projetar alguns caminhos e possíveis desdobramentos para os estudos futuros de Delmira em território nacional. Como foi analisado anteriormente, a obra da poeta em seu país de origem, de fato, atingiu um reconhecimento e repercussão muito anteriores aos primeiros movimentos de tradução de sua obra para o português. Retomando algumas datas, nota-se que Delmira Agustini produziu toda a sua obra poética (para fins dessa pesquisa consideram-se quatro volumes, sendo um publicado postumamente) entre 1904 e 1914 e sua produção teve reconhecimento da crítica e de seus pares ainda durante sua breve vida. Sua produção poética, entendida aqui como o discurso por ela produzido, conseguiu legitimidade externa, portanto, “autorização”, ou seja, sua legitimidade interna, para circulação tanto no Uruguai como na América Latina sem, no entanto, incitar um movimento de tradução para o português antes do início do século seguinte. Se a não tradução de sua obra, por um lado, não a tornou completamente invisível, pois a conferência proferida por Cecília Meireles – registrada em publicação posteriormente – possibilitou vislumbrar a existência da uruguaia, por outro, não foi capaz de consolidar uma inserção da poeta como referência de escritora mulher no paideuma nacional, nem de desencadear o início das traduções de seus poemas para o português.

Na abordagem que aqui se propõe sobre a obra de Delmira, observam-se dois fatores determinantes que devem ser considerados na compreensão do momento em que se decidiu começar a traduzir sua obra no Brasil. O primeiro diz respeito à recepção crítica da poesia delmiriana contemporânea à sua produção – conforme analisa muito precisamente Machado no capítulo de sua dissertação dedicada a esse tema (MACHADO, 2017 p. 15-47) – que, no primeiro momento, exclui em grande medida traços essenciais e fundamentais do discurso delmiriano: o erotismo e a afirmação do desejo. Um tom excessivamente laudatório, em geral direcionado ao carácter prodigioso de exceção que o gênero e a idade da poeta constituíam, marca o momento inicial de sua recepção crítica, quando a poeta ainda estava viva e produzindo. Pode-se comprovar isso na própria reunião que fez Delmira e publicou ao final de *Cantos de la mañana* (1910) em uma seção intitulada “Opiniones sobre la poetisa” e em originais de correspondência do Arquivo Delmira Agustini, comentado em diversas fontes entre elas em Cáceres (2006), Machado (2017) e Mirta Fernandes (2020). A título de exemplificação desse tipo de recepção, citam-se os trechos logo abaixo:

“Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc. Diría que su libro es simplemente ‘un milagro’... No debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de ‘entender’ su libro.” Carlos Vaz Ferreira (CÁCERES, 2006. p.243).

“La poesía es la nota más delicada que ha podido inventar el cerebro humano para expresar con palabras el sentimiento; pero cuando se encarna en una sacerdotisa joven, bella e inspirada, no hay horizontes que la limiten ni alma que se cierre, empedernida a sus efluvios. Dulce poetisa de mi tierra, sigue cantando, sigue desgranando perlas y encadenando corazones.” José G. del Busto (CÁCERES, 2006. p. 246).

“La joven poetisa podía haber escrito en la portada de su “Libro Blanco” el dístico de Lord Byron: “My heart is my poesy”: mi corazón es mi poesía; porque en efecto, sus inspiradas composiciones son como raudales de sentimiento, que en alas de cóndor lleva su numen a las regiones ideales creadas por su vigorosa fantasía...” A. Magdaleno em “La Tribuna Popular” (CÁCERES, 2006. p. 248).

Esse reconhecimento e valorização contemporâneos à produção de seus versos impulsionaram a divulgação da obra de Delmira por outros países, mas não para o idioma do país fronteiriço. Durante a década de 1940, houve uma nova onda de crítica sobre a obra de Agustini e foram produzidas reedições comemorativas, devido às efemérides de nascimento e também de falecimento da poeta, em que alguns traços transgressores começam a ser exaltados, porém ainda muito impregnados de certa leitura dessexualizada dos poemas:

Em resumo, há dois momentos na primária recepção de Agustini: uma contemporânea à autora, e uma segunda recepção (que denominamos vanguardista)

quase dez anos depois da morte da poeta. Os textos pertencentes à primeira recepção modernista apresentam características em comum: leem a poeta como “la nena”; isto é, como um corpo dessexualizado; [...] (MACHADO, 2017, p.30).

Somente quando no Uruguai, na década de 1990 e início dos anos 2000, houve uma retomada e ações concretas, conforme já narrado nas considerações iniciais deste trabalho, principalmente por Alejandro Cáceres, de reeditar, revisar e reunir a obra de Delmira Agustini, praticamente desaparecida em sua língua original, é que se vai encontrar a tradução, considerada para fins desta pesquisa como a primeira em língua portuguesa, de Gleiton Leintz. No texto de apresentação de *Líricas*, verifica-se uma tendência crítica mais afim com o carácter transgressor e erótico dos escritos de Delmira:

Representante do modernismo uruguaio e conseqüentemente da voz feminina nas letras daquele país, a poesia de Delmira revela, poema a poema, com admirável concisão expressiva, um cosmo amplíssimo e inesgotável de imagens extremamente fortes, arrebatadoras, onde a sexualidade e o desejo insaciado predominam no centro do discurso poético (AGUSTINI, 2005).

O que se pode concluir desses movimentos de divulgação e tradução da obra delmiriana no Brasil é que, somente quase um século depois, quando houve de fato uma revalorização da produção da poeta sob uma leitura crítica que aprofundava e tocava em temas delicados e transgressores demais para terem sido escritos por uma poeta jovem e mulher noutra época, traduzir sua obra poética considerou-se relevante. Ou seja, é na confluência com o início e consolidação dos estudos de gênero que o discurso da poética de Delmira deixou de ser o discurso do louco – que diz coisas incompreensíveis para o público no seu entorno e que, por isso, move uma crítica que mira não o próprio texto, mas questões periféricas e exteriores como forma de esquivar-se em alguma medida da incompreensão sobre o que se apresenta diante de si – e passa a ocupar um lugar legítimo, um tom de verdade que motivou e justificou a tradução.

3.1.2 A tradução como visibilidade interna

Outro aspecto da tradução como visibilidade, que esta pesquisa busca possibilitar, diz respeito à visualização e leitura de um autor ao longo de sua obra, como forma de interpretação e compreensão de sua evolução literária. Nesse sentido, a opção pela tradução de uma obra na íntegra e posterior à outra obra já traduzida para o português (*Os cálices vazios*, Jéssica

Machado, 2017) deve-se ao fato de que a visibilidade interna do trajeto poético de Delmira só poderá ser averiguada no estudo e leitura de suas obras na íntegra e não por poemas dispersos ou selecionados de forma antológica.

A partir da leitura e análise de suas obras no original e da crítica de suas obras em espanhol, estabeleci, então, uma proposta de divisão da obra de Delmira Agustini em três momentos distintos de sua produção poética, distinguidos por alguns traços comuns que só podem ser bem apreciados no contato com sua obra poética, bastante enxuta, na íntegra, e consequentemente através das traduções de suas obras, também na íntegra. Ou seja, partindo da ideia de que a escrita de Delmira era um projeto consciente da autora, que reclamava desde sempre um lugar para si na literatura de sua época e que, por meio de relações com outros poetas, entre eles, o mais ilustre, Rubén Darío, esfoçava-se para dar a si um lugar ainda inexistente para sua condição social – mulher e jovem – no começo de século uruguaio. Seguindo três critérios principais dentro da sua produção literária – forma, temática e imagens – desenvolvi três classificações, que seguem uma evolução cronológica linear, nomeadas da seguinte maneira: menina prodígio, erotismo singular e autopunição delmiriana. Cada uma delas será mais detalhadamente definida, delimitada e exemplificada nas seções que se seguem:

3.1.2.1 Menina prodígio

Corresponde a sua produção poética inicial em tempo cronológico, composta pela obra *El libro blanco (frágil)* (1907), ainda sem tradução para o português, em que, em termos formais, há um predomínio das formas fixas – em especial o soneto – e com frequência o de versos endecassílabos e versos de 14 sílabas – dentro de esquemas rítmicos tradicionais. No entanto, das 39 composições, a significativa quantidade de 12 poemas faz-se com esquemas métricos e rítmicos irregulares. Tal capacidade de criação dentro de diferentes formas poéticas é um dos motivos pelo qual se toma a poeta, neste primeiro momento, sob a classificação de Menina prodígio, pois o domínio técnico que demonstra nas composições, considerando sua pouca idade, apenas 16 anos, faz com que este adjetivo seja evocado em muitas das críticas da época.

A temática dessa fase é predominantemente metalinguística, voltada para a própria criação poética e para os elementos como a Beleza, a Verdade, a Ideia, a Ilusão e sempre permeada por elementos da cultura grega ao lado de símbolos católicos e referências diretas a Cristo e seu sofrimento. É possível identificar também reflexões constantes sobre a alma e

seus propósitos ou logros futuros ou ainda a possibilidade da morte. Dessa maneira, numa leitura menos cuidada, não se percebem ainda traços do próximo momento, em que o erotismo será o tom audacioso e transgressor de seus poemas, mas que já se assoma, menos explicitamente aqui em composições como “El poeta y la diosa” – Entré temblando á la gruta/ Misteriosa cuya puerta/ Cubre una mámpara hirsuta/ De cardos y de cicuta./ Crucé temblando la incierta/ – ou também “Misterio Ven” – Ven, acércate a mí, que en mis pupilas/Se hundan las tuyas en tenaz mirada,/Vislumbre en ellas el sublime enigma/Del más allá, que espanta.../Ven... acércate más... clava en mis labios/Tus fríos labios de ámbar. Elementos e possibilidades ainda muito latentes e que a crítica à época não chegou a cogitar.

3.1.2.2 Erotismo singular

Esta fase começa a partir da publicação de *Cantos de la Mañana* e atinge seu ápice com a publicação de *Los cálices vacíos*, estabelecendo o momento de maturidade e encontro de uma voz própria em sua obra em que a sensualidade e o erotismo, apenas pressentidos no primeiro momento, aparecem agora como traço principal de praticamente todas as composições.

A “menina prodígio” dos primeiros livros conseguiu, de fato, um espaço legítimo e reconhecimento que se consolidam juntamente com sua lírica em que a enunciação passa a assumir um erotismo aqui denominado “singular” que é incompreendido e invisibilizado pela crítica vigente até meados dos anos 1970. Cecília Meireles, por exemplo, em sua palestra “Expressão Feminina da poesia na América” (MEIRELES, 1956, p. 71) analisa um trecho extremamente sensual de um dos poemas mais significativos dessa fase – *Outra Estirpe* – sob a perspectiva de uma evocação às forças da Natureza, inviabilizando com isso a percepção da expressão de uma sensualidade desejante e enunciadora que é a base do erotismo delmiriano e da criação desse espaço e voz própria poética. Abaixo, segue transcrito o poema com destaque na estrofe analisada por Cecília Meireles:

OTRA ESTIRPE

Eros, yo quiero guiarte, Padre
ciego... Pido a tus manos
todopoderosas ¡su cuerpo excelso

derramado en fuego sobre mi cuerpo
desmayado en rosas!

La eléctrica corola que hoy despliego
brinda el nectario de un jardín de Esposas;
para sus buitres en mi carne entrego todo un
enjambre de palomas rosas.

Da a las dos sierpes de su abrazo,
cruelles, mi gran tallo febril... Absintio,
mieles, viérteme de sus venas, de su
boca...

¡Así tendida, soy un surco ardiente
donde puede nutrirse la simiente
de otra Estirpe sublimemente loca!

3.1.2.3 Autopunição delmiriana

Tratarei de definir e analisar este último aspecto que denominei “autopunição delmiriana” e que se torna mais presente no último livro publicado em vida, *Los cálices vacíos*

(1913) – traduzido por Jéssica Machado em 2017 –, e no livro póstumo *Los astros del abismo* (1914), traduzido nesta pesquisa. Por se tratar do recorte em que se enquadra a obra alvo de tradução deste trabalho, essa definição será desenvolvida aqui e elaborada de forma mais extensa que as anteriores (“Menina prodígio” e “Erotismo singular”), porém, sem pretender a profundidade e a extensão que poderia render em um possível estudo mais específico, passível de realizar-se em trabalho futuro dedicado especialmente a isso.

Destacarei exemplos que são representativos de algumas sequências autopunitivas em composições de *Os astros do abismo*, que aparecerão também nos comentários aos poemas traduzidos apresentados no próximo capítulo. No poema que abre o livro, “Meus amores” evocam-se os amantes que a poeta, já morta em seu leito, teve em vida e, ao longo da construção, vão associando-se lembranças e descrições que oscilam entre o prazer e a dor, a satisfação e a culpa, constituindo inclusive, a possibilidade de estabelecer este poema como um pacto de leitura. Os versos “Todas essas cabeças me doem como chagas... /me doem

como mortos.../Ah...! e os olhos...os olhos me doem mais: são duplos...!” situam-se logo após uma longa descrição das cabeças dos amantes – sendo a cabeça um elemento bastante recorrente nos poemas de Delmira e digno de análise mais profunda a qual não me dedicarei nesse momento

– e introduzem a autopunição como a ferida que todos esses amores produziram a despeito das imagens de prazer e satisfação anteriormente evocadas. Além disso, o último desses três versos destacados dá início à descrição dos olhos dos amantes, apresentados previamente como elementos duplamente dolorosos. Se pode observar também, na sequência transcrita a seguir, a evocação de vários amantes que tanto suprem e despertam o desejo, como proporcionam uma punição, uma dor ou uma experiência de desprazer, expressa nos elementos evocados (mel/amargura, harmonia/silêncio, lírios/rosa, vida/morte) assim como nas cores associadas (rubro/pálido) e reforçada pelo paralelismo e simetria dos versos.

Meus amores

“Eles me deram sede de todas essas
bocas... de todas essas bocas que florescem meu
leito: copos rubros ou pálidos de mel ou de
amargura com lírios de harmonia ou rosas de
silêncio, de todos esses copos onde bebi a vida, de
todos esses copos onde a morte bebo...”

Mis amores

“Ellos me dieron sed de todas esas
bocas... de todas esas bocas que florecen mi
lecho: vasos rojos o pálidos de miel o de
amargura con lises de armonía o rosas de
silencio, de todos esos vasos donde bebí la vida,
de todas esos vasos donde la muerte bebo...”

Também observo movimentos e imagens semelhantes no poema “Sem título”, ao longo de praticamente toda a composição. Dessa forma nota-se em versos como “Teu amor, escravo, é um sol muito forte/jardineiro do ouro desta vida,/jardineiro deste fogo de morte,” o paralelismo da estrutura que reforça a oposição dos elementos enunciados (vida/morte) e a ambiguidade que se estabelece entre eles, pois a pesar da relação antitética os elementos

“ouro/fogo” aproximam vida e morte pela luz e brilho a que remetem. Em outros versos da estrofe seguinte “Bico de corvo com aroma de rosas,/Ferrão tão emelado de delícias/Tua língua

é. Tuas mãos misteriosas/ São garras enluvadas de carícias.” estabelece-se o que é, na minha visão, a expressão mais contundente da ideia de autopunição delmiriana, onde o mesmo elemento/sujeito que proporciona dor, traz simultaneamente o prazer.

No caso dos trechos destacados do poema “Diário Espiritual”, foi necessário escolher uma estrofe da parte inicial - “É um lago minha alma;/ Lago, copo de imensidão,/Ninho de estrelas na noite calma,/Taça da ave e da flor, e chão/Dos cisnes e da alma.” – e uma da sexta parte– “Minha alma é um lodaçal;/Pranto vindo da dor e terra vinda do mal./Hoje mal recorda que foi feita de cristal;/Não sabe de sereias, de rosas nem harmonia;/Nunca engasta uma gema no ouro do dia.../Pranto e pranto a dor, e terra e terra o mal!...” – o poema está dividido em sete partes – uma vez que, nessa composição, o movimento autopunitivo se dá por meio de uma degeneração da alma, estruturada com símiles a partir de elementos que vão desde a “água do lago” até o “lodaçal”. Se na primeira parte a alma é associada à água de um lago, a sua imensidão e calma ainda que com um traço escuro da noite, na última estrofe, essa mesma alma se mostra como um lodaçal, repleto de mal e dor. As experiências e comparações da alma feitas ao longo das partes anteriores vão se degenerando até o estado da penúltima parte, em que se torna o próprio lodaçal. A sétima parte conclui o poema com uma indagação repleta de angústia sobre como conciliar essa alma sombria com o estado inicial, representado pela fecundidade, semente e cristal: “Onde encontrar a alma que em sua entranha sombria/Fecunde como imensa semente de cristal?”.

Para melhor delimitar o conceito de “autopunição”, aqui adotado, é necessário considerar alguns dados biográficos e bibliográficos de Delmira, bem como conceitos psicanalíticos depreendidos da teoria de Freud por meio de dois artigos principais: “Sobre a autopunição. Uma perspectiva freudiana” de Cláudio Rubin (2017) e “Vampirismo, sadismo y masoquismo en la poesía de Delmira Agustini” de Gisela Norat (2014).

Em termos dos elementos biográficos, parto do fato de que, ao assumir-se muito jovem ainda como uma poeta e artista, Delmira se insere numa categoria de indivíduo eticamente comprometido com sua inclinação pessoal e vocação artística de maneira bastante ousada para a época em que vivia. O incentivo familiar, em especial na relação bastante dependente da mãe – conforme explana mais detenidamente Gisele Norat em seu artigo sobre

o vampirismo, sadismo e masoquismo na obra delmiriana –, teve um papel fundamental que foi bastante ambíguo e teria dado origem ao processo de autopunição. Norat cita uma consideração de Rodríguez Monegal, que elucida bem o fato: “Encerrada en el amor materno como en una cárcel, Delmira sólo podía librarse por la poesía. La única salida que le permitían sus apasionados celadores era la creación” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1969, p. 41). Se por um lado houve a aceitação e apoio da família para que se tornasse e se assumisse como poeta, esse mesmo apoio, na relação dominadora que estabelecia com a mãe, passou a configurar-se como um dispositivo de controle. Assim, não se considera uma eventual coincidência que o traço autopunitivo delmiriano, que aqui se analisa, sobressaia especialmente no livro póstumo traduzido nesta dissertação, *Os astros do abismo*, cujos poemas foram escritos durante o processo de divórcio da poeta e retorno ao seio materno, sem contudo realizar um rompimento definitivo com o ex-marido, com quem, como já mencionado em outros momentos deste trabalho, Delmira manteve encontros amorosos que culminaram em um desfecho trágico.

Para sustentar a posição de mulher autora e poeta, que ousadamente a menina de 16 anos reivindicou para si ao levar seu primeiro livro manuscrito diretamente ao editor e solicitar sua publicação, seria necessária uma maturidade emocional e literária que estivessem alinhadas e se retroalimentassem. Uma necessidade de que a poeta, ainda muito jovem e numa sociedade pouco acostumada ao lugar de enunciação proposto por sua poética, não tinha plena consciência no momento inicial de sua trajetória. O talento precoce e a ânsia juvenil pela autoria de sua própria obra e identidade lançam uma poética inicialmente tomada pela crítica como ingênua e impressionante, pois ainda representava aquela produção de uma “Menina prodígio” sobre a qual se teciam discursos elogiosos, baseados em leituras e análises pouco aprofundadas de sua obra. Quando num segundo momento a autora já havia conquistado um espaço na crítica e no cenário das letras uruguaias, há então uma elaboração e estruturação melhor do que considero o traço marcante de sua poética: o erotismo singular.

Chega-se finalmente ao terceiro e derradeiro momento da produção delmiriana, em que, após ter sustentado as metáforas e imagens de afirmação do desejo de forma contundente por um breve período de sua produção (em especial em *Os cálices vazios*, conforme análise feita anteriormente), estas passam a evocar, quase que imediatamente, uma metáfora ou alegoria de punição, de hostilização ou de ambiguidade em relação ao prazer anunciado. Considerado isso, o dispositivo autopunitivo como um traço poético delmiriano se assemelharia aos conceitos de autopunição e autorrecriação de Rubin, descritos em seu artigo “Sobre a autopunição. Uma perspectiva freudiana” (2017) e derivados da teoria de Freud, bem como às demonstrações dos traços masoquistas nos textos de Delmira, conforme

tão bem o faz Norat em “Vampirismo, sadismo e masoquismo em la poesía de Delmira Agustini” (2014). Tal ideia, ao que tudo indica, é desenvolvida por Freud originalmente no trabalho intitulado “Bate-se numa criança”, em que formula a hipótese da constituição da histeria e da neurose obsessiva na infância, que serviu de base para as posteriores formulações sobre o sadismo e masoquismo, nas quais residiria a ideia de autopunição como realização literária, tal como se propõe aqui. Entretanto, não utilizarei diretamente os textos freudianos por dois motivos principais: a necessidade de um estudo mais aprofundado para depreender desses textos os conceitos que derivam na autopunição literária como aqui se formula, sendo para isso mais interessante o uso das derivações e definições de Norat e Rubin; e a própria dificuldade de isolarem-se conceitos dentro da lógica dos textos psicanalíticos freudianos.

No artigo de Rubin, o psicanalista brasileiro analisa algumas manifestações da autopunição decorrentes do sentimento de culpa, cuja origem parece em geral decorrer da primeira infância e que se manifesta com diferentes sintomas dentro de cada patologia. Conforme citado por Rubin, para Freud, inicialmente a autorrecriação seria o estado principal da neurose:

Notamos que o estado típico que Freud concede à neurose obsessiva refere-se à autorrecriação. O indivíduo apresenta, durante o tratamento, receio ou até remorso de ter cometido uma falta, mas esse estado afetivo se apresenta, à primeira vista, difuso, embaralhado, dificultado de delinear, com certeza, em relação ao motivo de dita aflição (RUBIN, 2017, s/p).

A relação de receio e remorso de uma falta cometida, no caso de Delmira Agustini, daria-se em relação a sua ousadia e reivindicação de um lugar próprio e a afirmação de um discurso singular de afirmação do desejo na medida em que, no seu tempo e contexto social, inauguram uma posição de resistência e rebeldia, conectadas psicanaliticamente à relação dominadora que a mãe estabelecia com a poeta.

Sobre esse aspecto, Norat se debruça muito detidamente no seu texto e, nas análises que faz dos poemas de Delmira, aquela que se enquadraria no recorte em questão aqui diz respeito ao poema “Serpentina” – uma vez que é uma das composições de Os astros do abismo

–, porém, para Norat, o que se sobressai é o carácter vampiresco do eu lírico, conforme explica:

Delmira Agustini es la vampiresa que se venga contra la madre por chuparle la sangre, por paralizar su libertad bajo ese vigilante ojo materno. El amor excesivamente posesivo de la madre le bebe la vida a la hija, en forma simbólica.

Por consiguiente, ésta se venga situándose en semejante posición de dominio y control (NORAT, 2014, s/p).

No entanto, conforme a ideia de autopunição no poema “Serpentina”, o que destacaria esse traço é a realização da sedução atrelada à dor que inflige sobre o alvo, no sentido de que se afirmar na enunciação do desejo implica um ato rebelde que fere o objeto de desejo.

3.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA LOS ASTROS DEL ABISMO

A obra que aqui se apresenta traduzida é uma obra póstuma que possui algumas particularidades e histórico de edições relevantes para sua compreensão. Segundo Cáceres (2006, p. 63), este é um conjunto de poemas que, organizado como tal, oferece uma série de problemas que foram sendo resolvidos de diferentes formas ao longo dos anos e cuja única observação comprovada sobre sua existência figura em uma nota ao leitor na edição de 1913 de *Los cálices vacíos*, em que a poeta se refere a uma obra que será o ápice de sua obra que terá o título de *Los astros del abismo*.

A versão do livro *Os astros do abismo* que tomei como base para o trabalho realizado aqui é a apresentada por Cáceres (2006), por entender que a análise que este autor apresenta e com a qual justifica a seleção de poemas e a divisão interna da obra se mostram mais consistentes que a edição publicada em 1924 por Maximino García. Isso se deve ao fato de que

Maximino García, ao não considerar a “Nota al lector” deixada pela poeta ao final de *Los Cálices Vacíos* (1913), editou e publicou, com o título indicado por Delmira, uma publicação em dois volumes, cujo primeiro se chama *El Rosário de Eros* e o segundo *Los Astros del Abismo*, compostos de vários poemas publicados em outras obras. Essa edição feita por García teve a contribuição de Santiago Agustini, pai da poeta e pode indicar que houve uma tentativa de evitar a publicação de novos textos de carácter muito mais transgressores, como se pode notar nos 16 poemas mais o apêndice *El Rosario de Eros* tal como nos propõe Cáceres (2006, p. 63-74). A primeira parte do livro, na organização de Cáceres, é composta de poemas publicados pela autora apenas em revistas e jornais durante o ano anterior a sua morte e que não apareceram em nenhuma das outras três obras publicadas em vida.

No primeiro poema, vemos uma grande procissão de amantes em torno do leito da poeta morta, numa composição muito bem realizada, de métrica variável e de conteúdo

bastante arrojado para a época no sentido do lugar que dá a essa figura de mulher que não deseja os que por ela vem lamentar, mas que enuncia seu desejo por alguém que não está entre o cortejo de amantes lamentosos. A parte final do livro, composta pelos cinco poemas de O Rosário de Eros, também nos indica que a edição de Maximino e Santiago Agustini pode ter tentado evitar trazer a público uma produção em que há uma clara transgressão da tradição católica que se mistura ao erotismo do deus pagão e subverte a devoção e santidade da prática do rosário ao dedicá-lo a Eros.

Essa obra póstuma é, portanto, de extrema relevância para a compreensão da evolução da poética de Delmira ao longo de sua obra, ainda que a organização de *Os astros do abismo* passe por dúvidas e algumas lacunas com relação a sua estrutura. Porém, acima de tudo, estabelecer um conjunto de obras como base para entendimento da obra completa de Delmira é sem dúvida o único caminho para que a visibilidade da poeta e estudos sobre sua obra possam se fortalecer e proliferar. Portanto, a tradução que se segue é o intento de estabelecer um referente da obra póstuma de Delmira baseado no trabalho de pesquisa que apresentou mais lógica e consistência no que diz respeito à coerência e evidências externas (poemas não publicados em livro durante a vida e anúncio da própria poeta da publicação de um novo livro) e internas (características literárias que permeiam os poemas reunidos).

3.3 TRADUÇÃO COMENTADA DE “LOS ASTROS DEL ABISMO”

3.3.1 Apresentação da tradução comentada

A obra traduzida a seguir é uma obra póstuma cuja organização e seleção de textos foi mencionada por Delmira Agustini apenas em um momento conhecido e registrado de sua vida, na “Nota al lector” que aparece ao final da primeira edição de *Los cálices vacíos*. Esse breve texto de dois parágrafos inicia com o anúncio: “Actualmente preparo los astros del abismo” e em seguida traz mais algumas considerações de que o livro será feito de poesias novas e será a cúpula de sua obra. Alejandro Cáceres, em seu texto de apresentação da antologia de Delmira (Cáceres, 2006, p.63-65), detalha quais critérios foram usados para a organização que propõe de *Los astros del abismo*: considera as informações dadas pela autora na “Nota al lector” e, por isso, seleciona apenas poemas inéditos em livros e escritos no ano anterior ao seu assassinato, o que constitui um cuidado com a coerência de Delmira em relação à organização de seus livros, conforme já havia demonstrado nas três obras publicadas em vida.

Na estrutura da obra aqui considerada, a partir de Cáceres (2006), o livro está formado por 21 poemas divididos em duas partes: a inicial, sem título e a final intitulada El Rosario de Eros. Há também um texto de apresentação intitulado “Rumbo” (Anexo 2) com algumas considerações sobre Delmira Agustini e cuja autoria Cáceres atribui a Maximino García, o editor da primeira versão do livro publicada em 1924. Optei por não traduzir nem incluir na proposta aqui desenvolvida, por ter sido escrito por outro autor após a morte de Delmira, ou seja, ela nunca teve conhecimento de tal texto, mas foi incluído no Anexo 2 ao final da pesquisa.

Para cada texto traduzido, foram consultadas sempre pelo menos duas versões originais – a de Cáceres (2006) e a de Felde (1944) prioritariamente – e não havendo em Felde uma versão para comparação, busquei então em sites da internet e, entre os mais completos, ficando com as seguintes opções: www.damissela.com; <https://www.poeticous.com/delmiraagustini>. Na maioria dos poemas, não foram encontradas variações consideradas relevantes para a tradução ou que justificassem, por algum motivo, a escolha de outra fonte que não as versões dos poemas apresentadas por Cáceres (2006). Além disso, por não haver traduções para o português da maioria dos poemas do livro e por, durante o processo de tradução, não ter acesso ao trabalho de Lenz, que só pode ser incorporado posteriormente, consultei em alguns momentos as traduções para o inglês apresentadas por Cáceres em *Selected Poetry of Delmira Agustini*.

Optei por apresentar os comentários previamente aos poemas traduzidos por entender que servem como uma preparação e uma introdução à leitura do poema. Estabeleci, além disso, que a tradução seria acompanhada do poema original – sempre na versão apresentada por Cáceres (2006) como forma de enfatizar que o intuito desse trabalho é dar visibilidade a obra de Delmira Agustini em língua portuguesa. Todos esses critérios de organização são, sem dúvida, questões sempre discutíveis e cambiáveis sob perspectivas e interesses diversos, não constituindo de forma alguma uma maneira única ou absoluta de organização dos textos para além da pesquisa aqui desenvolvida.

Esta obra se enquadra dentro da classificação “Autopunição delmiriana” estabelecida no capítulo anterior por mim e os poemas traduzidos serão sempre precedidos de comentários que buscam apontar esse traço, quando presente no poema. Da mesma forma, questões formais que foram mantidas ou modificadas na tradução e aspectos interpretativos que sejam relevantes tanto para a percepção do carácter autopunitivo, quanto para as reflexões do processo de tradução compõem os comentários. A consideração dos elementos de ritmo e rima, bem como das formas fixas analisadas no momento de traduzir são pontuadas porque

seu domínio, bem como a variação e variedade de formas e esquemas rítmicos, permeiam toda a obra de Agustini. Às vezes, Delmira utilizava em um soneto uma métrica menos usual ou introduzia elementos de teoria musical, como um compasso quaternário em versos alexandrinos e terciário aliado aos hendecassílabos e binário aos octossílabos, conforme aponta Cáceres (2006, p. 53). Os elementos temáticos são também salientados nos comentários sempre que apresentam alguma relevância tanto para a tradução, quanto para a interpretação do texto traduzido.

3.3.2 Poemas traduzidos e comentários

Meus amores

O poema que abre o livro traz como tema central uma cena de despedida da poeta e seus amantes ao redor do leito, que parece ser de morte, o que mobilizou a crítica sobre a poética delmiriana – sobretudo aquela vigente até meados da década de 70, conforme relata Cáceres (2006, p. 17) – a fazer algumas afirmações de carácter especulativo no sentido de afirmar que a hipótese de duplo suicídio se confirma nesta composição, interpretação essa que dessexualiza a composição. Ao acercar-me deste poema para traduzi-lo, dois elementos centrais me conduziram a uma interpretação bastante divergente dessa. O primeiro diz respeito ao termo “ímanes” em espanhol, que aparece no original no verso 46 e que, na língua de origem, pode significar ímã (magnético) ou imãs (líderes religiosos). Num primeiro momento, influenciada pelo verso anterior, “sin velos, santamente”, traduzi por imãs, mas depois de questionada pelo orientador sobre o termo e de uma longa discussão com um interessado pela poética delmiriana e meu interlocutor mais frequente sobre sua obra, Jaques Brand, além de reler todos os outros poemas na busca infértil de algum outro elemento referente à religião islâmica, optei pelo elemento magnético. Contudo, essa reflexão dos termos ímas/imãs neste poema me fez vislumbrar o segundo elemento central: um movimento dos amantes em direção ao corpo do eu lírico, bem como a descrição das partes do corpo (cabeça, mão, olhos, bocas) de todos os amantes – sem singularizar nenhum. Este movimento se percebe até a estrofe que inicia com “Tristeza de almas...”, verso que instaura uma quebra de ritmo com uma métrica mais breve e em que figura a palavra ímã. A partir dessa estrofe, destaca-se um “ser especial” entre todos os descritos e o movimento de convergência da multidão até o corpo da poeta transforma-se em desejo direcionado da poeta para o amante singular ao qual se endereça o discurso. As imagens abaixo, consultadas durante a pesquisa

para decisão dos termos, levaram-me a observação de tal movimento dentro do poema, uma vez que tanto a atração magnética, quanto a peregrinação a Meca mostram que há um movimento de convergência. A figura 4, muito semelhante à figura 3, compõe uma série de instalações do artista saudita Ahmed Mater, em que, segundo depoimentos do próprio artista,

O contraste entre o preto e o branco desta miniatura ilustra as tensões entre fé e religião. Limalhas de ferro em torno de um cubo negro, uma emanção da atração que evoca a congregação de peregrinos que se aglomeram ao redor da Kabah. A invisível atração do lugar sagrado do Islã é manifestado nesse momento de absoluto equilíbrio (tradução livre).

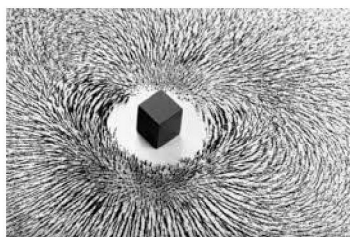
Dessa forma, o conceito de atração religioso do Kabah seria representado pelo corpo da poeta e pelos versos centrais do poema.

FIGURA 2 – PEREGRINAÇÃO DOS IMÃS EM MECA



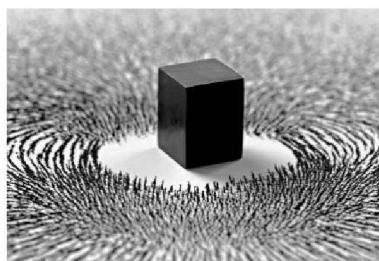
FONTE: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcTaq3OHTTA17LDlxUfQIfivy9RG1q2hivNWkQ&usqp=CAU>. Acesso em 04 de set.2020.

FIGURA 3 – CAMPO MAGNÉTICO DE UM IMÃ



FONTE: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcTaq3OHTTA17LDlxUfQIfivy9RG1q2hivNWkQ&usqp=CAU>. Acesso em 04 de setembro de 2020.

FIGURA 4 – MATER, AHMED. “MAGNETISM”



FONTE:

https://ahmedmater.imgix.net/AM_MAGNETISM_PHOTOGRAVURE_II.jpg?auto=compress%2Cformat&fit=clip&h=3200&w=3200&s=41e31231b37d3ec22030e54a4178ea31. Acesso em 04 de setembro de 2020.

Meus amores

Hoje regressaram. Por todos
os caminhos da noite vieram Para
chorar no meu leito.
Foram tantos, são tantos!
Não sei qual morreu, quais sobreviveram.
Chorarei por mim mesma para chorar por todos.
A noite bebe o pranto como um lenço negro.

Há cabeças douradas de sol, já maduras... Há
cabeças tocadas por sombra e mistério, Cabeças
coroadas com um espinho invisível,
Cabeças que colorem a rosa do desejo,
Cabeças que se recostam sobre travesseiros de abismo,
Cabeças que desejariam descansar sob um céu
terno, Algumas que não perfumam como
primavera, E muitas que recendem a flores do
inverno.

Todas essas cabeças me doem como chagas... me doem
como mortos...

Ah...! e os olhos...os olhos me doem mais: são duplos...!
Indefinidos, verdes, cinzentos, azuis, negros, abrasam se
fulguram, são carícias, dor, constelação, inferno. Sobre toda a
sua luz, sobre todas as suas chamas, iluminou-se minha alma e
amornou-se meu corpo. Eles me deram sede de todas essas
bocas... de todas essas bocas que florescem meu leito: copos

rubros ou pálidos de mel ou de amargura com lírios de
 harmonia ou rosas de silêncio, de todos esses copos onde bebi a
 vida, de todos esses copos onde a morte bebo... O jardim de
 suas bocas, venenoso, embriagante, onde respiravam “suas
 almas” e “seus corpos”, Umedecido em lágrimas rodeou meu
 leito...

E as mãos, as mãos repletas de destinos,
 secretas e enjoiadas de alianças de mistério... Há
 mãos que nasceram com luvas de carícia, mãos que
 estão repletas da flor do desejo, mãos em que se sente
 um punhal nunca visto, mãos em que se vê um
 intangível cetro; pálidas ou morenas, voluptuosas ou
 fortes, em todas, todas elas, pode engastar um sonho.

Com tristeza de almas,

Encurvam-se os corpos,

Sem véus, santamente Vestidos de desejo.

Ímãs de meus braços, favos de minha entranha

Como invisível abismo se inclinam em meu leito... ¡Ah,

entre todas as mãos, eu busquei tuas mãos!

Tua boca entre as bocas, teu corpo entre os corpos,

De todas as cabeças eu quero tua cabeça,

De todos esses olhos, só teus olhos quero!

Tu és o mais triste, por ser o mais querido,

Tu chegaste antes por vir de mais distante...

¡Ah, a cabeça escura que não toquei nunca As
 pupilas claras que fitei por tanto tempo!

As olheiras que aumentamos a tarde e eu inconscientes,

A palidez estranha que dupliquei sem saber,

Vem a mim: mente a mente;

Vem a mim: corpo a corpo!

Tu me dirás que fizeste do meu primeiro suspiro...

Tu me dirás que fizeste do sonho daquele
 beijo... Me dirás se choraste quando te deixei
 só... ¡E me dirás se morreste...! Se morreste,
 Minha pena enlutará a alcova lentamente,
 E perseguirei tua sombra até que eu desfaleça.
 E no silêncio aprofundado pelas trevas, E
 na treva aprofundada pelo silêncio, Nos
 velará chorando, chorando até que
 esqueça

Nossa filha: a lembrança.

Mis amores

Hoy han vuelto.

Por todos los senderos de la noche han venido a
 llorar en mi lecho.

¡Fueron tantos, son tantos!

Yo no sé cuáles viven, yo no sé cuál ha muerto.

Me lloraré yo misma para llorarlos todos.

La noche bebe el llanto como un pañuelo negro.

Hay cabezas doradas a sol, como maduras... Hay
 cabezas tocadas de sombra y de misterio, cabezas
 coronadas de una espina invisible, cabezas que
 son rosa, la rosa del ensueño, cabezas que se
 doblan en cojines de abismo, cabezas que
 quisieran descansar en el cielo, algunas que no
 alcanzan a oler a primavera, y muchas que
 trascienden a las flores de invierno.

Todas esas cabezas me duelen como llagas...
 me duelen como muertos...

¡Ah...! y los ojos...los ojos me duelen más: ¡son
 dobles..! Indefinidos, verdes, grises, azules, negros, abrasan si
 fulguran, son caricias, dolor, constelación, infierno. Sobre toda
 su luz, sobre todas sus llamas, se iluminó mi alma y se templó

mi cuerpo. Ellos me dieron sed de todas esas bocas... de todas esas bocas que florecen mi lecho: vasos rojos o pálidos de miel o de amargura con lises de armonía o rosas de silencio, de todos esos vasos donde bebí la vida, de todas esos vasos donde la muerte bebo... El jardín de sus bocas, venenoso, embriagante, en donde respiraban “sus almas” y “sus cuerpos”. Humedecido en lágrimas ha rodeado mi lecho...

Y las manos, las manos colmadas de destinos, secretas y alhajadas de anillos de misterio... Hay manos que nacieron con guantes de caricia, manos que están colmadas de la flor del deseo, manos en que se siente un puñal nunca visto, manos en que se ve un intangible cetro; pálidas o morenas, voluptuosas o fuertes, en todas, todas ellas, puede engarzar un sueño. Con tristeza de almas se doblegan los cuerpos, sin velos, santamente vestidos de deseo. Imanes de mis brazos, panales de mi entraña como invisible abismo se inclinan en mi lecho...

¡Ah, entre todas las manos, yo he buscado tus manos! Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos, de todas las cabezas yo quiero tu cabeza, de todos esos ojos, ¡tus ojos sólo quiero! Tú eres el más triste, por ser el más querido, tú has llegado el primero por venir de más lejos... ¡Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca y las pupilas claras que miré tanto tiempo! Las ojeras que ahondamos la tarde y yo inconscientes, la palidez extraña que doblé sin saberlo, ven a mí: mente a mente; ven a mí: cuerpo a cuerpo.

Tú me dirás que has hecho de mi primer suspiro...

Tú me dirás que has hecho del sueño de aquel beso... Me dirás si lloraste cuando te dejé solo...

¡Y me dirás si has muerto...

!Si has muerto, mi pena
enlutará la alcoba lentamente, y
estrecharé tu sombra hasta apagar mi cuerpo.
Y en el silencio ahondado de tinieblas, y en
la tiniebla ahondada de silencio, nos velará
llorando, llorando hasta morirse nuestro
hijo:
el recuerdo

(CÁCERES, 2006, p.325-p.327)

Sem título

A segunda composição do livro é um soneto (dois quartetos e dois tercetos) com esquema rímico estruturado (abab/cdcd/eef/ggf) e versos de 11 sílabas, cuja metrficação foi mantida no português com a devida adaptação, considerando que a contagem silábica difere entre os dois idiomas – no espanhol, conta-se invariavelmente até a última sílaba gráfica. Cabe destacar, nesse poema, uma figura de linguagem que propus chamar de Delmira Autopunitiva: a antítese. Todo o soneto é costurado de maneira que um elemento de sadismo/masiquismo faz-se presente e nele reside o mecanismo autopunitivo.

Dessa forma, temos, praticamente, em cada verso uma associação de ideias antitéticas que formam imagens, como “fogo de morte”, “bico de corvo com aroma de rosas”, “garras enluvadas de carícias”, que constroem um tom de um prazer sempre associado a uma dor (garra/carícia; ferrão/delícias; bico de corvo/aroma de rosas; favos escuros/malditos méis). A musicalidade, mantida aqui com o esquema rímico e métrico, articula-se com o jogo antitético das imagens ao estabelecer um ritmo cortado por acentuações na quinta sílaba, que estabelecem uma quebra do verso em duas partes. Assim como a antítese estabelece uma junção truncada e, por vezes, incômoda de ideias opostas, a acentuação do verso, ao mesmo tempo em que divide o ritmo, une as duas partes num só verso. No caso do terceiro verso do segundo quarteto, “Tua língua é. Tuas mãos misteriosas”, há uma estrutura bastante incomum e única em todo o poema, com o ponto final após o verbo – tanto no original, quanto na tradução optou-se por manter essa sintaxe –, em que o que se explicou anteriormente fica muito visível, além de marcar exatamente o meio do poema.

.....

Teu amor, escravo, é um sol muito forte
 jardineiro do ouro desta vida, jardineiro
 deste fogo de morte,
 No jardim fecundo de minha vida.

Bico de corvo com aroma de rosas,
 Ferrão tão emelado de delícias
 Tua língua é. Tuas mãos
 misteriosas São garras
 enluvadas de carícias.

Teus olhos são minhas meias-noites, cruéis,
 Favos escuros de malditos méis,
 Que sangram em minha fragosidade.

Crisálida em um voo do futuro
 Teu abraço é magnífico e escuro
 Torre enfeitiçada da minha saudade.

.....

Tu amor, esclavo, es como um sol muy fuerte:
 Jardinero de oro de la vida,
 Jardinero de fuego de la muerte,
 En el carmen fecundo de mi vida.

Pico de cuervo con olor de rosas,
 Aguijón enmelado de delicias Tu
 lengua es. Tus manos misteriosas
 Son garras enguantadas de
 caricias.

Tus ojos son mis medianoches, crueles,
 Panales negros de malditas mieles

Que se desangran en mi acerbidad;

Crisálida de un vuelo del futuro,

Es tu abrazo magnífico y oscuro

Torre embrujada de mi soledad.

(CÁCERES, 2006. p. 328).

O arroio

Esta terceira composição do livro, como a anterior, é igualmente um soneto (dois quartetos e dois tercetos) composto por versos de 14 sílabas e esquema rímico abab/abab/ccd/eed, cuja estrutura tentou preservar-se na tradução, uma vez que a musicalidade, enfatizada pela estrutura rítmica e rímica, tem sempre um papel importante na poética delmiriana. O ritmo deste poema, com versos mais longos que no poema anterior e sem rupturas internas, reproduz o fluir das águas de um arroio e, dessa forma, funde o tema com a sonoridade de maneira profunda. Aqui novamente, observam-se construções antitéticas que, ainda que menos autopunitivas, expressam um desejo despertado (uma rosa de fogo que foi acesa no coração de pedra cinza e serena) que não pode realizar-se plenamente ou que desencadeia uma resposta dolorosa, com um beijo fatal e um abraço que derruba de tristeza – uma resposta dolorosa, entristecida, melancólica, como vemos em imagens como “serpente amena”.

O arroio

Você lembra?... O arroio foi serpente amena...

Fluía triste e triste como um pranto cego,

Quando nas pedras cinzas onde arraiga a pena,

Como um imenso lírio, se fez ouvir o teu rogo.

Meu coração, a pedra mais cinza e mais serena,

Despertou na carícia da corrente, e logo

Sentiu como a tarde, com mãos de agarena,

Acendia sobre ele uma rosa de fogo.

E enquanto a serpente do arroio brandia

O veneno divino da melancolia,

Tocada de crepúsculo me abrumou tua cabeça,

Coroei-a com um beijo fatal; na corrente Vi
passar um cadáver de fogo... Loucamente
Me derrubou em teu abraço fundo a tristeza.

El arroyo

¿Te acuerdas?...El arroyo fue la serpiente buena...

Fluía triste y triste como un llanto ciego,

Cuando en las piedras grises donde arraiga la pena, Como un
inmenso lirio, se levantó tu ruego.

Mi corazón, la piedra más gris y más serena,

Despertó en la caricia de la corriente, y luego Sintió
cómo la tarde, con manos de agarena, Prendía sobre
él una rosa de fuego.

Y mientras la serpiente del arroyo blandía

El veneno divino de la melancolía,

Tocada de crepúsculo me abrumó tu cabeza,

La coroné de un beso fatal; en la corriente Vi pasar
un cadáver de fuego...Y locamente

Me derrumbó en tu abrazo profundo la tristeza.

(CÁCERES, 2006. p. 329)

Por tu musa

Novamente temos aqui, no quarto poema do livro, um soneto formado por dois quartetos e dois tercetos com esquema rímico (abab/cdcd/eef/ggf) e metrficação (11 sílabas) idênticos ao poema (Sem título) analisado anteriormente, mas que, na tradução, sofreu uma pequena adaptação do esquema rímico nos tercetos (eff/gge) – devido à dificuldade de manter a rima entre “luna” e “laguna” e entre “vuela” e “estela” do original –, que, altera a musicalidade, preserva alguma relação rímica entre ambas as estrofes finais. Nesta composição, parece haver uma disputa ou contraponto entre o eu lírico e a musa de outro

poeta, pois, em cada estrofe, desenvolve-se uma imagem do que é feito à musa ou o que ela representa e conclui-se com o que o eu lírico realiza ou representa, sendo que, nos primeiro quarteto, os dois primeiros versos são dedicados à musa e os versos conclusivos se voltam para o eu lírico; no segundo quarteto, apenas o primeiro verso se volta para a musa e, nos tercetos, a divisão prioriza a musa, dedicando a essa dois versos, enquanto a voz do eu lírico aparece no verso conclusivo.

Em alguma medida, esse eu lírico antagoniza – e novamente o recurso escolhido é a antítese e paradoxo (“alabastro leve”, “Vivo e morro”, “sede gloriosa”) – com a musa descrita, como se observa na diferença de cores entre um (eu lírico) e outra (musa) no primeiro quarteto (musa - pura, neve; eu lírico - pétalas escuras) ou no primeiro terceto (musa - velada, tule lunar, calma, lagoa; eu lírico - cisne, sonhando voa) e no último terceto (musa - luto, sendas tristes; eu lírico luz ou sombra estelar). Conclui-se, portanto, que, como discorrido anteriormente, a voz enunciativa de Delmira não é a da passividade da musa e sim a da poeta antagonista da passividade e do lugar de musa. Porém, por meio das antíteses e paradoxos, essa posição adquire também certo carácter autopunitivo ao estabelecer um carácter sombrio, triste, escuro sempre em relação ao lugar de passividade e claridade da musa.

Por tua musa

Quando derrama naquelas costas puras

De tua musa esta túnica de neve, Eu

concentro minhas pétalas escuras E

sou o lírio de alabastro leve.

Para tua musa em rosa, eu me abro em

rosa; Meu coração é mel, perfume e fogo,

Vivo e morro de uma sede gloriosa:

Teu sangue vivo, a ele é que recorro.

Quando velada com um tule lunar

Bebe a calma e o azul da lagoa,

Sou este cisne que sonhando voa;

E se em luto magnífico a vestes Para
vagar por estas sendas tão tristes,
Sou uma luz ou uma sombra estelar...

Por tu musa
Cuando derrama en los hombros puros
De tu musa la túnica de nieve, Yo
concentro mis pétalos oscuros Y
soy el lirio de alabastro leve.

Para tu musa en rosa, me abro en rosa; Mi
corazón es miel, perfume y fuego, Y vivo
y muero de una sed gloriosa:
Tu sangre viva debe ser mi riego.

Quando velada con un tul de luna
Bebe calma y azur en la laguna,
Yo soy el cisne que soñando vuela;

Y si en luto magnífico la vistes Para
vagar por los senderos tristes, Soy la
luz o la sombra de una estela...
(CÁCERES, 2006. p. 330).

Diário espiritual

Depois de uma sequência de sonetos, a quinta composição volta para uma forma menos fixa, de versos livres, e mais longa assemelhando-se, na forma, ao primeiro poema do livro (Meus amores). O título Diário Espiritual evoca a estrutura do poema, feito de sete fragmentos compostos por um verso avulso e estrofes com tamanhos variados (5, 5, 4, 4, 6 e 2 versos), com descrições da alma do eu lírico. A quantidade de partes, sete, tanto pode remeter aos dias de uma semana, confluindo com a palavra diário, como às etapas místicas de uma evolução alquímica, conforme referências a esses processos espirituais em outras composições da poeta e que se relaciona ao adjetivo “espiritual” do título. Um elemento importante da composição em questão, que se considerou essencial manter na tradução, é o

encadeamento que se faz entre as partes através do primeiro verso da estrofe anterior, que se repete com uma alteração do tempo verbal – muda o presente do indicativo para o pretérito simples (es/fue - é/foi) – , com exceção da última estrofe, que mantém o verbo no presente e inicia a parte seguinte, porém, grafado em itálico para marcar essa relação de repetição e entre travessões – o que abre a possibilidade de ser uma fala que retoma oralmente o verso anterior – acrescido de reticências. Essa costura que se faz pela repetição dos versos desenha uma constante transformação da alma descrita, cuja descrição do momento anterior se retoma no verso avulso repetido e, na estrofe, desenvolve-se a nova etapa da alma.

Importante observar que a transformação da alma faz-se da calma para a desilusão, da água límpida para o lodaçal e finaliza com uma pergunta sem resposta e com um tom de impossibilidade. Se não se pode observar aqui um traço autopunitivo, há sim um carácter autodepreciativo sobre a alma do eu lírico que vai, ao longo do poema, se degenerando, escurecendo, turvando-se e, por fim, antes da indagação final, a repetição do verso inicial da penúltima estrofe repete o verbo no presente (es/é) de forma que atualiza e interrompe as transformações da alma no momento em que esta se torna um lodaçal.

Diário espiritual

É um lago minha alma;

Lago, copo de imensidão,

Ninho de estrelas na noite calma, Taça

da ave e da flor, e chão Dos cisnes e da

alma.

* * *

-Um lago foi minha alma...-

Minha alma é uma fonte

Onde canta um jardim; coram rosas

E voam asas em sua melodia;

Engasta gemas harmoniosamente

No ouro do dia.

* * *

-Minha alma foi uma fonte...-

Um arroio é minha alma;
Longa carícia cristalina enreda
Sobre carne de seda,
Caminho de diamantes da calma.

* * *

-Foi um arroio minha alma...-

Minha alma é uma corrente;
Como um manto de brilho e harmonia,
Como um manto infinito derramado
de uma torre sombria,
A tudo envolve voluptuosamente!

* * *

-Minha alma foi uma corrente...-

Minha alma é todo um mar,
Não um vômito sinistro do abismo:
Um palácio de pérolas, com sereias,
Aberto a todas as boas ribeiras, E
no qual o amor divaga sem cessar...
Onde nem um lírio pode naufragar.

* * *

-E minha alma foi mar...-

Minha alma é um lodaçal;

Pranto vindo da dor e terra vinda do mal.
 Hoje mal recorda que foi feita de cristal; Não sabe
 de sereias, de rosas nem harmonia; Nunca engasta
 uma gema no ouro do dia...
 Pranto e pranto a dor, e terra e terra o mal!...

* * *

Minha alma é um lodaçal;

Onde encontrar a alma que em sua entranha sombria Fecunde como
 imensa semente de cristal?

Diario espiritual
 Es un lago mi alma;
 Lago, vaso de cielo,
 Nido de estrellas en la noche calma,
 Copa del ave y de la flor, y suelo De los
 cisnes y el alma.

* * *

-Un lago fué mi alma...-

Mi alma es una fuente
 Donde canta un jardín; sonrosan rosas
 Y vuelan alas en su melodía;
 Engarza gemas armoniosamente
 En el oro del día.

* * *

-Mi alma fué una fuente...-

Un arroyo es mi alma;
 Larga caricia de cristal que rueda
 Sobre carne de seda,
 Camino de diamantes de la calma.

* * *

-Fué un arroyo mi alma...-

Mi alma es un torrente;
 Como un manto de brillo y armonía,
 Como un manto infinito desbordado
 De una torre sombría,
 ¡Todo lo envuelve voluptuosamente! * * *

-Mi alma fué un torrente...-

Mi alma es todo un mar,
 No un vómito siniestro del abismo: Un
 palacio de perlas, con sirenas, Abierto a
 todas las riberas buenas,
 Y en que el amor divaga sin cesar...
 Donde ni un lirio puede naufragar.

* * *

-Y mi alma fué mar...-

Mi alma es un fangal;
 Llanto puso el dolor y tierra puso el mal.
 Hoy apenas recuerda que ha sido de cristal;
 No sabe de sirenas, de rosas ni armonía;
 Nunca engarza una gema en el oro del día...

Llanto y llanto el dolor, y tierra y tierra el mal!...

* * *

Mi alma es un fangal;

¿Dónde encontrar el alma que en su entraña sombría Prenda como
una inmensa semilla de cristal?

(CÁCERES, 2006. p. 331).

O encontro

Este poema retoma a estrutura do soneto de dois quartetos e dois tercetos já utilizada anteriormente com versos de 14 sílabas, mas com esquema rímico levemente modificado, apresentando rima interpolada no primeiro quarteto (abba/cdcd/eef/ggf), que foi preservado na tradução como em todos os outros casos, por entender que a musicalidade das composições é um elemento importante na poética delmiriana. O título do poema dá o contexto para entender a cena que se descreve ao longo dos versos, nos quais novamente a poeta usa como recurso principal a antítese e o paradoxo – “apaga para ver”, “fecha as portas para entrar”, “sorrindo e chorando” –, mas sem um viés autopunitivo; o que se constrói, aqui, é um jogo de sedução baseado na ambiguidade, que se desenvolve no segundo quarteto. A sensualidade e o encontro aparentemente místico entre o eu lírico e um amante inominado podem ser interpretados de forma menos ingênua, uma vez que as imagens evocadas são a alma, o espírito, as flores, o lírio e as rosas que, numa análise menos moralista e mais sexualizada, consegue atribuir outros significados a estes e elementos, como o desejo (espírito/alma), a mulher (flores/rosas) e o homem (lírio). Por baixo de metáforas aparentemente espirituais, reside um desejo sensual que ainda não podia ser nomeado e explicitado no seu contexto de produção, mas que não deve ser desconsiderado à luz de toda a produção poética de Delmira.

O encontro

Na alcova coberta de sonhos, com açoite

Esbanja flores e luzes do espírito; minha alma

Calçada de silêncio e toda vestida de calma, Irá a

ti pela senda mais negra desta noite.

Apaga todas as bugias para ver coisas belas; Fecha
as portas para entrar a Imaginação; Arranca do
Mistério um punhado de estrelas
E enflora como um vaso triunfal teu coração.

¡E esperarás sorrindo, e esperarás chorando! ... Quando chegue
minha alma, talvez rezes pensando Que o céu docemente se
derrama em teu peito...

Para este amor divino tem um divã de calma,
Ou com lírio místico, que é sua arma, minha alma Apagará de
uma em uma as rosas do teu leito!

La cita
En tu alcoba techada de ensueños, haz derroche
De flores y de luces de espíritu; mi alma
Calzada de silencio y vestida de calma,
Irà a ti por la senda más negra de esta noche.

Apaga las bujías para ver cosas bellas;
Cierra todas las puertas para entrar la Ilusión;
Arranca del Misterio un manojo de estrellas
Y enflora como un vaso triunfal tu corazón.

¡Y esperarás sonriendo, y esperarás llorando!...
Cuando llegue mi alma, tal vez reces pensando
Que el cielo dulcemente se derrama en tu pecho...

Para el amor divino ten un diván de calma, O con
el lirio místico que es su arma, mi alma Apagará
una a una las rosas de tu lecho!
(CÁCERES, 2006. p. 333).

No sexto poema, temos uma composição com quatro estrofes regulares de três versos octossílabos no original e esquema rímico aab/ccb/dde/eef, que se manteve na tradução por considerar a musicalidade do poema como elemento importante na composição, pois confere um ritmo cadenciado que se assemelha a uma parlenda ou canção infantil que, em alguma medida, eufemisa o conteúdo sensual que a une a composição anterior (O encontro) e a seguinte (Serpentina). Note-se que, sob a aparente inocência evocada pela forma rimada e ritmada de versos de arte menor, a reflexão que faz o eu lírico acerca do futuro é um tanto sombria e desesperançada, em uma primeira leitura, mas repleta de sensualismo se observada com mais atenção. A dúvida sobre o que significará o dedo do amante que vestirá a aliança, se virá como elemento de calma ou tempestuoso, pode ser lida como uma metáfora da iniciação sexual ou do próprio ato sexual em si. Além disso, o jogo de imagens antitéticas (clareia/sombreia; medo/calma; clarear/sombrear) cria um movimento que afirma e reprime o desejo, num jogo autopunitivo em que o clarear-se – afirmar o desejo – gera sempre um movimento contrário de repressão e retraimento – sombrear – ocultar o desejo.

Também há o uso de um neologismo que aparecerá no próximo poema; na tradução, optei por manter e criar também um neologismo em português: o verbo glisar.

Aliança

Rara aliança que clareia,
Rara aliança que sombreia
Uma profunda ametista,

Crepúsculo vespertino Que em
teu matinal platino
Engastou esplêndido artista.

O porvir me dá medo...
Será teu destino um dedo
De tempestade ou de calma?

Para te clarear e te sombrear
Queria te deslizar
Em um dedo de minha alma!

Anillo

Raro anillo que clarea,
Raro anillo que sombrea
Una profunda amatista,

Crepúsculo vespertino
Que en tu matinal platino
Engarzó espléndido artista.

El porvenir es de miedo...
¿Será tu destino un dedo
De tempestad o de calma?

Para clararte y sombrearte
¡Si yo pudiera glisarte
En un dedo de mi alma!..
(CÁCERES, 2006. p. 334).

Serpentina

Este é, sem dúvida, o poema em que a poeta atinge o ápice do que se propôs aqui nomear como Delmira Autopunitiva em que o erotismo se torna muito mais explícito; por isso mesmo, a autopunição se realiza com mais força através da antítese e do paradoxo. Como sétimo poema do livro, essa composição, de quatros estrofes de diferentes tamanhos, apresenta versos hendecassílabos com esquema rímico que, ainda que pareça caótico e irregular, remete ao movimento irregular da serpente (aabccd/dd/aaefef/aaa), reforçado no uso notório do enjambement, recurso presente em outras composições delmirianas, mas que aqui se sobressai e articula-se com o esquema rímico de forma mais contundente. O neologismo “glisar” aparece em dois momentos e parece que seu significado fica mais claro aqui; portanto, traduzi como deslizar num primeiro momento, mas, na versão final, preservei o verbo criado por Delmira por considerar que o efeito em português é igualmente interessante.

A antítese se estabelece e configura um elemento autopunitivo que se estabelece não entre imagens pontuais, mas entre a ideia global da primeira e da terceira estrofe em que a imagem bíblica da serpente como elemento tentador é a figura central. Se no início essa

serpente é hipnótica, atrai, causa insônia e logo na parelha de versos seguinte é associada à carícia e à delícia, na terceira estrofe, adquire um carácter diabólico, fatal e mortal. Ou seja, a todo o prazer descrito e permitido corresponde uma dor e um castigo, totalmente de acordo com uma lógica cristã e, sobretudo, católica. Note-se aqui que outro neologismo, “luzbética”, foi mantido nesta estrofe na descrição do adorno e que seu significado remonta ao termo Luzbel que significa

Lúcifer. Decidi manter o seu uso, ainda que um adjetivo como “diabólico” ou “demoníaco” pudesse expressar com precisão o mesmo termo.

Serpentina

Nos meus sonhos de amor, eu sou serpente!

Gliso e ondulo como uma corrente;

Duas pílulas de insônia e de hipnotismo

São meus olhos; a ponta do encanto É minha
língua... e atraio como o pranto!

Sou um frasco de abismo.

Meu corpo é uma cinta de delícia,

Glisa e ondula como uma carícia...

E em meus sonhos de ódio, sou serpente!

Minha língua é uma venenosa fonte;

Minha testa é o diabólico diadema,

Feixe da morte, em um fatal soslaio São
minhas pupilas; e meu corpo em gema
É a vagem de um raio!

Se assim sonho minha carne, assim é minha mente:

Um corpo longo, longo de serpente, Vibrando eterna,
voluptuosamente!

Serpentina

En mis sueños de amor ¡yo soy serpiente!

Gliso y ondulo como una corriente;

Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo

Son mis ojos; la punta del encanto Es mi
lengua... ¡y atraigo como el llanto!
Soy un pomo de abismo.

Mi cuerpo es una cinta de delicia,
Glisa y ondula como una caricia...

Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
Mi lengua es una venenosa fuente;
Mi testa es la luzbética diadema, Haz de
la muerte, en un fatal soslayo Son mis
pupilas; y mi cuerpo en gema
¡Es la vaina del rayo!

Si así sueño mi carne, así es mi mente:
Un cuerpo largo, largo de serpiente, Vibrando
eterna, ¡voluptuosamente!
(CÁCERES, 2006. P. 335).

Sobre uma tumba cândida

Este poema é quase um soneto, como alguns dos poemas anteriores, já que há um verso entre os quartetos e os tercetos, registrado como uma intervenção exclamativa, introduzida por travessão, que foge ao padrão dessa forma fixa. Os versos de 14 sílabas e o esquema rímico (aabb ccdd d eef ggf) repetem estruturas anteriores de outros sonetos do livro e o verso entre o terceto e o quarteto repete a rima d, dando a impressão de que poderia ser um verso de estudo, uma alternativa para o último verso do segundo quarteto. Porém, como sigo aqui a edição de Beltrani reproduzida por Cáceres, optei por manter ambos os versos na tradução. É interessante observar novamente o uso do paradoxo e a antítese – “tumba cândida”, “dizer claro mas incompreensível”, “licor suave/cálice tremendo”, “mal repentino/olhar divino” –, que formam a imagem do ser morto de maneira complexa e contraditória. Pelo título. Supõe-se que seja uma homenagem póstuma a alguém não identificado; há apenas uma nota em Cáceres, dizendo que foi publicado pela primeira vez na revista *La semana* de janeiro de 1914.

Sobre uma tumba cândida

“Está morta... está morta”, dizem claramente e não entendo...

Verter licor tão suave em cálice tão tremendo! ... Talvez foi um mal repentino teu olhar por divino,

Tua alma por celeste, o teu perfil por fino...

Talvez tenham sido teus braços dois botões de asas...

Eram o céu, ao passares, os jardins, as casas,

E te mostraste ao mundo doce como uma morta!

Se acaso tua janela ficou uma noite aberta,

-Oh, tentação de asas, uma janela aberta!-

E te seduziu um anjo pela estrela mais pura...

E tuas asas se abriram, e cortaram a altura em um tesourar tão cheio de luz e de candor!

E na alcova que tua alma forrava de arminho,

Onde ardiam tantos copos de rosas de

carinho, a Solidão chamava em silêncio ao

Horror... Sobre una tumba cândida

“Ha muerto..., ha muerto”, dicen tan claro que no

entiendo... ¡Verter licor tan suave en vaso tan tremendo!...

Tal vez fué un mal extraño tu mirar por divino,

Tu alma por celeste, o tu perfil por fino...

Tal vez fueron tus brazos dos capullos de alas...

¡Eran cielo a tu paso los jardines, las salas,

Y te asomaste al mundo dulce como una muerta!

Acaso tu ventana quedó una noche abierta.

-¡Oh, tentación de alas, una ventana abierta!-

¡Y te sedujo un ángel por la estrella más pura...
Y tus alas abrieron, y cortaron la altura en un
tijereteo de luz y de candor!

Y en la alcoba que tu alma tapizaba de armiño,
donde ardían los vasos de rosas de cariño, la
Soledad llamaba en silencio al Horror...
(CÁCERES, 2006. p. 336).

Meu plinto

Esta nona composição do livro é mais longa e apresenta 9 estrofes irregulares, os versos apresentam duas extensões (14 ou 7 sílabas) e há uma musicalidade que reforça o aspecto cênico que o poema apresenta, mas não há um esquema rímico fixo. A diagramação, aqui reproduzida, também desempenha um papel importante na organização do texto, conferindo um carácter cênico ao estabelecer versos deslocados na introdução e alternar estrofes narrativas com estrofes com marcas orais (travessão). Todos esses elementos foram mantidos na tradução, por entender que há um tom de texto cênico e que a quantidade de sílabas dos versos relaciona-se com o papel que desempenham: os de 14 sílabas descrevem o momento ou tem um tom narrativo, enquanto que os de 7 sílabas reproduzem uma intervenção oral e exclamativa ou um mote com algumas variações – “lavram/crescem”. Também optei por manter um registro arcaico no uso dos imperativos em português (Lavrai, Crescei/Labrad/Creced) por dois motivos: essa diferença pronominal marcava o uso do vosotros como herança colonial e por manter a diferença entre o imperativo e a terceira pessoa do plural (labrad/labran - lavrai/lavran; creced/crecen- crecei/crecen), que enriquece sonoramente a construção.

É importante notar que o título do poema introduz o tom tétrico do elemento plinto, ou pedra mortuária, que num primeiro momento parece ser o tema da composição. Porém, numa leitura menos ingênua e mais transgressora, pode-se visualizar a metáfora do próprio ato sexual em desenvolvimento, no sentido fálico que a pedra de um plinto pode adquirir, pedra que cresce pelas mãos que lavram, tudo descrito num ritmo rápido e ofegante de versos heptasílabos. Ao final do poema, o dia nasce, numa esplendorosa descrição de cores do céu,

como num movimento orgástico que se conclui com o sentimento de serenidade de uma estrela.

Meu plinto

É crescente, se diria

Que tem uma infinita raiz ultraterrena...

Lavram-no muitas mãos Retorcidas

e negras,

Com muitas pedras vivas...

Muitas escuras pedras

Crescentes como larvas.

Como ao impulso de uma onipotente aranha

As pedras crescem, crescem;

As mãos lavram, lavram,

-Lavrai, lavrai, oh mãos!

Crescei, crescei, oh pedras!

Já me embriaga um

glorioso Hálito de

palmeiras.

Ocultas entre a prega mais negra da noite,

Debaixo do roseiral mais florido da aurora,

Depois do bucle mais louro da tarde,

As tenebrosas larvas

De pedra, crescem, crescem,

As mãos lavram, lavram,

Como botões tão negros

De infernais aranhas.

-Lavrai, lavrai, oh, mãos!

Crescei, crescei, oh, pedras!
 Já me abraçam os braços
 De vento da serra.

Vão entrando os sóis na alcova noturna,
 Vão abrindo as luas o carmim de nácar...

Tenazes e também ébrias
 De um veneno de aranha As
 pedras crescem, crescem, As
 mãos lavram, lavram.

-Lavrai, lavrai, oh, manos!
 Crescei, crescei, oh, pedras!
 Já sinto uma celeste
 Serenidade de estrela!

Mi plinto
 Es creciente, diríase
 Que tiene una infinita raíz ultraterrena...
 Lábranlo muchas manos
 Retorcidas y negras,
 Con muchas piedras vivas...
 Muchas oscuras piedras
 Crecientes como larvas.

Como al impulso de una omnipotente araña
 Las piedras crecen, crecen;
 Las manos labran, labran,

-Labrad, labrad, ¡oh manos!
 Creced, creced, ¡oh piedras!
 Ya me embriaga un glorioso Aliento
 de palmeras.

Ocultas entre el pliegue más negro de la noche,
 Debajo del rosal más florido del alba,
 Tras el bucle más rubio de la tarde,
 Las tenebrosas larvas

De piedra, crecen, crecen,
 Las manos labran, labran,
 Como capullos negros
 De infernales arañas.

-Labrad, labrad, ¡oh, manos!
 Creced, creced, ¡oh, piedras!
 Ya me abrazan los brazos
 De viento de la sierra.

Van entrando los soles en la alcoba nocturna, Van
 abriendo las lunas el carmín de nácar...

Tenaces como ebrias
 De un veneno de araña
 Las piedras crecen,
 crecen, Las manos labran,
 labran.

-Labrad, labrad, ¡oh, manos!
 Creced, creced, ¡oh, piedras!
 ¡Ya siento una celeste
 Serenidad de estrella!
 (CÁCERES, 2006. p. 337-338).

El Dios duerme

Conforme consta nas notas ao poema na edição de Cáceres (2005, p.339), este poema foi primeiramente publicado em La Razón em 1914 e dedicado ao grande poeta modernista

uruguaio, Julio Herrera y Reissig, falecido em 1908, cuja mulher se chamava Julieta de la Fuente. A composição, em versos de 14 sílabas e um pouco mais extensa que um soneto, apresenta musicalidade relevante, como em toda composição de Delmira – ela tinha formação musical e aplicava conceitos de ritmo e fórmulas musicais em seus poemas – e esquema rímico singular dentro do conjunto (abab/cc/dede/ff/ghggh/h), características que foram mantidas na tradução. Nesse caso, não parece haver, a princípio, muitas camadas interpretativas possíveis, uma vez que é um poema dedicado à esposa no túmulo do marido, porém, mais convencional teria sido que o poema fosse um elogio ao grande poeta falecido. No entanto, o personagem central é a esposa, descrita com atributos de força e beleza, alvos de cobiça, segundo o que se pode interpretar das intervenções orais (parelhas de versos entre as estrofes mais longas): uma viúva que desperta serpentes e que possui em sua carne palomas cobiçadas. A mulher viúva não aparece aqui como um ser lamentoso e desolado, mas alguém capaz de guardar o coração de um grande poeta e cuja existência, perdurando após sua morte, será ainda capaz de despertar desejos.

O deus dorme

A Julieta, sobre o túmulo de Júlio.

O deus dorme sua glória a teu amparo, Julieta;
 Uma flecha de amor em teu braço cora; Sua
 berceuse foi branca, tua berceuse é violeta... Eras
 rosa em seu leito, és lírio em sua cova.

— As serpentes do mundo, voltadas, espreitam
 As palomas celestes que na tua carne suspeitam. —

O deus dorme, Julieta; seu travesseiro é de estrelas
 Polidas por tua mão, e tua sombra é seu manto;
 A veladora insone de teu olhar, ligeiro arremessas
 Na Noite, rival única de teu encanto.

— E as belas serpentes, despertas, meditam
 Nas suaves palomas que em teu corpo dormitam. —

E o deus despertará ninguém sabe em qual dia, Ninguém
sonha em que terra de glorificação.

Se adormeceu chorando, que ao despertar sorria...

E no copo de lua de tua melancolia

Salva como um diamante rosa teu coração.

¡E salva-o de Tudo sobre teu coração!

El dios duerme

A Julieta, sobre la tumba de Julio.

El dios duerme su gloria a tu amparo, Julieta;

Una lanza de amor en tu brazo sonrosa;

Su berceuse fue blanca, tu berceuse es violeta ... Eras rosa

en su lecho, eres lirio en su fosa.

— Las serpientes del mundo, apuntadas, acechan

Las palomas celestes que en tu carne sospechan. — El dios duerme, Julieta; su almohada es
de estrellas

Pulidas por tu mano, y tu sombra es su manto;

La veladora insomne de tu mirada estrellas En

la Noche, rival única de tu encanto.

— Y las bellas serpientes, encendidas, meditan

En las suaves palomas que en tu cuerpo dormitan. —

Y el dios despertará nadie sabe en qué día, Nadie

sueña en qué tierra de glorificación.

Si se durmió llorando, que al despertar sonría ...

En el vaso de luna de tu melancolía

Salva como un diamante rosa tu corazón.

¡Y sálvalo de Todo sobre tu corazón!

(CÁCERES, 2006. p.339).

No caminho

Na edição de Cáceres (2006, p. 340), este poema vem acompanhado de uma nota que diz que foi publicado duas vezes em 1914 – em abril, na revista literária *Tabaré* e no mesmo mês em *El trabajo*. A forma se assemelha bastante ao poema anterior em extensão e distribuição irregular de versos nas estrofes, também no esquema rímico quase idêntico (abab abab ccd eedff d) e nos versos de 14 sílabas. Tais características foram mantidas na tradução com uma pequena variação do esquema rímico (abac acab dde fffgg f), de maneira a preservar a musicalidade da composição. O tom de um encontro breve em algum caminho, no caminho da própria vida, é o que predomina neste poema, em que novamente o recurso da antítese faz-se presente e cria um ambiente de oscilação e autopunição, de modo que o eu lírico vê a cada momento o estado de fruição interrompido por um estado de dor, escuridão ou ausência. Dessa forma, o encontro sob o sol de loucura traz uma sombra na primeira estrofe e logo o pródigo e fértil de alforje de ternura dá lugar a um espinho de ouro e sombra, que move o destino do eu lírico. Mais adiante, as rosas de fogo colhidas da lareira tornam-se rosas de neve. Há uma transformação, nessas metáforas, do desejo e prazer iniciais do encontro em uma impossibilidade e ausência, um desencontro e esfriamento resumido nas rosas de neve.

No caminho

Ia eu só ao Mistério sob um sol de loucura
E tu me derramaste tua sombra, peregrino;
Teu olhar foi agradável como trilha escura,
Como trilha úmida que vendasse o caminho.

Foi pródigo e fértil teu alforje de ternura: Tive a
candura do pão, e a chama do vinho; Porém tua
alma, na prega de sua astral vestidura, espinho de
ouro e sombra, carregou meu destino.

Minhas mãos, que tuas mãos protegeram, nunca
esfriarão, e guardando a doce veste que se trunca
Sem tuas carícias, nunca poderão acariciar! ...

É meu corpo uma torre que recorda e espera

Que se sente de mármore e se sonha de cera,
 Tua Sombra colhe rosas de fogo da lareira
 E em minha alma, um castelo desolado e sonoro
 Com pátinas de tédio e umidades de choro,

Tua sombra colhe rosas de neve da lareira!

En el camino

Yo iba sola al Misterio bajo un sol de locura, Y
 tú me derramaste tu sombra, peregrino; Tu
 mirada fué buena como una senda oscura,
 Como una senda húmeda que vendara el camino.

Me fué pródiga y fértil tu alforja de ternura:

Tuve el candor del pan, y la llama del vino; Mas tu
 alma en un pliegue de su astral vestidura, Abrojo de oro
 y sombra se llevó mi destino.

Mis manos, que tus manos abrigaron, ya nunca
 Se enfriarán, y guardando la dulce malla trunca
 De tus caricias nunca podrán acariciar!...

Es mi cuerpo, una torre de recuerdo y espera
 Que se siente de mármol y se sueña de cera,
 Tu Sombra logra rosas de fuego en el hogar;
 Y en mi alma, un castillo desolado y sonoro
 Con pátinas de tedio y humedades de lloro,

¡Tu sombra logra rosas de nieve en el hogar!
 (CÁCERES, 2006. p. 340).

Boca a boca

Este poema, que é o décimo segundo poema do livro, é formado de 5 quartetos, uma estrofe de 8 versos (conforme a diagramação de Cáceres) e uma última estrofe de 6 versos

hendecassílabos com esquema rímico estruturado menos convencionalmente (abab cdcd cddd effe ghgh) e com uma acentuação interna que recai sobre a quinta ou sexta sílaba, dividindo o verso em dois momentos (um antes da acentuação e outro depois). Tentei manter a acentuação na tradução por entender que o ritmo que cria se conecta diretamente com o título do poema “Boca a boca”. Há uma troca de fôlego no meio de cada verso, que reproduz uma troca de ar entre uma boca e outra, de maneira ofegante, num beijo ou numa respiração boca a boca. Também nessa composição, encontra-se o uso da antítese e do paradoxo reforçando o carácter autopunitivo, ilustrado de forma emblemática no verso “O prazer unges de dor”, que sintetiza de maneira direta as imagens anteriores (taça de vida onde quer beber a morte; uma alma tristeza gloriosa, cor) e também depois (“nectário do mel e do veneno”; “Vampiro que vira borboleta ao dia”; a chaga que é uma flor e várias outras imagens).

Boca a boca

Taça de vida onde quero e sonho Beber a
morte com prazer estranho, Sulco de fogo
onde planta a Fantasia Sementes fortes de
melancolia.

Boca que beijas a distância e chamas
Em silêncio, pílula de loucura De cor
sedenta e húmida de chamas... Cerca
de abismos é tua dentadura!

Sexo de uma alma de tristeza gloriosa,
O prazer unges de dor; teu beijo,
Punhal de fogo em bainha de desejo,
Me come em sonhos como um câncer rosa...

Joia de sangue e lua, copo pleno
De rosas de silêncio e de harmonia,
Nectário do mel e do veneno,
Vampiro que vira borboleta ao dia.

Tesoura ardente de glaciais lírios. Favo
de beijos, ânfora vivente Onde brindam
delícias e delírios Morangos da aurora
no vinho do Poente...

Estou de incandescentes veludos
Em que sua voz é joia que lampeja,
Asas do verbo, os voos estudam,
Cálice onde o coração flameja. Bico
rubro do abutre do desejo
Que tirou sangue e alma de minha boca,
Do teu longo e sonoro ciscar
Brotou uma chaga como flor de roca.

Inacessível... Se outra vez minha vida
Cruzas, dando à terra remexida
Semeadura de ouro teu verbo fecundo, Tu
curarás a misteriosa ferida:

Lírio de morte, condor de vida.
Flor de teu beijo que perfuma o mundo!

Boca a boca
Copa de vida donde quiero y sueño
Beber la muerte con fruición sombría,
Surco de fuego donde logra Ensueño
Fuentes semillas de melancolía.

Boca que besas a distancia y llamas
En silencio, pastilla de locura Color
de sed y húmeda de llamas... ¡Verja
de abismos es tu dentadura!

Sexo de un alma triste de gloriosa,

El placer unges de dolor; tu beso,
 Puñal de fuego en vaina de embeleso,
 Me come en sueños como un cáncer rosa...

Joya de sangre y luna, vaso pleno
 De rosas de silencio y de armonía,
 Nectario de su miel y su veneno,
 Vampiro vuelto mariposa al día.

Tijera ardiente de glaciales lirios.
 Panal de besos, ánfora viviente
 Donde brindan delicias y delirios
 Fresas de aurora en vino de Poniente...

Estuche de encendidos terciopelos
 En que su voz es fúlgida presea, Alas
 del verbo amenazando vuelos, Cáliz en
 donde el corazón flamea.
 Pico rojo del buitre del deseo
 Que hubiste sangre y alma entre mi boca,
 De tu largo y sonante picoteo
 Brotó una llaga como flor de roca.

Inaccesible... Si otra vez mi vida
 Cruzas, dando a la tierra removida
 Siembra de oro tu verdor fecundo,
 Tú curarás la misteriosa herida:
 Lirio de muerte, cóndor de vida.
 ¡Flor de tu beso que perfuma al mundo!
 (CÁCERES, 2006. p. 341).

Selene

O décimo terceiro poema do livro é monoestrófico e nele observa-se com mais contundência uma inclinação ao ultraísmo, conforme propõe Cáceres em seu estudo sobre as

obras, apresentado ao início da antologia (CÁCERES, 2006, p. 50), em que uma sucessão de imagens sem uma conexão explícita ou muito visível abunda e constrói um ambiente caótico e dadaísta (ressalvado aqui o anacronismo deste adjetivo). Há uma maior liberdade formal e temática, porém ainda se usa o hexâmetro (aabbccddffgghh), a antítese e o paradoxo como recursos primordiais, além de o esquema rímico ser constituído de pares de rimas finais. Na tradução, busquei manter todos esses elementos e recursos por entender que desempenham uma função interpretativa. Assim, na rima final entre azul/tul, por exemplo, optei pelo uso de um verbo (azular) não tão comum em português quanto o uso da cor, mas que mantém a rima com tule. Em outros momentos, a solução encontrada foi uma rima inconstante e toante (treva/névoa), mas que conserva alguma musicalidade, elemento sempre essencial nos poemas delmirianos.

Selene

Medalhão da noite com a imagem do dia
 E ferido pela pérola da melancolia;
 Lar dos espíritos, coração que azule,
 A tristeza da noiva em sua torre de tule;
 Máscara do mistério ou da solidão,
 Cravada como um fungo sobre a imensidão;
 Primeiro sonho do mundo, no céu florescido, Ou
 o primeiro insulto no voo suspenso...
 Grande lírio astralizado, taça de luz e névoa,
 Carícia ou queimadura do sol na treva;
 Bruxa elétrica e pálida que orienta nos caminhos, Extravia nas
 almas, hipnotiza destinos...
 Casada com o mundo em magnética ronda;
 Sonâmbula celeste passo a passo de renda;
 Pátria branca ou sinistra de lírios ou de círios,
 Obreia de pureza, pílula de delírios; Talismã
 do abismo, melancólico e forte, Imantado de
 vida, imantado de morte...
 Às vezes me parece uma tumba sem dono...
 E às vezes... um berço, todo branco, feito de esperança e sonho...

Selene

Medallón de la noche con la imagen del día

Y herido por la perla de la melancolía;

Hogar de los espíritus, corazón del azul,

La tristeza de novia en su torre de tul;

Máscara del misterio o de la soledad,

Clavada como un hongo sobre la inmensidad;

Primer sueño del mundo, florecido en el cielo,

O la primer blasfemia suspendida en su vuelo...

Gran lirio astralizado, copa de luz y niebla,

Caricia o quemadura del sol en la tiniebla;

Bruja eléctrica y pálida que orienta en los caminos, Extravía en
las almas, hipnotiza destinos...

Desposada del mundo en magnética ronda;

Sonámbula celeste paso a paso de blonda;

Patria blanca o siniestra de lirios o de cirios,

Oblea de pureza, pastilla de delirios;

Talismán del abismo, melancólico y
fuerte, Imantado de vida, imantado de
muerte...

A veces me pareces una tumba sin dueño...

Y a veces... una cuna ¡toda blanca! tendida de esperanza y de ensueño...

(CÁCERES, 2006. p. 343).

Teus olhos escravos mouros

Este sonetinho, penúltima composição da primeira parte do livro, em octassílabos, apresenta um esquema rímico do tipo abba/abba/ccd/eed e tais características foram mantidas na tradução quase sem alterações, por entender que o ritmo dos versos de arte menor e a distribuição das rimas reproduzem, em alguma medida, o jogo de olhares que o poema descreve. É uma composição que parece ter menos planos interpretativos e ser mais lúdica que a maioria da produção delmiriana, mas que traz um elemento de ousadia ao descrever declaradamente o flerte enunciado pelo eu lírico feminino, que se entrega ao jogo e se rende.

Teus olhos, escravos mouros
Na tua frieza se emboscavam
Os grandes escravos mouros;
Negros e brilhando em ouros
De longe me custodiavam.

E, devoradores, sonhavam
Em mim não sei que tesouros... Atrás
do cristal dos choros Guardavam e
ameaçavam.

Ritmavam asas angélicas,
Ritmavam mãos diabólicas,
Suas duas telas estranhas;

E ao olhá-las num jogo,
Suas alabardas de fogo
Chegaram às minhas entranhas.

Tus ojos, esclavos moros
En tu frialdad se emboscaban Los
grandes esclavos moros; Negros
y brillando en oros De lejos me
custodiaban.

Y, devorantes, soñaban
En mí no sé qué tesoros...
Tras el cristal de los lloros Guardaban
y amenazaban.

Ritmaban alas angélicas,
Ritmaban manos luzbélicas
Sus dos pantallas extrañas;

Y al yo mirarlos por juego,
 Sus alabardas de fuego
 Llegaron a mis entrañas.

(CÁCERES, 2006. p. 344).

As vozes laudatórias

O último poema da primeira parte do livro, na organização apresentada em Cáceres (2006), é uma composição dedicada provavelmente à Andrés Giot de Badet, amigo íntimo de Delmira, com quem dividia aspirações artísticas e intelectuais. Como o próprio título sugere, é um poema laudatório ao amigo, mas, numa leitura mais atenta, é possível perceber como o tom se torna mais audacioso e erótico a partir do par de versos que divide o poema e que se repete ao final de cada parte da composição. A terceira parte parece fazer menção à estadia de André na França ou talvez a um desejo de sucesso para sua viagem. Considerado um poema só, tratase, de fato, de um tríptico de sonetos, finalizados por um refrão, com versos em hexâmetros e um esquema rímico bastante tradicional, semelhante a outros do livro (abab/cdcd/eef/ggf/hh), que procurei manter na tradução, a não ser nas passagens em que fiz modificações a fim de conciliar conteúdo e musicalidade. Como exemplo há a tradução de “sedeña” por “risonha” a fim de manter a musicalidade na rima com “sonha”, por entender que se constrói entre “sedeña” y “sueña” um ritmo estruturante no refrão do poema que separa cada um dos três sonetos.

As vozes laudatórias

Para Andrés

Irmão, às vezes duvido se existes ou te sonho
 Coroado de espírito reinas na Beleza
 Tendo por vassalos a Vida e o Sonho
 E por noiva a Glória que o crepúsculo reza:

" Deus salve de seus olhos os longos estios;
 " E borboleta ébria de sol, sua cabeleira;

" E sua boca, uma rosa fresca sobre os rios
 " Do Fogo e da Harmonia; e os copos de cera

" De suas mãos cheias de rosas de carinho
 " E seu corpo sem sombra reveste um arminho
 " De castidade sobre a púrpura da paixão

" E apesar de tudo, Deus salve o lugar da sua vida
 " Onde o Espírito Santo do teu espírito aninha
 " Apesar de tudo, Deus salve no meu o teu coração

O Sonho se encerra em sua boca risonha O Sonho
 não fala nem faz: sonha, sonha...

E a vida cantando a sombra de um choro
 Seu olhar me veste de veludo e fogo
 Ou me verte duas taças de trevas e ouro
 Ou abre em rosas minha carne com um quente jorro:
 Seu corpo feito de pétalas de prazer e de encanto

“Corola o cálice negro da melancolia
 E seu espírito voa de seus lábios em canto
 Em um pássaro rosa com uma asa sombria

“Quando crava o divino monstro de sua beleza
 “Sua dentadura úmida de mel e de tristeza, “É um
 mal ou um bem tão estranho e tão forte ”

“Que cai a cabeça como pedra escura ” “Buscando a
 fantástica venda da loucura”

“Ou um fundo e narcótico travesseiro de morte”.

O Sonho se encerra em sua boca risonha O Sonho
 não fala nem faz: sonha, sonha...

E eu te digo: irmão de coração sonoro,
 Quando passas abrem-se nos muros janelas de paixão
 E se enjoiam as almas de sorriso e choro
 E arde uma enxurrada de rosas pelo chão

Na tua lira de braços que abraçaram o voar
 Fulgem as sete chaves do lírico tesouro, Ou os sete
 degraus de uma escala de ouro Que ascende
 do abismo e descende do ar .

És a França! ... Teu sangue, tua alma, tua poesia
 Formam um lírio de fogo, glória e harmonia Com
 o qual Paris coroa sua fronte de crisol .

Se a nostalgia um dia te der febre ou frio Deixa
 fluir teu espírito como um Sena sombrio Ou
 abre-o como um manto de teu distante sol!

O Sonho se encerra em sua boca risonha O Sonho
 não fala nem faz: sonha, sonha...

Las voces laudatorias Para Andrés.

Hermano: a veces dudo si existes o te sueño;
 Coronado de espíritus reinas en la Belleza Teniendo
 por vasallos la Vida y el Ensueño, Y por novia la
 Gloria que el crepúsculo reza:

" Dios salve de sus ojos los dos largos estíos;
 " Y mariposa ebria de sol, su cabellera;
 " Y su boca, una rosa fresca sobre los ríos
 " Del Fuego y la Armonía; y los vasos de cera

" De sus manos colmadas de rosas de cariño;
 " Y su cuerpo sin sombra que reviste un armiño
 " De castidad sobre una púrpura de pasión;

 " Y, ante todo, Dios salve el rincón de su vida
 " Do el Espíritu Santo de su espíritu anida:
 " Ante todo, Dios salve en mí su corazón !"

El Ensueño se encierra en su boca sedeña,
 El Ensueño no habla ni nada: sueña, sueña...

Y la Vida cantando a la sombra de un lloro:
 " Su mirada me viste de terciopelo y fuego, "
 O me vierte dos copas de tiniebla y de oro
 " O abre en rosas mi carne con un cálido riego:

 " Su cuerpo hecho de pétalos de placer y de encanto,
 " Corola el cáliz negro de la melancolía,
 " Y su espíritu vuela de sus labios en canto " En
 un pájaro rosa con un ala sombría.

" Cuando clava el divino monstruo de su belleza
 " Su dentadura húmeda de miel y de tristeza,
 " Es un mal o es un bien tan extraño y tan fuerte,

 " Que la cabeza cae como una piedra oscura
 " Buscando la fantástica venda de la locura
 " O una honda y narcótica almohada de muerte " .

Y el ensueño se encierra en su boca sedeña;
 El ensueño no habla ni nada: sueña, sueña...

Y yo te digo: hermano del corazón sonoro,

A tu paso los muros dan ventanas de anhelo, Y
se enojan las almas de sonrisa y de lloro Y
arde una bienvenida de rosas en el suelo.

En tu lira de brazos que abrazaran el vuelo
Fulgen las siete llaves de lírico tesoro,
O los siete peldaños de una escala de oro
Que asciende del abismo y desciende del cielo.

¡Eres Francia!... Tu sangre, tu alma, tu poesía
Forman un lis de fuego, de gloria y de armonía
Con que París corona su frente de crisol;

Si un día la nostalgia te diera fiebre o frío
Deja fluir tu espíritu como un Sena sombrío O
ábrelo como un manto de tu lejano sol!

Y el ensueño encerrado en su boca sedeña; El Ensueño
no habla ni nada; sueña, sueña...
(CÁCERES, 2006. p. 345).

O rosário de Eros

O conjunto de cinco poemas que se segue constitui, seguindo a organização proposta por Cáceres (2006, p.65-73 y 325-355) para Los astros del abismo adotada para esta pesquisa, a última parte do livro; como um apêndice final com um subtítulo: O Rosário de Eros. Notase, nesta estrutura, um exemplo bastante elucidador daquilo que Paz considerou como uma marca do modernismo em língua espanhola: a convivência de diferentes matrizes religiosas e sua mescla na produção das figuras poéticas do período. O rosário e suas cinco partes constituem uma tradição de reza (cinco dezenas de ave-maria) católica que remonta ao século X, em que se lembra em cada parte uma cena da vida de Jesus. Na data em que foi escrito o poemário final de Los astros del abismo, existiam apenas 3 grupos mistérios, que se relacionam a três momentos diferentes da vida de Jesus — infância, chamados gozosos; da paixão, chamados dolorosos; e da ressurreição, chamados gloriosos – compostos de cinco cenas. Muito

recentemente, em 2002, inclui-se um novo conjunto mistério, igualmente formado por cinco passagens da vida de Jesus, chamado de Mistérios Luminosos por determinação do Papa João Paulo II.

Ao relacionar essa prática católica com a imagem de Eros, Deus grego do amor e da sensualidade, nota-se uma construção bastante transgressora para a sociedade ainda muito conservadora do Uruguai finissecular. Esta é uma forma que parece coerente de organizar o grupo de poemas, conforme justificou Cáceres, uma vez que o fato de serem cinco poemas com títulos quase iguais remete ao rosário (Contas), mudando apenas o material de que são constituídas (mármore, luz, fogo, sombra e falsas). Os materiais de que são feitas as contas conectam-se com o conteúdo dos poemas e, dessa forma, temos que, no poema de contas de sombra, o tema central é a morte em diversas metáforas (“leitos negros”, “cabeleiras mortas”).

Na sequência, farei os comentários de cada um dos poemas que integram essa parte final intitulada O Rosário de Eros.

Contas de mármore

O elemento do mármore como invocação da frieza e brancura estabelece uma relação antitética com o elemento do fogo, compondo assim uma imagem do eu lírico contraditório logo na introdução da composição – “Eu, a estátua de mármore com cabeça de fogo”. Tal relação se reforça e complexifica-se com a presença da lis e lírio. A flor-de-lis, que é uma representação estilizada da flor do lírio, carrega um significado menos ambíguo e erótico que a imagem de um lírio como se vê na natureza. Representada em brasões e símbolos reais, a flor-de-lis se torna sinónimo de honra, nobreza, virtudes, enquanto o lírio, como elemento da natureza, traz em si um significado ambíguo que tanto pode associar-se à castidade, virgindade, pureza e brancura, como o oposto, dados seus pistilos avantajados e em formato fálico que o tornam simultaneamente símbolo de erotismo e sexualidade. Note-se que a ambiguidade erótica da poética de Delmira Agustini também se faz presente na opção pela alternância dos dois vocábulos, ora encerrando a possibilidade do erotismo, ora invocando o erotismo com o uso da palavra lírio como elemento ambíguo.

Contas de mármore

Eu, a estátua de mármore com cabeça de fogo,
Apagando minhas fontes com frio e branco rogo...
Engastai em um gesto de palmeira ou de astro
Vosso corpo, essa joia hipnótica de alabastro

Talhada a beijos puros e polida pela idade
 Sereno, tendo a lua por couraça;
 Branco, mais do que se fosseis a espuma da Raça
 E desde o tabernáculo da vossa castidade,

Elevai a mim as flores-de-lis fundas de vossa alma,
 Minha sombra beijará vosso manto de calma, Que
 crescendo, crescendo, me envolverá em Ti Então
 minha carne estará perdida na vossa...

Então minha alma será na vossa diluída...
 Então será a glória... e seremos um deus!

-Amor branco e frio	-Amor de
estátuas, lírios, astros e deuses...	
Tu me dês, Deus meu!	

Cuentas de mármol
 Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego, Apagando mis
 sienes en frío y blanco ruego...

Engarzado en un gesto de palmera o de astro
 Vuestro cuerpo, esa hipnótica alhaja de alabastro
 Tallada a besos puros y bruñida en la edad;
 Sereno, tal habiendo la luna por coraza;
 Blanco, más que si fuerais la espuma de la Raza,
 Y desde el tabernáculo de vuestra castidad,
 Elevad a mí los lises hondos de vuestra alma;
 Mi sombra besará vuestro manto de calma,
 Que creciendo, creciendo me envolverá con Vos; Luego será
 mi carne en la vuestra perdida...
 Luego será mi alma en la vuestra diluída...
 Luego será la gloria... y seremos un dios !

- Amor de blanco y frío,
 Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...
 ¡Tú me lo des, Dios mío !
 (CÁCERES, 2006. p. 351)

Contas de sombra

Neste segundo poema, a sombra é o material de que se fazem as contas e que sobressai e desdobra-se em outros elementos do poema pela similaridade: a morte, a tristeza, a insônia e o breu. O conjunto desses vocábulos conforma um ambiente soturno, obscuro e pessimista que se configura como um dos traços da poesia de fin-de-siècle, porém, na última estrofe, introduzem-se elementos que de alguma maneira iluminam, clareiam, vivificam a sombra anteriormente evocada: fruto forte, maduro de paixão, estrelas. A autopunição se observa nesse movimento de forma inversa ao que se viu em outros poemas: a parte punitiva – sombra, breu, tristeza, morte – são enunciados num primeiro momento ao qual se segue a descrição de um ambiente mais fértil (fruto forte, maduro de paixão) e luminoso (estrelas). Assim articulados, os recursos descritos levam a um desfecho em que se percebe novamente uma ambiguidade em que “apodrecer” (relaciona-se com os elementos sombrios do começo do poema) também

“enobrece” (elementos presentes na segunda estrofe), são faces simultâneas da morte.

Contas de sombra

Os leitos negros conseguem a mais forte Rosa de amor;
 arraigam na morte.

Grandes leitos arrumados de tristeza
 Entalhados com punhal e com dossel
 De insônia; as abertas
 Cortinas dizem cabeleiras mortas;
 Boas como cabeças
 Irmãs são as fundas almofadas
 Plintos do Sonho e do Mistério bancadas.

Se assim em um leito como flor de morte

Damos chorando, como um fruto forte
 Maduro de paixão, em carnes e almas,
 Serão espécies desoladas, belas, Que
 beijarão o perfil das estrelas Pisando os
 cabelos das palmas!

- Glória ao amor de breu,
 Como a Morte apodrece e enobrece Tu me
 dê, Deus meu!

Cuentas de sombra
 Los lechos negros logran la más fuerte Rosa de
 amor; arraigan en la muerte.

Grandes lechos tendidos de tristeza,
 Tallados a puñal y doselados
 De insomnio; las abiertas
 Cortinas dicen cabelleras muertas;
 Buenas como cabezas
 Hermanas son las hondas almohadas:
 Plintos del Sueño y del Misterio gradas.

Si así en un lecho como flor de muerte,
 Damos llorando, como un fruto fuerte
 Maduro de pasión, en carnes y almas,
 Serán especies desoladas, bellas,
 Que besen el perfil de las estrellas
 Pisando los cabellos de las palmas !

- Gloria al amor sombrío,
 Como la Muerte pudre y ennoblece ¡Tú me
 lo des, Dios mío!

(CÁCERES, 2006. p. 352)

Contas de fogo

No conjunto deste poemário, o terceiro poema introduz o elemento do fogo e estabelece, com isso, um ponto de mudança na linha imagética das duas composições anteriores em que a frieza, a brancura, a sombra e a morte deram o tom predominante. Nestas contas de fogo, há um erotismo e sensualidade mais explícitos que se deixam notar claramente em expressões como “rumor de carícias”, “desnudar-se é celeste” e culminam em um “corpo castigado” num “divã de delícia” e “numa lira docemente rendida”, em alusão ao próprio ato sexual. Também se nota que, dentro dessa estrutura do poemário que remete e subverte as referências católicas – ao associar rosário à Eros –, este poema converge nesse movimento subversivo ao declarar a vestimenta (seda), e não a nudez, como “pecado”. Por fim, a cor que se atribui ao amor – rubro (‘rojo’ no original) – é simbolicamente a cor da paixão e do amor carnal, não sublimado.

Dentro da leitura de um traço autopunitivo, pode-se considerar que tal elemento só se cumpre no conjunto dessas cinco composições, em especial no último poema. O desejo carnal e erótico enunciado de forma tão empoderada, corajosa e clara seria nesse sentido o ápice erótico do rosário e ecoará em desdobramentos autopunitivos, que ruem de alguma maneira as afirmações aqui feitas, nas duas composições que seguem.

Contas de fogo

Fechar a porta cúmplice com rumor de carícia Desfolhar até
o mal o lírio de uma veste...

A seda é um pecado, denudar-se é celeste;
E é um corpo castigado, um divã de delícia;

Abrir os braços... assim todo ser é alado; Ou
uma cálida lira docemente rendida De canto e
de silencio... mais tarde, no gelado além de um
espelho, como se um lago inclinado ver a
olímpica besta que elabora a vida...

Amor rubro, amor meu; sangue de mundos e
rumor de céus...

Tu me dês, Deus meu!

Cuentas de fuego

Cerrar la puerta cómplice con rumor de caricia,
 deshojar hacia el mal el lirio de una veste... —
 La seda es un pecado, el desnudo es celeste; y es
 un cuerpo mullido, un diván de delicia.—

Abrir brazos... así todo ser es alado; o una
 cálida lira dulcemente rendida de canto y de
 silencio... más tarde, en el helado más allá de un
 espejo, como un lago inclinado ver la olímpica
 bestia que elabora la vida...

Amor rojo, amor mío; sangre de mundos y
 rumor de cielos...

¡Tú me los des, Dios mío!

(CÁCERES, 2006. p. 353)

Contas de luz

O elemento que se segue ao fogo é a luz e, nesse sentido e ordem, pode-se entender que um é consequência do outro. Sob essa perspectiva, a ideia que se desenvolve na composição

“Contas de luz” é de uma devoção submissa (“Sinto arder uma vida sempre voltada a mim” ou “O perseguir doce dos cães sem dono”) conectada ao “fogo” do poema anterior pelo “arder” de uma vida sempre voltada ao eu lírico. A autopunição começa, então, a tomar forma no sentido de que do prazer e transgressão das “Contas e fogo” surge um ser submisso como um cão sem dono e marcado pela fome, tristeza e desilusão em seu deslocar coberto de censura e distante (“Longe como na morte” e “passar velado de distância e reproche”). A luz que aqui se faz presente é, portanto, uma luz ambígua, que ilumina desde uma distância e velo, como algo que não pode ser declarado abertamente.

Contas de luz

Longe como na morte

Sinto arder uma vida voltada sempre a mim,

Fogo lento feito de olhos insones, mais que forte

Se de seu além insondável doura todo o meu aqui.
 Sobre terras e mares seu horizonte é meu cenho
 Como um cisne sonâmbulo dorme sobre meu sonho
 E é seu passar velado de distância e reproche
 O perseguir doce dos cães sem dono Que já
 roeram a fome, a tristeza e a escuridão E
 arrastam sua corrente de mistério e ilusão.

Amor de luz, um rio
 Que é o caminho de cristal do Bem Tú me
 dê, Deus meu!

Contas de luz

Lejos como en la muerte

Siento arder una vida vuelta siempre hacia mí,
 Fuego lento hecho de ojos insomnes, más que
 flerte Si de su allá insondable dora todo mi aquí.
 Sobre tierras y mares su horizonte es mi ceño,
 Como un cisne sonámbulo duerme sobre mi sueño
 Y es su paso velado de distancia y reproche
 El seguimiento dulce de los perros sin dueño Que
 han roído ya el hambre, la tristeza y la noche Y
 arrastran su cadena de misterio y ensueño.

Amor de luz, un río

Que es el camino de cristal del Bien.

¡ Tú me lo des, Dios mío !

(CÁCERES, 2006. p. 354).

Contas falsas

No último poema desta série, há introdução de um elemento que foge da lógica dos anteriores (sombra, mármore, fogo, luz) se pensado sob a perspectiva de que todos eram elementos da natureza antagônicos em alguma medida – sombra/luz, mármore/fogo – e que o

conceito de conta falsa remete há uma ideia, uma concepção. Como desfecho do poemário, a introdução da falsidade das contas pode ser também lida como uma chave interpretativa que abre novamente para a ambiguidade e duplicidade de sentido de todos os versos, indo de encontro novamente à ideia da mistura de castidade/erotismo, rosário/Eros, pecado/prazer, frio/calor, claro/escuro num jogo de contrastes entre verdadeiro/falso ou realidade/sonho em alternância constante. O uso novamente do neologismo “glisar” é também notável e aqui parece cumprir o papel de aproximar o movimento do rosário – que se passa entre os dedos durante a reza – ao de uma serpente, constituindo com isso uma aproximação entre o sagrado (rosário) e a tentação (a serpente como símbolo católico do pecado original). O rosário de Eros, o rosário erótico, glisa por entre os dedos num despertar de sentidos e sentimentos que são falsamente divinos ou sagrados, num sorriso de cinquenta dentes (se consideradas as dez contas de cada um dos cinco mistérios do rosário) prendeu a “rosa de lábios” que, numa leitura mais ingênua, designaria os lábios da boca e, numa interpretação mais sagaz e seguindo o percurso dos duplos sentidos e ambiguidades delmírianos, designaria os lábios vaginais.

Contas falsas

Os corvos negros sofrem fome de carne rosa;
Na enganosa lua minha escultura espelho,
Eles quebram com seus bicos, martelando o
espelho, E ao afastar-me irônica, intocada e
gloriosa, Os corvos negros voam fartos de carne
rosa.

Amor de burla e frio

Mármore que o tédio de fogo recobriu O
lírio que o rubor de rosa vestiu Sempre
me dê, Deus meu!

Oh rosário fecundo,
Colar vivo que encerra
A garganta do mundo.

Corrente de terra,

Constelação caída.

Oh, rosário imantado de serpentes,
Glisa até o fim entre meus dedos sábios, Que
no teu sorriso de cinquenta dentes Com um
grande beijo se prendeu minha vida:
Uma rosa de lábios.

Cuentas falsas

Los cuervos negros sufren hambre de carne rosa;
En engañosa luna mi escultura reflejo,
Ellos rompen sus picos, martillando el espejo,
Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa,
Los cuervos negros vuelan hartos de carne rosa.

Amor de burla y frío,
Mármol que el tedio barnizó de fuego O
lirio que el rubor vistió de rosa, Siempre
lo dé, Dios mío...

O rosario fecundo,
Collar vivo que encierra
La garganta del mundo.

Cadena de la tierra
Constelación caída.

O rosario imantado de serpientes,
Glisa hasta el fin entre mis dedos sabios,
Que en tu sonrisa de cincuenta dientes Con
un gran beso se prendió mi vida:
Una rosa de labios.
(CÁCERES, 2006. p. 355).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constituir e reconstituir um corpo poético por meio da tradução e comentários dos poemas é o percurso que realizei no trabalho que se apresenta aqui e que, como já remarcado anteriormente, surge da continuidade dos trabalhos de Gleinton Leintz (2005) e Jéssica Machado (2017) e espera apontar novas perspectivas para a visibilidade do corpo poético de Delmira Agustini, não perecível como o seu corpo físico, mas quase invisível pelo desinteresse no Brasil em relação à sua obra, tão singular e expressiva no contexto da poesia Latinoamericana.

Através de uma breve contextualização da obra de Delmira em sua época e em contextos posteriores no Uruguai e na América Latina, busquei demonstrar a importância histórica e literária da obra e da figura de Agustini para, em seguida, investigar os motivos, não satisfatoriamente esgotados, sobre a demora em ter sua obra traduzida para a língua portuguesa no contexto de nosso país. Desenhei também, com esta pesquisa, um breve histórico das traduções dos poemas de Delmira Agustini em solo brasileiro, em especial, o trabalho antológico de Gleiton Leintz e a pesquisa acadêmica de Jéssica Machado, além de tentar resgatar e reunir os estudos críticos sobre a poeta publicados no Brasil, tal como o quase esquecido registro da conferência de Cecília Meireles.

Além dessa parte introdutória e de contextualização, necessária devido ao desconhecimento da autora e sua obra por parte do grande público no Brasil, dediquei-me a justificar a necessidade e a importância da tradução da obra na íntegra, usando, como base para a organização de *Los astros del abismo*, a estrutura apresentada por Alejandro Cáceres, estudioso da obra e responsável pelo não esquecimento de Delmira no Uruguai. Desse estudo e análise, derivaram a perspectiva e o projeto de tradução como continuidade do trabalho de Jéssica Machado, no sentido de não seguir a linha antológica proposta por Gleiton, mas, diferentemente de Machado, de não recorrer a um correspondente poético brasileiro (Olavo Bilac, tal qual proposto pela pesquisadora), mas sim permitir que a tradução surgisse como um processo singular e de alteridade emanado do próprio texto. Dessa forma, a tradução, como se apresentou aqui, busca atingir dois objetivos principais: a visibilidade interna – traços que emanam da sequência e organização dos livros – e a visibilidade externa – incorporação e inclusão da obra no imaginário poético da literatura brasileira traduzida.

Também, a partir da tradução, delinee a proposta de divisão da obra da poeta em três momentos: *Menina Prodígio*, *Erotismo Singular* e *Autopunição delmiriana*, que pretendeu não esgotar, mas apontar caminhos para estudos futuros sobre Delmira Agustini. Por fim, a

apresentação da tradução da obra na íntegra precedida de comentários pontuais sobre cada poema é o resultado principal de todo o estudo desenvolvido ao longo da pesquisa e fica como materialização e contribuição para ampliar a visibilidade da poética delmiriana no Brasil.

REFERÊNCIAS

ARCHIVO DELMIRA AGUSTINI – Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponível em: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>

AGUSTINI, D. Líricas: poesias seleccionadas. Tradução de: LENTZ, G. Florianópolis: Nephelibata, 2005.

AGUSTINI, D. Poesías completas (prólogo y selección de Alberto Zum Felde). Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

BANDEIRA, Manuel. História das literaturas. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960 (2ª edição).

BLIXTEN, Carina. “Delmira Agustini em su papeles: separata de lo que los archivos cuentan 3”. Disponível em: <https://docplayer.es/83445-Delmira-agustini-en-sus-papeles.html>. Acesso em: 02 set. 2021.

BOLLO, Sarah. Literatura Uruguia 1807-1959. Montevideo: Orfeo, 1965.

CÁCERES, Alejandro. (edição, introdução e notas). Delmira Agustini. Poesías completas. 2. ed. (revisada e ampliada). Montevideu Ediciones de la Plaza, 2006.

CÁCERES, Alejandro (translated and edited by). Selected poetry of Delmira Agustini. Poetics of Eros. Southern Illinois University Press: Illinois, 2003.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. Redes intelectuales latinoamericanas: hacia la constitución de una comunidad intelectual. Santiago de Chile: IDEA, 2007.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. “¡Por detrás de la transparencia existe una opacidad! La lectura por estudiantes brasileños de textos redactados en español”. Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, N.12: 13-28. 2002 CAMPOS, H. “Da tradução como criação e como crítica”. In: CAMPOS, H. de. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. A arte no Horizonte do Provável. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FALEIROS, Álvaro. Guia para se conhecer os estudos da tradução poética no Brasil. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Traduc%CC%A7a%CC%83o%20poe%CC%81tica%20no%20Brasil.pdf> acesso em: 15/08/2018

FELDE, Alberto Zum. Poesías completas. 4. ed. Buenos Aires: Losada, 1944.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GODOY, E. Para entender a versificação espanhola...e gostar dela. Curitiba: Editora IBPEX, 2007.

HENRIQUES, Eunice R. 2001. “A intercompreensão de textos escritos por falantes nativos de português e espanhol.” Disponível em:
https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/3615/SIDL_%20266292.pdf?sequence=1&isAllowed=y

JOSEF, Bella. História de la literatura hispano-americana. 3. ed. Rio de Janeiro: F.Alves, 1989.

LAGES, S. K. WALTER BENJAMIN: Tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

MACHADO, Jéssica Figueiredo de . Os Cálices Vazios: tradução e erotismo em Delmira Agustini - Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) –Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2017.

MEIRELES, C. “Expressão feminina na poesia da América”. In: BANDEIRA, M.;VARGAS, A. T.; MEIRELES, C.; 3 Conferências sobre cultura hispano-americana. Ministério de Educação e Cultura: Rio de Janeiro, 1956.

NORAT, Gisela. Vampirismo, sadismo y masoquismo en la poesía de Delmira Agustini. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em:
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vampirismo-sadismo-y-masoquismo-en-lapoesia-de-delmira-agustini/html/0b39c819-681e-4916-aba9-3873948d80f9_2.html#PagFin.

PAES, J. P. Tradução, a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PAZ, Octavio. “Traducción y metáfora”. In.: PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1998, p. 115-143.

PERÉS, Ramón D. História de la literatura española e hispanoamericana. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S.A.,1975.

PIZARRO, Ana (org.). América Latina: palavra, literatura e cultura.São Paulo: Memorial; Campinas:UNICAMP, 1994. V.2

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Montevideo: Alfa, 1969.

RUBIN, Claudio Eduardo. “Sobre a autopunição. Uma perspectiva freudiana.” Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, Dossiê Prêmio e Castigo, maio 2017. Disponível em:
<https://www.comciencia.br/sobre-a-autopunicao-uma-perspectiva-freudiana/>,

SANTOS, Mirta Fernandes dos. El profundo espejo del deseo: nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini. Editora Verbum: Espanha, 2020. E-book.

ANEXO 1 – O ROSÁRIO DE EROS POR GLEITON LENZ

Contas de mármore

Eu, a estátua de mármore com cabeça de fogo,
Apagando minhas témporas em frio e branco rogo...

Engastai em um gesto de palmeira ou de astro
Vosso corpo, essa hipnótica jóia de alabastro
Talhada a beijos puros e polida na idade;
Serenó, tal havendo a lua por couraça;
Branco, mais que fôsseis a espuma da Raça,
E desde o tabernáculo de vossa castidade,
Elevai a mim os lises fundos de vossa alma;
Minha sombra beijará vosso manto de calma,
Que crescendo, crescendo envolver-me-á em Vós;
Logo será mina carne na vossa perdida... Logo será
minha alma na vossa diluída...
Logo será a glória... e um deus seremos nós!

-Amor de branco e frio,
Amor de estátuas, lírios, astros, deuses... Que tu
me dês, Deus meu!

Contas de sombra

Os leitos negros logram a mais forte Rosa de
amor; arraigam na morte.

Grandes leitos tendidos de tristeza,

Talhados a punhal e dosselados
 De insônia; as abertas
 Cortinas dizem cabeleiras mortas; Irmãs são
 as fundas almofadas:
 Plintos do Sonho e do Mistério escadas.

Se assim, em um leito como flor de morte,
 Damos chorando, como um fruto forte
 Maduro de paixão, em carnes e almas,
 Serão espécies desoladas, belas, Que
 beijem o perfil das estrelas pisando os
 cabelos das palmas!

-Glória ao amor sombrio, Como a
 morte dana e enobrece, Que tu me
 dês, Deus meu!

Contas de fogo

Cerrar a porta cúmplice com rumor de carícia,
 Desfolhar em direção ao mal o lírio de uma veste...
 - A seda é um pecado, a nudez é celeste;
 E é um corpo abrandado um divã de delícia. –

Abrir braços... assim todo ser é alado,
 Ou uma cálida lira docemente rendida
 De canto e silêncio... mais tarde, no gelado
 Mais além de um espelho como um lago inclinado,
 Ver a olímpica besta que elabora a vida...

Amor vermelho, amor meu;
 Sangue de mundos e rubor de céus... Que tu
 me dês, Deus meu!

Contas de luz

Longe como na morte

Sinto arder uma vida inclinada sempre a mim, Fogo
lento feito de olhos insones, mais que forte Se de
seu além insondável doura todo o meu aqui.

Seu horizonte é meu cenho sobre mares e terras,
Como um cisne sonâmbulo dorme sobre mina quimera
E é seu passo velado de distancia e censura
O seguimento doce dos cães sem dono
Que já roeram a fome, a noite e a tristura
E arrastam sua corrente de mistério e sonho.

Amor de luz, um rio Que é o
camino de cristal do Bem. Que tu
me dês, Deus meu!

Contas falsas

Os corvos negros sofrem fome de carne
rosa; Em enganosa lua, mina escultura
reflito, E, ao afastar-me irónica, intocada e
gloriosa, Os corvos negros voam fartos de
carne rosa.

Amor de burla e frio
Mármore que o tédio envernizou de fogo Oh
lírio que o rubor vestiu de rosa,
Sempre o dê, Deus meu...

Corrente de terra
Constelação caída.

Oh rosário imantado de serpentes,
Desliza até o fim entre meus dedos sábios,
Que em teu sorriso de cinquenta dentes Com um
grande beijo prendeu-se mina vida:
Uma rosa de lábios.
(LENZ, 2005. p. 139-147).

ANEXO 2 – RUMBO

Delmira Agustini no ha muerto. Vive en sus hondas poesías inmarcesibles, que es tanto como vivir en el corazón de los admiradores, y vive en aquella casa de donde fué sacado su cuerpo, ya va para diez años, pero donde quedó prendida su alma. Es allí donde nosotros la acabamos de encontrar.

Dos padres amorosos consagran su existencia a recordar la excepcional criatura que se fué. Unas manos fraternas coleccionaron - y revisan de tiempo en tiempo - borradores, algunos indescifrables. Toda la casa está llena de su espíritu. Delmira Agustini vive, domina, preside los aposentos... Recordamos la mañana aquella que fuimos a la casa en cuya sala se había improvisado la capilla ardiente. Estaba llena de detalles emocionantes la espaciosa habitación. Cerca del féretro, donde la gran poetisa dormía para siempre, con los bucles sedientos acariciando el bello rostro de marfil, estaba "mudo el teclado en su clave sonoro". Y más allá, siempre como en el verso de Darío, "en un vaso olvidada" languidecía una flor. Veíanse los cuadernos de música que la excelsa artista hojeó con sus manos liliales; los cuadros que Delmira Agustini pintó; los bordados que combinara; las leves maderas que llenó hábilmente con calados de filigrana; la muñeca que le compraron los padres a los cuatro años y que Delmira conservó siempre, porque en su bondad infinita, ni siquiera osara "hacerle daño" a las muñecas...

Diez años después, hemos vuelto a la casa. Faltaba en la sala aquella figura, dulce y extática, que semejava una santa al reposar en el ataúd. Pero permanecía incambiado todo lo demás: el piano, cuyas teclas acariciaban largamente sus dedos; los cuadros que pintó para escapar al peso doblegante de sus ideas geniales, sus bordados, sus marquitos de madera calada, su muñeca, esperando que la alzarán del sofá las dulces manos de la dueña...

Y más allá, prolongando la velada, con el miedo al insomnio, a ese terrible insomnio que se padece en la casa desde que quien resultara su gloria y su alegría se fué, vimos a los padres de Delmira. El señor Agustini, con el alma desgarrada, pero sobreponiéndose al dolor, da ánimos a la afligida compañera, menos hábil para ocultar sus sufrimientos, que suspira y nos dice:

-¿ Ustedes habían tratado a mi hija ?...

*

* *

En Delmira Agustini coincidieron rasgos típicos de razas admirables. Su abuelo

paterno era francés y el materno alemán. Las abuelas nacieron en la Argentina y en el Uruguay respectivamente. La ascendencia de la abuela paterna fué italiana. Así Delmira tuvo en su espíritu la acuidad francesa, la grandeza sajona, la imaginación meridional y el perfume selvático de la libre América.

Don Santiago Agustini se casó por amor en el año 1882. Su joven compañera, entonces de una sugestiva belleza, había nacido en Buenos Aires. El matrimonio tuvo un niño, lo que contrarió, con esa contrariedad pasajera de las recién casadas, a quien soñaba con peinar los bucles de una blonda niña. Pero llegó ésta cuatro años más tarde. Era de ojos azules, muy blanca, muy sana, como algo de Walkyria. La casa fué chica para albergar el regocijo, la ventura de todos. A los seis meses engañaba a los que la veían, por su desarrollo; a los nueve decía palabras enteras; poco después de los diez, caminó... A los dos años, viendo estudiar al hermanito, deletreaba; a los cuatro escribía; a los cinco bordó un mantel que conserva, como una joya, la familia.

-Fué precoz, muy precoz, - nos dice la madre. -No incurro en trivial vanagloria de familia. Yo afirmo que mi hija fué excepcional. No jugó nunca, a pesar de que tenía en casa al hermanito. Su seriedad nos desconcertaba. Desde los tres años, yo la recuerdo sentada junto a mí, cosiendo y haciendo zurcidos al principio; luego, bordando...

No fué a colegios. A los siete años, la mamá se ocupaba de su instrucción. Mujer ilustrada, realmente culta, enseñó a leer y a escribir a la niña, se preocupó de familiarizarla con todas las materias imprescindibles, sin excluir la aritmética. Pero le buscó una hábil maestra de piano, pues, hija de alemán -¡y cono alemán, buen músico ! . - la señora de Agustini concedía verdadera importancia al arte. Madame Bemporat, que este es el nombre de la profesora, fué la primera persona, a un lado la familia, que aseguró cómo Delmira era una inteligencia excepcional.

Nosotros, ávidos de descubrir la psicología de tan extraordinaria criatura, hemos preguntado:

-¿ Y era muy sensible la niña ?

-Mucho - nos dice la mamá.

-¿ Se afectaba cuando la reprendían ?

-¿ Reprenderla ? - y las tristes pupilas, más brillantes con el dolor de la evocación, se asombran: -¡ Nunca hizo nada que mereciese reprensión mi hija! ¡Jamás la reprendimos!

Estas expresiones traslucen bien lo que fué la excelsa Delmira Agustini en su hogar. Era bastante más que una niña mimada: un verdadero ídolo. Hogar sencillo, pero acomodado, donde no preocupaba el logro de más bienes materiales, dábse enorme importancia a lo

espiritual. De ahí el entusiasmo con que la señora de Agustini, más comprensiva por mujer y por hija de artista, alentó los primeros balbuceos literarios de la hija. El esposo la secundaba. El trato, entre aquellos seres era cordial, exquisito. La niña leía mucho. Dominaba el francés a la perfección. Aque- ! . llos tiempos - con no estar muy lejanos - diferían de los actuales, pues la mujer, en general, salía poco a la calle. Los transeuntes veían de tarde a la madre y la hija abrazadas en el balcón. La señora de Agustini velaba el sueño de la niña, máxime cuando, ya consagrada poetisa, despertábase tarde, pues sus poemas los hacía en la cama, apoyando las rodillas en la mesa de luz, durante altas horas de la noche y aun de la madrugada.

Cuando los pasos de Delmira sonaban triunfales en el cuarto, la madre aguardaba su aparición embebecida:

-¡ Por fin salió el sol !

Y la colmaba de besos. Parece que el hacer poesías fué en la gran artista una cosa espontánea. Cuando los padres descubrieron los primeros versos, sorprendíanse:

-¿ Tú has hecho esto ?

- Sí.

-¿ Y cómo no nos decías nada ?

La niña se sinceró:

-Porque yo pensaba que esto era una cosa que hacía toda la gente.

Se recuerda su temprana afición a las palomas, a las que había escrito la primera poesía que descubrió la familia, teniendo la niña siete años. En general, Delmira Agustini logró hacer todo cuanto se proponía, fuera en el piano, junto a las cuartillas o sobre el bastidor de bordar. A los doce años dominaba la música clásica, pasándose hasta tres horas seguidas con los ejercicios de piano. Fué a los 16 cuando, con una seriedad impropia de su juventud, le confesaba a la madre:

-Voy a dejar todo para dedicarme a escribir. ¡ No sé, no sé !... Siento en el alma una cosa que me alegra y que me deprime... ¡Creo que voy a poder sacar algo bueno!

Como siempre, tuvo el apoyo de sus padres. La señora de Agustini la estimulaba. Vino el leer copiosamente en la cama, el llenar de garabatos que ella sola atendía, los márgenes de los libros, el borrar cuartillas... Tenía una fervorosa devoción artística: Gabriel D'Annunzio. Y varias admiraciones hondas: Rubén Darío Y Nervo En París; Herrera y Reissig y Vasseur en el Uruguay.

Delmira Agustini no era un temperamento huraño, aunque tenía momentos de una reconcentración casi religiosa. Se aisló de las jóvenes de su edad porque se notaba incomprendida, y se apartaba de los suyos en horas que ponía divinamente inquieta el estro.

La familia la observaba con amor. Veíanla como distraída, haciendo dibujos sobre un papel o las páginas blancas de un libro y, de pronto, anotaba frases con celeridad. En esta forma hizo sus admirables composiciones. El primer original sólo Delmira habría podido descifrarlo; luego, en las copias, era el modificar palabras, el retocar los versos. El padre ponía en limpio éstos. Su principal lucha era con ella misma, para vencer la facilidad: -Escribir mucho, es fácil - confesaba. - Lo difícil es hacer poco, quedarse sólo con la esencia de lo que se nos ha ido ocurriendo.

No ambicionó la celebridad. Trabajaba por necesidad anímica, porque érale preciso dar forma a sus sensaciones, porque debía reflejar su mundo interior, su divino tormento.

Cuando escribió "El libro blanco" - a tiempo que corregía las pruebas - significaba a los suyos:

-Si llegan a comprenderme seis personas, yo me consideraré feliz.

Como gran artista que era - y como niña que nunca conoció la vida - jamás veía la parte práctica de la existencia. Su bondad fué absoluta. ... - Cuando daba una vuelta por el centro, del brazo de su madre, distribuía monedas entre los chicos pobres con los cuales se topaba. Los vendedores de diarios eran sus protegidos. Viéndolos alegres, volvía a la casa inundada de satisfacción. Era nerviosa, pero sin malhumor. Sus gustos no podían ser más sencillos. Elegía sus vestidos entre los menos complicados y detestaba las alhajas.

En cierta ocasión exigió de sus padres que le compraran un cofrecito, que luego colmara de piedras falsas. Y era uno de sus juegos predilectos apuñar aquellos vidrios policromos que mentían esmeraldas, rubíes, turquesas, jacintos, amatistas... Luego de mirarlos largo rato entre sus manos, los esparcía en la colcha o sobre la mesa, si es que estaba levantada:

Me gustan los colores, el brillo ! - decía.

Cuando se iba a casar, los padres le regalaron una esmeralda grande y ella se opuso a que la orlara de brillantes el joyero:

-¡Sola!... -¡Sola!.. -¡La quiero sola!..

Si la madre decía alguna lisonja al hijo, exteriorizándole su cariño, Delmira, núbil ya, se quedaba herida, mostrando esa envidia sin egoísmo ni maldad de las criaturas:

-¿ Y yo ?... ¿ Qué soy yo para ti ? - preguntaba intranquila.

-¿ Tú ?... ¡Lo primero del mundo !...

Y Delmira respiraba fuerte, anhelante, como si desapareciera una cruel opresión. Con los años, se agudizó su pasión por la música. Tocaba a Bach, al Beethoven taumaturgo de las Sonatas... Y sobre todo, soñó despierta con el "Nocturno" de Chopin. Una vez que aparecieron sus libros, tuvo amigos escritores. Pero su vida fué siempre recogida, íntima. Nadie sabe decir

cómo se hizo de novio, cómo llegó a casarse... Los suyos, por no contrariarla, ni siquiera lo hicieron para advertirle que el hombre que ella miró, no la merecía. Delmira, en esto como en todo, hizo su gusto... . ¿ Pero fué acaso su gusto ?... . Nos resistimos a creerlo. Con su enorme bondad, sintió piedad por el primer hombre que le confesó su amor. Y se entregó a él. La vida rompió bruscamente su ensueño. Y al mes de casada, en una mañana triste, fría y lluviosa, apareció pálida e inquieta en el hogar paterno: : -¡Mamita, mamita! - y se abrazó a la bondadosa dama. -¡ Huí de la vulgaridad! ¡Ya no me separaré más de ti!... ¡Mamita, mamita!

.....

.....

Luego... ¡una terrible, una inexplicable tragedia! Detengámonos aquí, respetando el dolor de los suyos, conmovidos ante un pobre corazón de madre. Baste saber que la señora de Agustini, al morir aquel genial ser idolatrado, cayó enferma y no pudo abandonar el lecho en ocho largos años. Los padres de la gran artista sólo viven ahora para el recuerdo...

(CÁCERES, A. 2006, p. 329-323).