



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**  
**DOUTORADO**

**Julio Cortázar-Pablo Neruda: escritas poéticas,  
múltiplos olhares do exílio**

Cristina Rosa Santoro

**Linha de pesquisa:** Estudos de Teorias e  
Representações Literárias e Culturais  
**Orientadora:** Profa. Dra. Lígia Guimarães  
Telles

**SALVADOR**  
**2018**

## SUMÁRIO

**Agradecimentos**

**Resumo**

<b>Capítulo 1. Introdução.....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo 2. Instruções para entender o exílio.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 De escritas poéticas, de poetas exilares.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1.1 O poeta da Araucanía: Pablo Neruda.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1.2 Um cronópio: Julio Cortázar.....</b>	<b>20</b>
<b>Capítulo 3. De exílios e exilados.....</b>	<b>23</b>
<b>Capítulo 4. Um tal Pablo.....</b>	<b>56</b>
<b>4.1 De retratos e andanças.....</b>	<b>56</b>
<b>4.2 Um tal Pablo, soldado-palavra-poesia.....</b>	<b>65</b>
<b>Capítulo 5. Um tal Julio.....</b>	<b>121</b>
<b>5.1 Apresentações e formalidades.....</b>	<b>121</b>
<b>5.2 De escritas, contos, romances-poemas.....</b>	<b>165</b>
<b>Julio e seu duplo em exílio.....</b>	<b>165</b>
<b>Capítulo 6.</b>	
<b>6.1 Pontes de palavras .....</b>	<b>201</b>
<b>De palavras acadêmicas e outras coisas</b>	
<b>6.2 De palavras amigas.....</b>	<b>205</b>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>219</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>223</b>

## **Agradecimentos**

A realização do presente estudo só foi possível graças à ajuda e colaboração de muitas pessoas. A todas meus mais sinceros agradecimentos.

À CAPES, ao Ministério de Educação do Brasil, ao Governo do Brasil, à Senhora Dilma Rousseff, Presidenta do Governo do Brasil em 2013, que contribuíram e me ofereceram a Bolsa dos Acordos Internacionais, sem a qual esta pesquisa não teria sido possível.

É preciso agradecer em primeiro lugar à Professora Lígia Telles, orientadora desta tese, por toda a confiança, o apoio, sem o qual esta tese sequer existiria.

Às professoras Evelina Hoisel e Elizabeth Ramos (UFBA), pelas carinhosas e comovedoras cartas de recomendação para a CAPES, e pela confiança.

Às professoras e psicanalistas da EOL (Escuela de Orientación Lacaniana Argentina): Marita Manzotti, Gabriela Camaly, Claudia Lázaro, a todas, pelas contribuições bibliográficas, que em muito enriqueceram a pesquisa.

Aos pesquisadores da UBA (Universidad de Buenos Aires) pela valiosa troca intelectual no estudo da obra de Julio Cortázar.

À minha família, aos meus amigos e a todas e todos pelo amor, estímulo, imensa paciência e compreensão, especialmente, nos momentos difíceis.

## Resumo

Abordar as escritas poéticas e as particulares conjunturas políticas causantes dos exílios dos autores desta Tese -Julio Cortázar e Pablo Neruda- permite criar laços discursivos, traduções textuais e de vida dos dois narradores-poetas, estabelecendo também um confronto com outros autores de língua espanhola –tanto latino-americanos quanto espanhóis- todos eles exilados, e que apresentam vivências e textos polêmicos e contraditórios: múltiplos olhares do exílio. O poeta-escritor age, produz, se traduz a partir de uma linguagem protagonista e enajada, linguagem se tornando base das reflexões da Tese. Essas produções-traduições são sustentadas e analisadas por vários autores especialistas nas problemáticas da língua, da linguagem, dos textos e exílios: Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Ricardo Piglia, Silviano Santiago, Edmond Jabès, Saúl Yurkiévich, Hugo Achugar, Edward Said (entre outros). Análises tentando entender as escolhas textuais promovidas pelos diferentes exílios, as produções literárias como testemunho em épocas ditatoriais dos autores: a palavra se tornando arma, expressão militante, compromisso.

Palavras chave: Política, literatura, exílio, Julio Cortázar, Pablo Neruda.

## Résumé

Aborder les écrits poétiques et les particuliers conjonctures politiques entraînant les exiles des auteurs de cette Thèse -Julio Cortázar et Pablo Neruda- permet de tisser des liens discursifs, des traductions textuelles et de vie des deux narrateurs-poètes mentionnés, établissant aussi une confrontation avec d'autres auteurs en langue espagnole –tant latino-américains qu'espagnols- tous eux exilés, et présentant des vécus polémiques contradictoires: de multiples regards de l'exile. Le poète-écrivain agit, produit, se traduit à partir d'un langage protagoniste et engagé, langage devenant base des réflexions de cette Thèse. Ces productions-traductions sont soutenues et analysées par plusieurs auteurs spécialistes des problématiques de la langue, du langage, des textes e exiles: Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Ricardo Piglia, Silviano Santiago, Edmond Jabès, Saúl Yurkiévich, Hugo Achugar, Edward Said (parmi d'autres). Analyses essayant comprendre les choix textuelles promues par les différents exiles, les productions littéraires comme témoignage aux époques de dictatures des auteurs: le mot devient arme, expression militante, compromis.

Mots clés : Politique, littérature, exile, Julio Cortázar, Pablo Neruda.

## Capítulo 1

### INTRODUÇÃO

Escritas, textos, falas, livros, silêncios audíveis do texto: catarse, expressão, tradução das vivências do ser da linguagem.

A noção da escrita como tradução é incontestável. Ao longo da história do homem sob o império do logos, a escrita observa-se apenas especular, segunda, sinônimo do *duplo*. É essa imagem de *duplo*, tradicionalmente esperada da escrita-tradução, que tem sido abordada e desenvolvida –segundo diferentes óticas- por diversos autores prestigiosos, narradores das línguas latino-americanas, encontrando-se entre eles, e segundo o interesse desta pesquisa: Pablo Neruda e Julio Cortázar. No que diz respeito ao último autor mencionado, foi justificativa e ponto de partida para as reflexões do nosso trabalho de dissertação de Mestrado<sup>1</sup>. Observou-se o mundo de representação de Julio Cortázar, cuja narrativa fantástica constrói a figura do outro – o duplo – como *tradutor* do eu do autor. O *duplo* foi analisado segundo diversas óticas: literárias, psicanalíticas, tradutológicas, sempre se baseando na premissa de que todo texto é precedido de um outro, que toda língua e linguagem traduzem e carregam outras línguas e linguagens, que o outro (o duplo) faz parte de UM e de TODOS, na cadeia de elos, de Narcisos e espelhos. Portanto, o tópico foi estudado segundo uma analogia da formação do ser que carrega o duplo (o outro) milenar e ancestral e torna-se sujeito (de linguagem) no apelo do Outro.

Com o intuito de seguir na mesma linha de pesquisa e de ampliar os horizontes das reflexões, esta tese propõe-se a pesquisar as escolhas estilísticas dos autores antes citados, tentando um confronto, um estudo comparativo –*duplo*- das suas produções narrativas a partir de diversas abordagens, tendo sempre como premissa de base a importância e a participação desses autores na área da literatura, mas também no compromisso e engajamento pessoal nas conjunturas históricas em que cada um deles viveu. Em vista disso, a tese estabelece, como ponto de partida, um estudo pormenorizado de uma seleção de textos dos autores alvo desta tese. Analisaremos as seguintes obras desses autores: de Julio Cortázar, de sua coletânea ‘Bestiario’, os contos: “Casa tomada”, “Lejana”, entre outros; da coletânea *Todos los fuegos el fuego*, o

---

<sup>1</sup> “Julio Cortázar: de pontes e duplos”. UFBA. Março de 2008.

conto “El otro cielo”; o romance-poema *Rayuela*, e o livro de ensaios *Argentina: años de alambradas culturales*; de Pablo Neruda, as obras: *Canto General*, *Para nacer he nacido* e *Confieso que he vivido*.

Consideramos que, em todos os textos apresentados, as figuras do duplo e do exílio tornam-se capitais nas diversas manifestações, segundo as escolhas narrativas de cada autor em particular. Temos assim que, quanto ao duplo, essa figura será personagem dentro do tecido narrativo -o duplo tradutor do eu do autor, segundo Rank (RANK, 1996)-, e por outro lado, o duplo-linguagem, o outro da língua, da ficção, da linguagem, do ser, sempre como fonte criadora-tradutora na produção ficcional e autobiográfica, mas, para os dois autores, razão de ser na -e da- tarefa literária. Ao analisar a linguagem, as escolhas estilísticas dos autores mencionados, observaremos que essas opções constituem elementos construtores: o discurso como tradutor dos traços ideológicos do autor. Quanto ao exílio, observaremos que os dois escritores alvo das nossas reflexões apresentam traços comuns, sendo o *exílio* e a *palavra* os alicerces da produção narrativa. Assim, o escritor encontra-se, no mundo, movido pela ação da linguagem, força propulsora e também objeto de criação. Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Sigmund Freud e Jacques Lacan (dentre outros autores) sustentarão o desenvolvimento das nossas colocações a partir de suas reflexões inovadoras, que imprimiram feições singulares no que diz respeito à constituição do ser: sujeito da linguagem.

No que diz respeito ao exílio, é intenção fundamental dessa pesquisa salientar esse tópico alvo das nossas reflexões, analisando a produção literária como testemunho, luta e expressão. Enquanto emblema da condição humana, trata-se de um problema de múltiplas nuances. Fato real e assunto literário, a experiência do desarraigo está presente na literatura de todos os tempos.

A questão central seria a de como pensar a relação entre o cultural, o subjetivo e o simbólico de uma maneira interdisciplinar, confrontando a análise política com o texto literário; a reflexão existencial com o acontecimento ou o depoimento, no que diz respeito à problemática do exílio no universo da literatura. Enquanto obra aberta a múltiplas possibilidades de significação e de interpretação, a literatura é enlace discursivo de significações que recria aquilo que se quer reproduzir. Nesse sentido, o

ato de criação consiste na infundável remissão do imaginário ao real e do real ao imaginário.

Trata-se de abordar o tópico mencionado a partir da teoria, introduzindo um confronto com as experiências de outros autores latino-americanos, todos eles exilados, e que apresentam vivências, polêmicas e contradições -múltiplos olhares- do exílio.

O estudo do conceito alvo e suas tensões e contradições na modernidade é analisado, do ponto de vista teórico, a partir das reflexões de importantes autores que acompanharão as nossas reflexões, tais como: Theodor W. Adorno, Edward Said, Silviano Santiago, Ricardo Piglia, dentre outros.

Por sua complexidade e polissemia, o problema alvo que nos convoca nos leva a pesquisar noções e análises provenientes de diferentes disciplinas: da filosofia, literatura, história, estudos culturais, antropologia, psicanálise, dentre outras, com o intuito de obter uma reflexão interdisciplinar mais aprofundada que nos permita examinar o tópico a partir de diferentes visões críticas.

Partindo da hipótese de que existe uma tradição literária e, mais especificamente, do exílio latino-americano, perguntamo-nos se, a partir dessa tradição, poderiam ser delineadas conexões “diaspóricas” de um sujeito transnacional refletido nos textos dos exilados. Ou se, pelo contrário, deveríamos estudar cada experiência desse sujeito banido como sendo completamente diferente das demais. Pensamos também na possibilidade de conexões apenas parciais, em que algumas experiências se parecem com outras, com algumas mas não com todas.

Essas conexões nos permitem analisar as maneiras como o escritor faz de sua própria experiência, enquanto sujeito desterrado, uma prática discursiva.

No presente estudo, partimos de um modelo expositivo que vai do geral – o estudo do conceito de exílio e suas tensões e antinomias – para o particular: a manifestação dessas tensões nas vivências e narrativas de exílio de Pablo Neruda e Julio Cortázar, em confronto com as experiências de outros escritores latino-americanos, quase todos exilados, ressaltando aqueles textos onde esses escritores apresentam as polêmicas, vivências, contradições e armadilhas dessa experiência de vida afastados da terra natal.

Literatura, textos, a escrita des-locada; uma escritura que nasce em condições autoritárias é, necessariamente, testemunho direto ou indireto da barbárie contemporânea. Essa premissa justifica a pesquisa da relação entre o exílio e a literatura no contexto da ditadura nas obras de dois escritores do Cone Sul, Pablo Neruda e Julio Cortázar, refletindo acerca das suas próprias experiências e vivências de exilados: como eles se veem, se reconstroem, ao se reconhecerem sujeitos desterrados.

No caso do intelectual, estaríamos diante de um “imperativo moral”, como propõe Adorno em *Minima Moralia*, escrito entre 1944 e 1947, período em que o filósofo se exila nos Estados Unidos, fugindo da Alemanha nazista. Esse livro de exilado, sendo uma reunião de textos relativamente curtos e numerados, uma espécie de reflexão filosófica em fragmentos, propostas de “moralidades mínimas”, pode ser considerado uma teoria do exílio moderno. Experimentando ele próprio a condição dilacerante de estar em terra estrangeira, Adorno inicialmente considera as dificuldades a que se expõe quem abandona a própria casa: “Todo intelectual no exílio é, sem exceção, prejudicado e faz bem em reconhecê-lo se não quiser que lho façam saber de forma cruel por detrás das portas hermeticamente fechadas da sua autoestima.” (ADORNO, 2001, p.27). Esse estado dramático parece ser uma condição permanente do exílio. Para não se perder por completo ou para não sucumbir à ameaça de “morte por inanição ou pela loucura”, é preciso enfrentar esse *outro* em que o exilado se transformou até para si mesmo.

O desenvolvimento de uma consciência crítica, única forma de salvação do exilado, revela uma paradoxal positividade, pois, apesar do dilaceramento, a resistência à cegueira e a resultante alteração de ótica a que Adorno se refere resulta muitas vezes na conquista de uma perspectiva alternativa, um modo novo de ver, que somente a experiência do exílio possibilita. Assim, para Adorno, colocar-se fora de casa, além de ser imperativo moral, é a condição para se obter um necessário olhar deslocado.

Numa linha de pensamento semelhante, o crítico e escritor argentino Ricardo Piglia também vê positividade nos deslocamentos. O intelectual periférico está sempre deslocado e lança ao mundo sua “mirada estrábica” (PIGLIA, 2001), mas pode ter uma visão mais ampla: enquanto o intelectual metropolitano se reconhece apenas como o centro, o intelectual periférico é forçado a conhecer a margem e o centro, e acostuma-se a transitar em ambos os lugares.



A partir do distanciamento como uma condição necessária ao intelectual, e tomando especificamente a situação descentrada do intelectual latino-americano, de certa forma um exilado nos dois lugares, pode-se focalizar artistas e escritores latino-americanos que viajaram entre a Europa e a América Latina, no contexto do século XX, sobretudo entre os anos 1940 e o final dos anos 1950. Entre eles, Guimarães Rosa pode ser lido como uma das figuras mais interessantes do cenário cultural brasileiro, segundo essa perspectiva do intelectual em trânsito.

Para entender a literatura do exílio impõe-se uma análise da noção da alteridade: a escrita como um encontro com o outro. Alteridades e identidades; diferenças e semelhanças; o outro e eu; múltiplos espelhos, múltiplas vozes dum mesmo olhar.

Segundo nossas premissas gerais, salientamos que abordar literatura, língua, linguagens leva-nos a uma abordagem das expressões artísticas numa montagem criativa. Leva-nos para uma abordagem de artes reunidas dentro de um tecido narrativo no qual conjugam-se sons, imagens, palavras, tudo numa viagem literária-ficcional, linguística e intersemiótica.

Analisaremos os contextos históricos latino-americanos, isto é, as ditaduras dos anos 1960 e 1970, tentando entender as causas de desaparecimentos, assassinatos, exílios dos intelectuais, dos escritores latino-americanos no dito período.

Observaremos o universo de representação dos autores que nos convocam, tendo como objetivo apreciar as inúmeras vivências, os múltiplos caminhos textuais, os múltiplos olhares do exílio que cada um deles experimentou, as particulares traduções dessas vivências e escritas.

Na presente Tese, examinaremos a figura aludida partindo do conceito geral e refletiremos sobre o conceito particular, isto é: a manifestação das inquietações nas vivências e narrativas no e do banimento de Julio Cortázar e de Pablo Neruda.

Ao tentar entender esta literatura particular, impõe-se o debate teórico e a análise de temáticas como literatura e política, memória, trauma, deslocamentos, identidade, testemunho, dentre outros tópicos unidos à experiência do desarraigo. A questão da expulsão da pátria também está intimamente vinculada à noção de alteridade: a escrita como um encontro com o outro; escrita como catarse e processo identitário; escrita como manifestação do ser.

Contudo, acreditamos que o presente estudo não acaba aqui, e que nossas reflexões abrem novas perspectivas de interpretações, de pesquisas. Porém, essas pesquisas defrontam-se também com um fechamento literário, metafórico. Assim sendo, se faz presente um silêncio povoado de vozes cujos ecos espalham-se na noite dos tempos.

Nesse silêncio audível do texto falam, gritam as mil e uma vozes, as mil e uma miradas, os múltiplos olhares do exílio.

Esta Tese se organiza em seis capítulos. Segue uma sucinta apresentação desses capítulos, seus conteúdos e objetivos.

### Capítulo 1. Introdução

Trata-se de salientar os objetivos principais desta Tese: os autores alvo, Julio Cortázar e Pablo Neruda; o exílio latino-americano, dentro de um contexto de ditaduras dos anos 1960, 1970, 1980; as escolhas poéticas-narrativas dos dois autores mencionados; textos críticos sustentando esta Tese; escritas como tradução do eu; importância e protagonismo da palavra, da escritura.

### Capítulo 2. Instruções para entender o exílio

#### 2.1 De escritas poéticas, de poetas exilares

##### 2.1.1 O poeta da Araucanía: Pablo Neruda

##### 2.1.2 Um cronópio: Julio Cortázar

Trata-se de apresentar o contexto histórico dos autores que constituem o corpus desta Tese, salientando as conjunturas sociopolíticas durante a vida e o período de produção dos escritores-poetas que nos convocam, circunstâncias sociais e pessoais que se tornam causa e pretexto para as escritas. O objetivo é aquele de dar início às nossas leituras a partir de uma sucinta apresentação dos autores escolhidos, visando uma compreensão quanto às preferências e decisões narrativas, e de vida, de cada um dos narradores protagonistas: Julio Cortázar e Pablo Neruda.

### Capítulo 3. De exílios e exilados

O objetivo maior deste capítulo é aquele de definir o exílio, introduzindo comentários sobre seu percurso histórico, suas diversas manifestações: seja um desarraigo interior ou exterior, geográfico. Contudo, também tentar-se-á determinar outras motivações que provocam deslocamentos só textuais, seja pessoais, ou psicológicas. Definições, e reflexões que serão sustentadas por diferentes autores, entre eles: Hugo Achugar, Saúl Yurkiévich, Edward Said, Theodor Adorno, Eduardo Galeano, Ricardo Piglia.

#### Capítulo 4. Um tal Pablo

##### 4.2 De retratos e andanças

##### 4.3 Um tal Pablo, soldado-palavra-poesia

Este capítulo apresenta uma detalhada análise da vida e do percurso narrativo do poeta chileno Pablo Neruda. Vivências pessoais que determinaram sua atuação como diplomata, seu protagonismo político, e também suas escolhas poéticas. Observaremos a função da poesia de e para este autor chileno; poesia que se torna protagonista fundamental, arma de expressão e luta; poesia-soldado testemunho e explicitação do exílio do poeta.

#### Capítulo 5. Um tal Julio

##### 5.1 Apresentações e formalidades

##### 5.2 De escritas, contos, romances-poemas

##### Julio e seu duplo em exílio

Neste capítulo sobre Julio Cortázar, se observará a importância da escritura, da palavra, dos jogos poéticos entre fantásticos e metafísicos, de traços e figuras presentes na produção de um autor em exílio interior. Tentaremos demonstrar essas variantes da figura alvo que nos convoca, esse banimento definido e explicado por vários ensaístas, segundo aludido no capítulo 3. Contudo, o poeta egípcio e judeu deportado Edmond Jabès sustentará com suas reflexões o exílio a partir do livro, das palavras. Trata-se de uma expulsão descrita pelo próprio Cortázar como um exílio cultural.

#### Capítulo 6.

##### 6.3 Pontes de palavras

##### De palavras acadêmicas e outras coisas

#### 6.4 De palavras amigas

Este capítulo tem a função de ponte e de convívio entre os dois autores estudados nesta Tese, Julio Cortázar-Pablo Neruda: ponte de palavras escritas. O objetivo deste capítulo é de salientar o protagonismo da escritura. No caso dos poetas que nos convocam, palavras que foram quase só escritas entre eles, porém, se tornando laço fundamental de união e relacionamento. Tentaremos encerrar nossa Tese com pontes de palavras que encerram e abrem para mais palavras.

## Capítulo 2

### Instruções para entender o exílio<sup>2</sup>

Todo o território da América Latina conheceu, desde o início do século XX, diferentes etapas marcadas pelas interrupções dos governos democráticos, instaurando processos ditatoriais.

As ditaduras militares ocorridas na América Latina durante os tempos da Guerra Fria decorreram de determinados princípios, referidos a um conjunto de postulações comuns, convencionalmente alcunhadas de “Doutrina da Segurança Nacional” (DSN). Sob essa escusa, as Forças Armadas engendraram e levaram a cabo um discurso político-económico que expressava um conjunto de noções homogêneas nos países da região, a despeito das diferenças de formas e estilos na implantação das DSN. Por conseguinte, é possível estabelecer certas feições comuns que conformam a ideologia dessa doutrina, no caso brasileiro, a partir de 1964, assim como no Chile e no Uruguai, em 1973 e na Argentina de 1976. O aspecto que mais se destaca dessa ideologia é a construção da figura do *inimigo público interno*, que infundia nos sujeitos a necessidade ideológica de uma guerra interna constante e permanente contra a influência do comunismo internacional (o “perigo vermelho”), impondo a adoção de um projeto de desenvolvimento com segurança, que colocava os militares como salvaguardas dos anseios nacionais no terreno das políticas socioeconómicas, na medida em que entendia-se que estes compunham o único corpo social apto a transformar o caos instalado pelos subversivos em paz e estabilidade duradouras. Desse modo, o Estado se fortalece em sua pseudo-legalidade, exercendo o poder normativo da forma que lhe aprouvesse, legitimando meios –na maioria das vezes nada éticos nem tampouco humanitários– para identificar e eliminar qualquer organização que fosse entendida como ligada ao “perigo vermelho”.

---

<sup>2</sup> O título faz alusão e recria analogia com os textos de Julio Cortázar: o jogo, o lúdico cortazariano. Na coletânea *Historia de Cronopios y de Famas*, no Capítulo 1 “Manual de instrucciones”, Cortázar apresenta um elenco de “instrucciones”: Instrucciones para subir la escalera, Instrucciones para dar cuerda a un reloj,.... (CORTÁZAR, 1992)

Além desses elementos ideológicos, observa-se a tendência burguesa de ascensão ao poder e de sua manutenção, que se insere aqui com um elemento social importante para a conformação do cenário político das décadas de 60 e 70 que culminaram nas ditaduras latino-americanas. A burguesia, entendendo-se incapaz de manter sua dominação sobre os trabalhadores em um sistema de governo democrático e republicano, alia-se às Forças Armadas. Com isso, vemos ser postas em prática formas de violência extrema, engendradas por meio do terrorismo de Estado aberto, para garantir a exploração excessiva do trabalhador e, assim, assegurar o fluxo do sistema capitalista.

Uma das principais obras que desenha fielmente a terrível história da América Latina foi escrita pelo historiador, escritor, poeta, jornalista uruguaio Eduardo Galeano e chama-se *Las venas abiertas de América Latina* (GALEANO, 1980) onde temos um inventário dos 500 anos da história Latino-americana, cujos principais aspectos podemos resumir nos itens a seguir:

1. Economia agrícola e mineradora imposta e controlada pelo mercado internacional, com envio dos lucros para as potências dominadoras.
2. Demasiada pobreza e déficit social, resultados de um sistema econômico excludente, voltado para os interesses externos, que privilegiam apenas a minoria financeiramente capaz de integrar-se aos padrões de consumo.
3. Governos opressores e centralizadores, com histórico de genocídios e caos social.
4. Péssimas condições de sobrevivência e de trabalho, com super-exploração dos trabalhadores.

Segundo Galeano, a América Latina é uma peça fundamental para o enriquecimento das nações dominadoras, restando como consequência dessa lógica de exploração imperialista o subdesenvolvimento crônico do nosso continente e as intermináveis crises sociais que vivemos por nunca conseguirmos nos livrar do *status* de colônia. “[...] la historia del subdesarrollo de América Latina integra la historia del desarrollo del capitalismo mundial [...]”, diz Eduardo Galeano (GALEANO, 1980, p. 3).

No que diz respeito ao Chile, é em 1970 que esse cenário começou a ganhar novos traços, com o surgimento e vitória do candidato da **Unidade Popular**, o socialista Salvador Allende, o Chile elegia democraticamente, pela primeira vez na história mundial, um presidente socialista que tinha como proposta o projeto de transição pacífica para o socialismo. Allende venceu as eleições e chegou à presidência em meio

a uma crise econômica; e com seus objetivos anticapitalistas o governo enfrentou esse momento de instabilidade com métodos tradicionais. Durante o primeiro ano de governo, Allende avançou na estatização de setores chave da economia, como a mineração de cobre, sistema bancário, setor petrolífero, entre outros, além do início da reforma agrária. Porém, esse governo de caráter socialista não agradou à burguesia chilena nem ao governo dos Estados Unidos, que estabeleceu, em 1971, um bloqueio econômico informal ao Chile, fazendo com que a crise se intensificasse. Em 11 de setembro de 1973, Santiago - capital política e econômica do Chile - amanheceu aos ruídos de aviões que sobrevoam o centro da capital, e o palácio presidencial La Moneda foi cercado por tanques das Forças Armadas. Minutos depois do discurso de Allende, fazendo apelos à população contra o golpe, o palácio foi bombardeado e invadido pelos soldados golpistas. Allende recebeu de Pinochet um telefonema em que oferecia ao presidente e sua família um avião para que abandonassem o país, mas ele manifestou que só sairia de La Moneda morto; e assim aconteceu. A versão divulgada pelo governo militar comunicou que Allende matou-se com um tiro na cabeça. Porém, há quem acredite que os soldados atiraram no presidente. Para solucionar esse mistério, em 15 de abril de 2011 a justiça chilena, a pedido de Isabel Allende –filha de Salvador-, decretou a exumação do corpo para descobrir a real causa da morte. Contudo, as dúvidas quanto às verdadeiras causas do decesso de Salvador Allende ainda fazem parte desse capítulo ditatorial feroz do Chile.

Pinochet ficou no poder por mais de 26 anos (1973-1990) e implementou uma das ditaduras mais sangrentas da América Latina, somando inúmeros mortos, torturados, desaparecidos. E exilados.

No que diz respeito à Argentina, observa-se que já desde 1930 a ditadura será uma modalidade governativa imposta pela oligarquia dominante unida às forças militares, mas também, às forças externas imperialistas. Sucederam-se, assim, diferentes tomadas de poder: 1930, 1944, 1955, 1962, 1966, 1976.

Quanto ao interesse das nossas pesquisas, focaremos o último período ditatorial, o de 1976, ditadura que teve uma duração de sete anos, os sete anos mais infelizes da vida nacional da Argentina do século XX. Anos de genocídio que tornaram quase inofensivas todas as ditaduras anteriores que o país padecera. O ódio que embalou militares contra a guerrilha peronista e marxista envolveu-os num carrossel de matanças movidas pelo desejo de extermínio. Violência desmedida que ultrapassou qualquer

parâmetro de possível racionalidade ou compreensão, merecedora de figurar como um dos piores capítulos de uma história de infâmia e aberrações. Até os nossos dias a ciência política jaz perplexa frente ao que aconteceu no mais próspero dos países latino-americanos daquela época.

A leitura dos vários livros de Pilar Calveiro (CALVEIRO, 2005, 2006a, 2006b), Doutora em Ciências Políticas, militante, sequestrada, desaparecida e posteriormente exilada, foi de inestimável auxílio na compreensão dos dados históricos, uma vez que neles a autora argentina faz consistentes reflexões acerca dos fatos vivenciados, oferecendo uma interpretação precisa sobre os acontecimentos.

Ela afirma que não podemos compreender os acontecimentos da repressão desencadeada pelo terrorismo de Estado durante a Ditadura Militar dos anos 1976-1983, sem antes analisar as condições históricas da política argentina que justificaram uma submissão da própria política ao acionar militar. Isto é: a militarização da política. Este recorte da história política da Argentina não pode ser desvinculado dos fatores “extra-nacionais” da Guerra Fria e da hegemonia que os Estados Unidos da América do Norte tentavam – muitas vezes, sem fracasso – impor à América Latina, em um mega projeto a partir do qual cogitavam ser a única potência a nível mundial.

Guerra Fria, no âmbito internacional, e Terrorismo do Estado, no âmbito nacional, são processos que se correspondem. Entretanto, na Argentina, as particularidades da repressão nos anos 1970, pela sua extensão, assim como pela implementação dos campos de concentração, foi ímpar na sua sistematização – embora conte com antecedentes das ditaduras em outros países latinos.

Nos anos 1974 e 1975 a repressão da guerrilha foi tão violenta que resultou na passagem para a clandestinidade tanto do ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo, praticamente destruído), quanto dos *Montoneros*. Entretanto, essa mesma guerrilha continuou em ação, respondendo com uma confrontação violenta, porém debilitada.

Com a morte de Juan Domingo Perón, sobreveio o caos da frágil democracia, os focos guerrilheiros tinham sofrido muitas baixas, embora continuassem respondendo, e a Triple A (AAA) continuava com seu objetivo de eliminação e extermínio. As Forças Armadas – que haviam tido quase uma década de governo e também haviam sido reconvocadas pelo próprio presidente, embora num primeiro momento não houvessem querido participar das brigas internas partidárias – passaram a reivindicar sua intervenção na luta contra a “subversão”. O Poder Executivo deu lugar à sua participação na eliminação de um foco guerrilheiro liderado pelo Ejército



Revolucionario del Pueblo (ERP) e, a partir daí, a sistematização do extermínio nos campos de concentração se efetivou.

Estes recortes históricos – que tomamos basicamente das leituras de Calveiro – foram necessários para compreender a extensão do poder que tiveram as Forças Armadas a partir dos anos de 1976, determinando o exílio político dos argentinos.

O caráter espectral golpista, a falta de legalidade – em outras palavras, a imposição do absolutismo da Lei – foi criando um ambiente de perseguição, no qual o semelhante, o vizinho, transfigurou-se num outro perigoso, que nos faz refletir na figura do próximo objeto hostil e ameaçador, que se articula com o *unheimlich*, isto é, a outra face do meu vizinho familiarmente conhecido, face angustiante e tenebrosa.

Fazer alusão ao *unheimlich* (FREUD, 1919) anuncia as nossas reflexões sobre textos literários que serão desenvolvidas ao longo desta pesquisa. Reflexões que terão como base de sustentação o eixo psicanalítico, e neste caso, no que diz respeito às teorias freudianas, sendo o pai da psicanálise, Sigmund Freud, aquele que introduziu e desenvolveu o conceito do estranho–*unheimlich*. Teorias psicanalíticas freudianas que serão relidas, traduzidas, desenvolvidas e aplicadas pelo célebre psicanalista francês pós-moderno Jacques Lacan.

Dessa sociedade -fragmentada pelo terror generalizado que produzia a invisibilidade efetiva e ameaçadora dos campos de concentração- exilaram-se os militantes políticos, seus familiares, os livres-pensadores e também familiares das vítimas casuais. O exílio político dos argentinos - mas também, o exílio chileno - foi, então, uma resposta necessária de sobrevivência, uma escolha forçada.

No exílio, as notícias da terra perdida eram transmitidas através de diferentes canais de comunicação: os testemunhos dos que chegavam, os jornais, as cartas dos amigos e familiares. Aos poucos, em diferentes terras exilares, além de organizarem sua *vida exilar*, muitos argentinos se organizaram politicamente em torno de consignas levantadas pelos organismos dos Direitos Humanos que, na Argentina, lutavam e repudiavam os militares e seu Estado terrorista. Alguns exilados denunciavam em extensos relatórios os abusos, as prisões e as torturas sofridas em cativeiro nos Centros Clandestinos de Detenção.

Interessa destacar que, organizados ou não, houve um primeiro tempo marcado pela quebra subjetiva e pelo estrago, isto é, em termos psicanalíticos, a invasão de um sofrimento que não permite ao sujeito localizar-se frente ao seu desejo; e que obrigou a

todos os que se exilaram a realizar um *trabalho de luto* que nomeamos *trabalho de exílio*.

Resumidamente, podemos dizer que, na Argentina, o fato de os militares deixarem o poder sob o signo do fracasso impediu-os de pactuar com seus sucessores uma transição baseada no esquecimento das irregularidades e atrocidades de seus governos, o que possibilitou que suas ações fossem julgadas. A pressão da sociedade pelos *juicios por la verdad* manteve o tema em discussão a ponto de conseguir, no ano de 2003, a prisão dos chefes militares -e também de alguns chefes montoneros- que atuaram principalmente nos anos de 1970. Se foi mais fácil apontar a responsabilidade nesse caso, o motivo está em que a repressão havia sido institucionalizada pelo regime e dela participavam diretamente os integrantes do governo militar.

Ao contrário, no Chile -mas também, em outros países da América Latina, vítimas das ditaduras cívico-militares-, vivenciamos um regime que tentou ocultar suas ações violentas e liderou uma transição que durou mais tempo do que o período de governos ditatoriais. Esse mesmo regime, que estabeleceu regras para a democratização do país, conseguiu, por um lado, deixar no imaginário de parte da população uma lembrança relativamente positiva das Forças Armadas e de seus governos, dentre outros motivos, por conta dos resultados econômicos do início da década de 1970. E por um outro lado, estabeleceu-se um estado de guerra inventada para justificar a refundação do país e, assim, o extermínio do inimigo interno: os opositores à ditadura, os partidos da esquerda e seus dirigentes.

Nesses territórios violentados, resistentes, nasceram, lutaram, moraram, morreram, se exilaram dentro e fora das fronteiras, Pablo Neruda e Julio Cortázar.

Nos capítulos seguintes analisaremos detalhadamente as vidas e as obras de cada um deles. Contudo, neste Capítulo 1, tentaremos uma apresentação sucinta, permitindo-nos intuir os mundos de representação desses latino-americanos cujo legado maior é o universo mágico das palavras; dessas protagonistas militantes, poéticas palavras.

## **2. 1 De escritas poéticas, de poetas exilares**

### **2.1.1 O poeta da Araucanía: Pablo Neruda**

O poeta chileno Pablo Neruda é reconhecido como um dos mais importantes escritores em língua castelhana. Nascido em Parral, Chile, em 12 de julho de 1904, filho de um operário ferroviário e de uma professora, ficou órfão de mãe logo ao nascer. Sua afiliação ao Partido Comunista e seu apoio a Joseph Stalin e Fidel Castro causaram controvérsias no sistema político liberal de seu país, mas sua poesia, reconhecida a nível nacional e internacional, nunca foi posta em dúvida e recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1971. Naquele momento, Neruda já era um autor consagrado politicamente, ou um “poeta de utilidade pública”, como se autointitulava. Sua obra apresenta e aborda os paradoxos da condição humana, sendo a solidão, a solidariedade, a subjetividade, a ideologia os traços marcantes e definitórios.

A partir de 1906, o pai decide se deslocar e a vida do pequeno poeta transcorre na cidade de Temuco, Chile. Aos sete anos de idade, ingressa no Liceu, e aos 13 anos, começa sua carreira literária, contribuindo para o jornal chileno *La Mañana*, onde publica seus primeiros artigos e poemas. Em 1920, começa a escrever para a revista literária *Selva Austral*, já usando o pseudônimo de Pablo Neruda.

Em 1921, estabelecido na capital chilena, Santiago, ingressa no curso de Pedagogia do Instituto Pedagógico da Universidade do Chile e ganha o prêmio da Festa da Primavera, com o poema “*La Canción de la Fiesta*”.

Alguns de seus poemas mais antigos estão no seu primeiro livro, *Crepusculario*, publicado em 1923, e um de seus trabalhos mais renomados, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, foi publicado no ano seguinte, fazendo de Neruda uma celebridade.

Em 1927, Pablo Neruda inicia a carreira diplomática, por conta da tradição latino-americana de honrar poetas com cargos diplomáticos. Assim sendo, Neruda morou em muitos locais do mundo, sendo o primeiro como cônsul na Birmânia. Em seguida vai para Sri Lanka, Java, Singapura, Buenos Aires, onde conhece o poeta Federico Garcia Lorca, e em Barcelona, onde trava contato com Rafael Alberti. Em 1935, a Guerra Civil Espanhola começou e Neruda escreveu crônicas sobre as atrocidades, incluindo a execução de seu amigo Federico García Lorca, na obra *España en el corazón*. Desta forma, e como consequência de sua ação de denúncia, Neruda é destituído do cargo de cônsul. Em 1937, retorna para o Chile e dedica-se a escrever baseado em temas políticos e sociais. Em 1939, Pablo Neruda é designado cônsul em Paris e logo depois cônsul Geral no México.

Sua trajetória literária conciliou diversos períodos de criação, sendo sua obra poética modelo de feições e facetas diferentes: uma voltada ao amor, a mais popular; outra centrada no político, nas causas sociais, nos pobres e nos trabalhadores; e a terceira baseada na conscientização da intimidade. Seu poema épico *Canto General* (1950) é ilustração do uso de um vocabulário informal, extraído do dia-a-dia amoroso da adolescência e empregado no conjunto das primeiras vinte poesias. Contudo, é nesse poema épico que sua poesia adota intenção social, ética e política.

Em 1943, é eleito senador da República. Crítica o tratamento dado aos trabalhadores das minas, na presidência do presidente González Videla, é perseguido e se exila na Europa.

No dia 11 de julho de 1945, o poeta, que tinha preferência pelas ideias comunistas, declamou o poema “Dicho en Pacaembu”, no estádio do Pacaembu, em São Paulo, e diante de um público numeroso, em homenagem ao líder político do Partido Comunista Brasileiro Luís Carlos Prestes, recém-saído da prisão. Esse poema, no início era “Saludo a Carlos Prestes”, mas o poeta fez algumas pequenas alterações e mudou o título, ao decidir incluí-lo no *Canto General*.

Em 1952, publica *Los Versos del Capitán* e dois anos depois publica *Las Uvas y el Viento*. Em 1965, recebe o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Oxford. Em 1971 recebe o Prêmio Nobel de Literatura, como já mencionado.

Em 1973, Neruda desistiu de sua candidatura à presidência da república do Chile, em favor de seu amigo e companheiro do partido, o socialista Salvador Allende, que possuía as mesmas afinidades ideológicas do poeta. É designado embaixador na França mas, doente, retorna ao Chile em 1972.

Foi um dos poetas que deu continuidade ao trabalho da poetisa Gabriela Mistral, por formar uma referência paradigmática da poesia latino-americana, influenciando gerações de escritores da América Latina e de outros continentes.

Neruda falece em Santiago, em 23 de setembro de 1973, em circunstâncias ainda não esclarecidas.

Em 1974, foram publicadas suas memórias com o título *Confieso que he vivido*: obra póstuma que reúne as impressões do autor quase até o momento de sua morte.

### 2.1.2 Um cronópio: Julio Cortázar

Julio Florencio Cortázar, escritor e intelectual engajado argentino. Filho de pai diplomata, Julio nasceu na Bélgica, em Bruxelas, em 26 de agosto de 1914. Aos quatro anos de idade voltou a sua terra natal. Seus pais se separaram posteriormente e foi educado pela mãe, uma tia e uma avó. Passou a maior parte de sua infância em Banfield -bairro portenho de Buenos Aires-, na Argentina. Cortázar era uma criança frágil e passava muito tempo doente, na solidão de seu quarto, e na leitura de livros que sua mãe selecionava. Muitos de seus contos são autobiográficos, tais como: *Bestiario*, *Final del juego*, *Los venenos* e *La Señorita Cora*, entre outros.

Em 1935, formou-se Professor em Letras em Buenos Aires, e com esse título iniciou seus estudos na Faculdade de Filosofia e Letras, devendo abandoná-los por causa de problemas financeiros. Naquela época começou a frequentar lutas de boxe, paixão que será um dos protagonistas de seus escritos. Em 1938, com uma tiragem de 250 exemplares, editou *Presencia*, livro de poemas, sob o pseudônimo “Julio Denis”. Lecionou em algumas cidades do interior do país, foi professor de literatura na “Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo”. Iniciou-se como tradutor na Câmara do Livro em Buenos Aires.

Em 1951, Julio Cortázar partiu para a França, com uma bolsa do governo francês para estudar por dez meses nesse país, onde se instalou definitivamente. Trabalhou durante muitos anos como tradutor da Unesco, sendo Paris a cidade de sua escolha até sua morte. Politicamente, o autor oferece uma diversidade de visões, às vezes opostas, mas sempre intensas. Portanto, Cortázar se auto define ou classifica em três etapas: estética, metafísica e histórica. A primeira, a estética, coincide com uma visão e vivências opostas aos movimentos peronistas dos anos 40 e 50, na Argentina. Sua etapa histórica coincidiu com a época em que os Estados Unidos tomavam a América Latina como seu laboratório particular para experimentos econômicos e sociais, controlando quase o continente inteiro com apoio militar, comandados por seus serviços de inteligência e ditaduras fascistas, algumas com mais presença que outras (segundo já mencionado): Junta Militar Argentina (1976-1983), Uruguai (1973-1985), Brasil (1964-1985), Chile de Pinochet (1973-1990). É muito conhecido seu trabalho no Tribunal Russell II para a América Latina, órgão não oficial criado por Bertrand Russell e secundado por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Susan Sontag e Cortázar, entre

outros, cuja função de base foi a mobilização dos intelectuais engajados na luta contra os crimes das ditaduras latino-americanas.

Em 1953, Cortázar casou com Aurora Bernárdez, tradutora argentina, companheira durante anos de vida e trabalho, e foi em parceria com ela que Cortázar traduziu a obra completa, em prosa, de Edgar Allan Poe, considerada um dos melhores trabalhos de tradução do escritor argentino.

Em 1963, visitou Cuba, enviado pela Casa de las Américas, para ser jurado em um concurso. Foi a época de intensificação do seu fascínio pela política. No mesmo ano teve um livro traduzido para o inglês. Em 1962, publica *Historias de Cronopios y de Famas*, e em 1963, *Rayuela*, sendo esse romance experimental seu grande sucesso - cinco mil cópias vendidas no mesmo ano - e ilustração da etapa metafísica. Em 1959, publica *Final del Juego*. Neste período, Cortázar se compromete politicamente na libertação da América Latina sob regimes ditatoriais, explicitando seu engajamento a partir de ações e de escritos de denúncia.

Em novembro de 1970, viaja ao Chile, para expressar sua solidariedade para o presidente chileno Salvador Allende. Em 1973, recebeu o Prêmio Médicis por seu *Libro de Manuel* e destinou seus direitos à ajuda dos presos políticos na Argentina. Em 1974, foi membro do Tribunal Bertrand Russell II, reunido em Roma para examinar a situação política na América Latina, em particular, as violações dos Direitos Humanos.

Em 1976, Cortázar parte para Costa Rica, onde teve um encontro marcante -no que diz respeito a sua visão da América Latina e à função da escrita - com o poeta, pastor e amigo Ernesto Cardenal, com quem fez uma viagem clandestina até Solentiname, que seria o começo de muitas outras visitas na Nicarágua, e também fonte de inspiração do conto “Apocalipsis de Solentiname”, publicado em 1977 na coletânea de contos *Alguien que anda por ahí*. Sua publicação foi censurada na Argentina pelo regime militar (1976-1983). Nesses escritos, Cortázar aborda diversos gêneros, morfologias literárias e temáticas.

Em novembro de 1982, faleceu Carol Dunlop, sua última esposa, vivência extrema diante da fragilidade da saúde do autor.

Em dezembro de 1983, volta a democracia na Argentina, e Cortázar faz uma última viagem à sua pátria, que, segundo seus amigos, foi para dizer adeus a sua mãe, consciente do grave estado de sua doença. Cortázar recebeu uma calorosa acolhida de

seus admiradores e amigos. Contudo, foi explícita a indiferença das autoridades nacionais. Sofrendo uma grande depressão, regressou a Paris e morreu de leucemia em fevereiro de 1984. Em sua tumba, no Cemitério do Montparnasse - na mesma tumba de Carol - se ergue a imagem de um “cronópio”, evocando o querido personagem do livro já mencionado: *Historias de cronopios y de famas*.

Julio Cortázar, poeta, escritor, intelectual, é considerado um dos autores mais inovadores e originais de seu tempo, sendo figura relevante na sua produção o conto curto, mas também a prosa poética. Inaugura uma nova forma de fazer literatura na América Latina, quebrando a linearidade temporal, e seus personagens apresentando autonomia e profundidade psicológica inéditas. O romance experimental *Rayuela (O jogo da Amarelinha)* ilustra essas quebras e inovações. Observa-se um narrador oferecendo a seu leitor diversos trajetos de leituras-descobertas.

Pablo Neruda, Julio Cortázar.

Na quebra, na inovação, na revolta, sempre aguerridos, sinceros, os poetas criaram e viveram seus escritos de denúncia e testemunho em sua América Latina lacerada; desses territórios se exilaram; do lado de lá e do lado de cá escreveram sempre na companhia cúmplice dos textos, na beleza da utopia poética Pablo Neruda e Julio Cortázar.

### Capítulo 3

#### De exílios e exilados

##### Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares  
 Onde gorjeia o mar  
 Os passarinhos daqui  
 Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas  
 E quase que mais amores  
 Minha terra tem mais ouro  
 Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas  
 Eu quero tudo de lá  
 Não permita Deus que eu morra  
 Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra  
 Sem que volte pra São Paulo  
 Sem que veja a Rua 15  
 E o progresso de São Paulo

Oswald de Andrade

O exílio foi, talvez, a primeira questão, pois o exílio foi primeira palavra, o antes-do-exílio é o antes-da-palavra.

Edmond Jabès

Ao tentar abordar, analisar o exílio, impõe-se a figura do deslocamento geográfico. Assim, a História nos leva a passear pelas inúmeras narrativas, lendárias ou reais, que nos conduzem às vivências dos seres obrigados a se movimentar, ao desenraizamento, à clandestinidade, ao exílio.

Nenhum exílio pode-se estudar como um fenômeno singular ou isolado. Existem certezas que respondem a motivações específicas que acontecem no país de origem, porém, suas ancoragens estiveram ou estão sempre enraizadas na história que as



precede, sendo esta em geral uma história velha de muitos séculos que, em grande medida, ajudará o exilado na sua necessária ou imposta nova vida.

A esse respeito, tentaremos desenhar as nossas narrativas e reflexões acerca daqueles exilados que vivenciaram múltiplas manifestações do dito exílio, porém sempre sob o peso dessa carga milenar.

Desde a expulsão de Adão e Eva do paraíso, o exílio é uma experiência constante na história ocidental, cristã; sendo esse o acontecimento que focaremos segundo o interesse de nossa Tese. A saída forçada como castigo e consequência de um comportamento incompatível com a ordem estabelecida por um poder repressivo é, muitas vezes, uma das perversas alternativas da exterminação física, da eliminação dos elementos *indesejáveis* em determinada comunidade. O exílio é um ‘gesto’ que para os entes políticos despóticos é sempre conveniente e de grande utilidade, permitindo se liberar de indivíduos ‘subversivos’ sem necessidade de encarcerá-los ou de aniquilá-los, e sem sofrer toda a repercussão que esses recursos poderiam acarretar.

O destino do povo judeu, desde a fuga do Egito, o exílio babilônico, passando pelas incontáveis diásporas que culminaram no holocausto, e as novas situações dos refugiados da guerra síria e do Oriente Médio, demonstram a consistência e a transformação do exílio numa prática constante sofrida por milhões de pessoas através dos séculos, até o nosso tempo. Se a religião era considerada a principal razão do exílio em tempos medievais, a dissidência política, a guerra, as políticas econômicas, a fome têm-se tornado as mais importantes causas do êxodo nos tempos modernos.

A formação e consolidação do Estado moderno, combinadas com a proliferação de correntes ideológicas nos séculos XIX e XX, não só têm aumentado o número de emigrantes políticos, senão que têm acrescentado ainda mais complexidade a um problema já complexo na sua natureza.

Muitas vezes, intelectuais e políticos, vítimas e torturadores, coincidem em que o exílio poderia se conceptualizar através dos versos do poeta romano Ovídio, para quem o ‘exílio é morte’. Porém, outros o vêem segundo a perspectiva de Victor Hugo, para quem o exílio ‘é vida’, e alguns o relacionam com a ideia de Dante, que acreditava que o fato de ser exilado era uma honra. E para Julio Cortázar, o exílio é:

Tema universal, desde las lamentaciones de un Ovidio o de un Dante Alighieri, el exilio es hoy una constante en la realidad y en la literatura latinoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur y

siguiendo por el Brasil y no pocas naciones de América Central. Esta condición anómala del escritor abarca a argentinos, chilenos, uruguayos, paraguayos, bolivianos, brasileños, nicaragüenses, salvadoreños, haitianos, dominicanos, y la lista no se detiene ahí. (CORTÁZAR, 1984, p.9)

No contexto da contemporaneidade, é necessário distinguir entre as diferentes manifestações e causas do exílio. Além daquela forma original de uma expulsão ou fuga provocada pela repressão, existem numerosos exemplos do que se conhece como ‘exílio voluntário’, particularmente entre os artistas que têm ido em busca de inspiração criativa, deslocando-se de um lugar geográfico para um outro, ou tentando superar penúrias econômicas de seus países. Contudo, observa-se também a existência desses outros exilados, seres em exílio, porém, sem deslocamentos, que Eduardo Galeano definiu assim:

Y eso, sin hablar de otro exilio, invisible pero quizás más grave, que los escritores de casi toda América Latina estamos condenados a padecer. Me refiero a que estaremos siempre exiliados ante nuestras grandes mayorías nacionales, mientras no cambien profundamente las estructuras económicas y sociales que les vedan o restringen el acceso a la palabra impresa. (GALEANO, 1986, p. 93)

Eduardo Galeano faz alusão a uma expressão do exílio por causas econômicas e sociais ao se referir a esse ‘outro exílio’, invisível, porém mais grave, segundo o escritor uruguaio, pelas consequências que acarreta. Poderíamos defini-lo como uma das manifestações de um exílio interior, exílio textual, já que não implica um deslocamento real, geográfico, contudo, manifesta-se ou explicita-se a partir da produção textual.

Galeano insiste no mesmo livro antes mencionado, no texto “Defensa de la palabra”, sobre essa invisibilidade, esse silêncio social ao afirmar: “Quienes queremos trabajar por una literatura que ayude a revelar la voz de los que no tienen voz, ¿cómo podemos actuar en el marco de esta realidad? ¿Podemos hecernos oír en medio de una cultura sorda y muda? Las nuestras son repúblicas del silencio.” (GALEANO, 1986, p. 106-107).

E ao fazermos alusão em nossas reflexões sobre as diferentes tipologias do exílio, e quanto ao exílio interior, ao ato de escrita e o compromisso com a palavra, Galeano ilustra ainda assim:

Uno escribe para despistar a la muerte y estrangular los fantasmas que por dentro lo acosan; pero lo que uno escribe puede ser historicamente útil sólo cuando de alguna manera coincide con la necesidad colectiva de conquista de

la identidad. Esto, creo, quisiera uno: que al decir: “Así soy yo” y ofrecerse, el escritor pudiera ayudar a muchos a tomar conciencia de lo que son. Como medio de revelación de la identidad colectiva, el arte debería ser considerado un artículo de primera necesidad y no un lujo. Pero, en América Latina el acceso a los productos de arte y cultura está velado a la inmensa mayoría. (GALEANO, 1986, p. 108).

Neste ponto de nossas reflexões sobre a figura do exílio interior, nossas colocações remetem a características que permitem abranger um vasto espectro de produções literárias que nem sempre respondem a serem escritas ‘fora’, senão a uma experiência de exílio ‘no’ texto, ‘na’ escritura, seja onde for estabelecido seu produtor. Portanto, podemos ter uma primeira hipótese de caracterização: a experiência do exílio na escritura quebrando a ideia da referência. Assim sendo, ‘dentro’ e ‘fora’ tornaram-se um ‘onde’ sem resposta nem localização específica.

Escrita como catarse, “fuga” e proteção que nos evoca as palavras de Julio Cortázar no texto “Del sentimiento de no estar del todo”, no livro *La vuelta al día en ochenta mundos* (CORTÁZAR, 1970):

[...]Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.[...] (CORTÁZAR, 1970, p. 32)

Na cita acima, Julio Cortázar declara escrever a partir de um interstício, de seu lugar ‘deslocado’. Um local sem fronteiras, sem clarezas nem certezas, e segundo afirmações cortazarianas, na impossibilidade de estabelecer limites “entre vivir y escribir”, porque o escritor-poeta afirma que “nunca admití una clara diferencia”, e porque escreve por falência e deslocação, “por no estar o estar a medias”.

Cortázar e suas “orillas”, seu lado de cá e seu lado de lá na *Rayuela* jogada no chão da pátria, da vida, da busca eterna desse outro que é sempre ele: esse estar e não, ou estar pela metade/“por no estar o estar a medias”.

Julio Cortázar numa fuga sem exílio, numa viagem infundável e voluntária. Um burguês portenho em Paris, num exílio “do lado avesso”, ele inverte a figura do exílio. Julio Cortázar, e segundo já introduzido sucintamente no Capítulo 2 -conceitos que serão desenvolvidos no Capítulo sobre Julio Cortázar “Um tal Julio”-, morou os últimos

trinta e quatro anos de sua vida em Paris, onde ele morreu. Geograficamente deslocado, o escritor declara que “seu exílio” foi uma escolha na liberdade total. Contudo, a produção textual deste portenho do lado de lá foi sempre no espanhol ‘rioplatense’. A estética de seus textos, seu estilo particular, o ritmo das frases, o som do rio, os ecos de barro, de tango e melancolia, o uso do léxico tipicamente do portenho –lunfardo ou língua derivada de dialetos da Itália- e do morador do Rio de la Plata, traduzem seu ‘eu’ profundo, dominam seus escritos, e se tornam marcas identitárias de e em sua prosa poética. Cortázar faz alusão a “las dos orillas” nos falando de seus pensamentos nostálgicos, de suas saudades da pátria olhada desde Paris e de outro lado do mar; mas também, das dificuldades –psicológicas, talvez- de morar em Buenos Aires e do anseio de estar do outro lado, o francês. *Rayuela* (CORTÁZAR, 2003) é ilustração dessas vivências cortazarianas duplas: o romance encontra-se dividido em: “Del lado de allá e Del lado de acá”, fazendo referência a esses dois universos habitados pelo narrador-autor, Paris e Buenos Aires. Assim sendo, a partir de nossas reflexões sobre estéticas e escolhas literárias de Cortázar, poder-se-ia afirmar que este escritor-poeta é um exemplo de um exílio textual, um exílio interior, lhe permitindo abordar problemáticas políticas, sociais, económicas.

Ilustramos nossas análises no que diz respeito ao léxico “rioplatense” e aos hábitos tradicionais argentinos presentes e protagonistas nos textos cortazarianos: em *Rayuela* (CORTÁZAR, 2003), referência ao ‘mate’(chimarrão), o uso do ‘che’, a conjugação particular do verbo para ‘vos’ –tú-, especialmente, no Rio de la Plata, e do lunfardo:

*Mirá, un mate es como un punto y aparte. Uno lo toma y después se puede empezar un nuevo párrafo.[...] No tiene ninguna importancia, che.[...] Me la manda mi hermano, che. Tengo un hermano rosarino que es una maravilla. Caña y reproches, todo viene en abundancia. Le pasó el mate a la Maga[...] El mate estaba caliente y muy amargo[...] che, pero pibe<sup>3</sup>.(CORTÁZAR, 2003, p. 120-390). Grifos meus.*

No livro póstumo de Cortázar: *Julio Cortázar, Papeles inesperados* (CORTAZAR, 2009) –coletânea de textos sem publicação na vida do autor e que deveriam ter sido parte de outros livros-, publicado pela viúva e testamentária de Cortázar, Aurora Bernárdez, no Capítulo “Circunstancias”, Cortázar responde numa

<sup>3</sup> Em italiano genovês: *pivello*, cujos sinónimos são: *novellino*, *principiante*, *novizio*, segundo o *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* –www.etimo.it-

entrevista às perguntas sobre sua condição de latino-americano no exílio. Citamos Cortázar fazendo alusão a seu exílio do lado de lá:

[...] soy argentino y creo escribir como argentino pero de ninguna manera he escrito ni escribiré para argentinos, como tampoco escribiré *para* franceses o *para* cubanos. Creo que en casi todo lo que hago estoy siempre del lado de allá, pero también he mostrado que estoy del lado de acá y en tantos otros lados; vaya a saber si no es precisamente por eso que muchos argentinos me sienten próximos y y a ellos.(p. 224) [...]mi deber de argentino (de escritor argentino pero con el acento en *argentino* más que en *escritor*) me obligaría inalienablemente a, etc. Pero para cumplir ese “deber” yo tendría que vivir en el país; y ocurre que no me da la gana, entre otras cosas porque mi idea del deber es muy diferente, mi idea del escritor es muy diferente, mi idea de la argentinidad es también muy diferente. ¿No está allí *Rayuela* para mostrarlo sin tener que venir a buscarme tan lejos? (p. 225).

Cortázar argumenta sobre seu distanciamento e seu ato de escrever “del lado de allá”, porém estando sempre “del lado de acá”; certifica que esse seu exílio “porque me da la gana” é diferente; e se tivermos dúvidas quanto à sua presença-ausência, só devemos ler *Rayuela* que ficou no sul –como ele– “para mostrarlo sin tener que venir a buscarme tan lejos”.

Eduardo Galeano, no capítulo ‘Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina (a Juan Gelman)’, do livro *Contraseña* (GALEANO, 1986), aborda –e defende– a função das obras de ficção sustentando: “Al interpretar la realidad, al redescubirla, la literatura puede ayudar a conocerla” (GALEANO, 1986, p.134). Nesse texto, Galeano cita o poeta Mario Benedetti para argumentar e entender a função social e política do relato fantástico, e ter essa outra leitura dos textos ficcionais, e neste caso, dos contos de Cortázar:

Un relato fantástico puede reflejar la realidad mejor que un cuento naturalista y respetuoso de lo que la realidad parece ser. Acertadamente, decía Mario Benedetti, en un trabajo reciente, que un cuento como ‘La casa tomada’, de Julio Cortázar, está más conectado con la realidad, siendo un cuento fantástico, que los prolijos inventarios de más de un autor del *nouveau roman* francés. Mediante símbolos certeros, ‘La casa tomada’ representa el Dunkerque de una clase social que poco a poco va siendo desalojada por una presencia a la que no tienen el valor de enfrentar. (GALEANO, 1986, p. 135).

Logo, destas nossas sucintas reflexões quanto à tipologia e gênese do exílio, temos a certeza e a convicção de que somos testemunhas e participantes das vivências históricas, sociais, familiares que nos formam e determinam como sujeitos-atores das nossas conjunturas. Assim, como herdeiros destes territórios latino-americanos miscigenados, semeados de riquezas e de espantos, carregamos os traços, os rastros, as

bases de nossa História e de nossa identidade: a construção do nosso “eu” sujeito protagonista. Rastros e traços profundos que pretendemos percorrer para compreender, como habitantes desta terra, a identidade fundacional de nossos ancestrais desterrados. O estigma da história do exílio do povo judeu - assim como também aquele da Grécia mãe fundadora - percorre toda a história dos povos ocidentais como traço marcante e definitivo da cultura latino-americana, alvo de nossas análises, sendo essa cultura da América Latina influenciada pelas correntes migratórias provenientes da Europa em diferentes períodos, por causa de guerras e perseguições. Deste modo, e no caso particular da literatura, pode-se observar que o estalido da guerra civil espanhola de 1936, e o início do posterior regime ditatorial foi um duro golpe para a cultura desse país, também causa de múltiplos deslocamentos, migrações, exílios para o Rio de la Plata e para a América Latina toda. Esse período nefasto na península Ibérica teve como consequência, por um lado, o assassinato de autores de uma grande importância, como Federico García Lorca, e por um outro lado, essa guerra impôs o exílio a escritores, a perda da liberdade intelectual, a instauração da censura como metodologia, dominação e controle do pensamento. Segundo o filósofo Eduardo Subirats (SUBIRATS, 2016), o escritor, jornalista, ensaísta espanhol Juan Goytisolo sustenta que o destino de todo intelectual tem sido e é o exílio, e faz referência a um conceito de intelectual unido ao esclarecimento filosófico, poético, artístico e também político; um conceito de ação intelectual simbolicamente comprometida com a busca da verdade e da comunicação dos avatares dessa vontade de verdade. E trata-se de um exílio sem retorno. Observa-se assim que o destino desse intelectual tem sido o exílio: Bartolomé de las Casas sofreu o exílio por causa de sua origem judaica e de seu cristianismo reformista; o Inca Garcilaso de la Vega foi um exilado por ter associado as cosmogonias de sua origem inca com a filosofia cabalista de outro exilado ibérico, o filósofo sefardi Leone Ebreo; Miguel de Cervantes foi para o exílio por se ter declarado perigosamente próximo do humanismo islâmico e hebreu, segundo a apreciação da Inquisição e da Contrarreforma hispânicas; Francisco Goya é testemunha do escuro destino de uma Espanha entregue à corrupção da Igreja Católica e a uma monarquia totalitária; Picasso foi mais um artista hispânico exilado. Contudo, a tradição dos exílios hispânicos não acaba com e neles.

Muitos foram os escritores e poetas espanhóis exilados na Argentina, entre eles, o andaluz Rafael Alberti; muitos outros foram para o México, como o poeta León Felipe, um verdadeiro poeta León –Leão- aguerrido e inquieto. Os títulos dos livros de

León Felipe são muito significativos. Os dois primeiros têm títulos semelhantes “Versos y oraciones de caminante, I y II”, e refletem um laço constante entre sua poesia e sua peregrinação. A vagabundagem do poeta é, no início, voluntária, vendo-se logo expulso da sua terra, experienciando a saída exilar.

León Felipe, no seu livro de 1939, *Español del éxodo y del llanto* - livro que dava o nome à condição do exilado-, expôs a ideia que “sem o poeta não poderia existir a Espanha” (FELIPE, 1963, p. 120), fazendo alusão ao vencedor ditador Franco, já que nessas épocas escuras da ditadura franquista só foi o poema escudo, proteção e defesa para o povo espanhol. Citamos trechos de um poema de Felipe - ou ato contestatário - num diálogo-monólogo com Francisco Franco: “Tú te quedas con todo / Y me dejas desnudo y errante por el mundo.../ Mas yo te dejo mudo... ¡Mudo! [...] ¿Y cómo te vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?...” (FELIPE, 1963, p. 120). León Felipe se defende com seu poema-canto diante das violências da ditadura franquista. O ditador pode submeter tudo, mas não poderá dominar o poema, nem se apropriar da palavra, já que sem o poeta não poderá existir a Espanha.

A modo de ilustração da trágica vivência exilar de León Felipe, trazemos um poema do poemário mencionado de 1939, que traduz o profundo sentimento do poeta: “El llanto es nuestro”:

Espanoles:  
 el llanto es nuestro  
 y la tragedia también,  
 como el agua y el trueno de las nubes.  
 Se ha muerto un pueblo  
 pero no se ha muerto el hombre.  
 Porque aún existe el llanto,  
 el hombre está aquí en pie,  
 en pie con su congoja al hombro,  
 con su congoja antigua, original y eterna,  
 con su tesoro infinito  
 para comprar el misterio del mundo,  
 el silencio de los dioses  
 y el reino de la luz.  
 Toda la luz de la tierra  
 la verá un día el hombre  
 por la ventana de una lágrima...  
 Españoles,  
 españoles del éxodo y del llanto:  
 levantad la cabeza  
 y no me miréis con ceño  
 porque yo no soy el que canta la destrucción  
 sino la esperanza.  
 (FELIPE, 1963, p. 120)

León Felipe não conseguiu voltar para a Espanha, nem vê-la liberada da ditadura de Franco. O poeta Felipe morreu no exílio na Cidade de México, em 18 de setembro de 1968, com sua amada terra ainda sob a dominação ditatorial. Só em 1975, depois da morte do ditador, a Espanha consegue se libertar da opressão franquista.

Vamos encerrando nossas colocações sobre experiências dos poetas espanhóis exilados do 36, trazendo o poeta Rafael Alberti, que conseguiu voltar para sua Andaluzia em 1977. Alberti fez toda sua viagem – de ida e volta - sempre contando com a companhia fiel de sua amada poesia. Eis o poema de 1956 ilustrando esses laços de vida, luta e cumplicidade com a palavra, com o poema.

#### **Retornos de la invariable poesía<sup>4</sup>**

¡Oh poesía hermosa, fuerte y dulce, / mi solo mar al fin, que siempre vuelve / ¿Cómo vas a dejarme, cómo un día, / pude, ciego, pensar en tu abandono? /Tú que eres lo que me queda, lo que tuve, / desde que abrí a la luz, sin comprenderlo. / Fiel a la dicha, fiel en la desgracia. /De tu mando en la paz, /y en el estruendo triste / de la sangre y la guerra, de tu mano. [...]

¡Oh hermana de verdad, oh compañera, / conmigo, desterrada, /conmigo, golpeado y alabado, /conmigo, perseguido; /en la vacilación, firme, segura, /en la firmeza, animadora, alegre, /buena en el odio necesario, buena / y hasta feliz en la melancolía! [...]

Me matarán quizás y tú serás mi vida, /Viviré más que nunca y no serás mi muerte. /Porque por ti yo he sido, yo soy música, /ritmo veloz, cadencia lenta, brisa /de los juncos, vocablo de la mar, estribillo / de las simples cigarras populares.

Porque por ti soy tú y seré por ti sólo / lo que fuiste y serás para siempre en el tiempo.

Rafael Alberti, no exílio saudoso, porém, com o apoio incondicional das palavras, da poesia. Alberti e Felipe, dois expoentes vivenciando o exílio como morte, perda total.

O intelectual palestino Edward Said (2003), em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, analisa os diferentes aspectos - às vezes opostos ou contraditórios - da experiência de desterro e, diante da pluralidade de situações, se pergunta: “Mas, se o verdadeiro exílio é uma condição de perda terminal, por que foi tão facilmente transformado num tema vigoroso - enriquecedor, inclusive - da cultura moderna?” (SAID, 2003, p.46).

Rafael Alberti e León Felipe experimentaram exílios traumáticos e, segundo esses dois poetas no êxodo e na perseguição, o exílio só foi perda e dor. Edward Said

<sup>4</sup> *Retornos de lo vivo lejano*, 1948-1952. Ver Referências



(2003) sustenta e elucida essas vivências já que, para esse autor palestino, a experiência do exílio é terrível e, além de ser uma fratura entre o ser humano e sua nação, na qual a tristeza não pode ser superada, é a perda de algo que não será recuperado. A passagem a seguir esclarece esta reflexão:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p.46)

A presença da figura do exílio pode-se observar na literatura em todos aqueles momentos nos quais o ser humano foi expulso e obrigado a se reconhecer num distanciamento sem fim. Trata-se assim da literatura como expressão, como tradução e representação do *eu* do exilado. Literatura presente e testemunho em todos os momentos em que o indivíduo se encontra fora da ordem habitual. Desta maneira, observa-se que as páginas das literaturas modernas apresentam um tema fácil de descrever mas difícil de viver: o exílio. Segundo declarado por Edward Said, a experiência do incerto e do provisório é um dos mais dramáticos e constantes traços na vida de um exilado (SAID, 2003), tendo como consequência um deslocamento particular, esse fora do lugar, esse além da ordem habitual. Citamos Said, no livro mencionado, e quanto à literatura dedicada ao estudo do exílio:

[...] embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 47)

Sendo o exílio não só um estado físico, espacial e temporal, mas também um estado mental, o sentimento de perda evoca um sentimento ainda mais profundo que acompanha permanentemente o exilado: a nostalgia, entendida como a melancolia causada pelas saudades da pátria. Essas colocações nos levam a pensar que o exílio nos remete à perda ou ausência de algo familiar, algo concreto (geografias, pessoas), ou

abstrato (rumores, sons, sabores). Assim sendo, e sobre a literatura do exílio, Said ainda declara, na obra mencionada:

[...] na melhor das hipóteses a literatura sobre o exílio, objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão. Pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como ‘bom para nós’. (SAID, 2003, p. 47).

Edward Said traz colocações provocadoras ao sustentar que o exílio é sinônimo de perda terminal, levando-nos assim a nos questionar sobre as causas das inúmeras pesquisas sobre essa figura do exílio, tentando entender este fenômeno na literatura, em todas as expressões artísticas, mas também, nas ciências. E voltamos assim para a primeira citação deste autor, na qual ele se interroga: “Mas, se o verdadeiro exílio é uma condição de perda terminal, por que foi tão facilmente transformado num tema vigoroso -enriquecedor, inclusive- da cultura moderna?” (SAID, 2003, p.46). Contudo, pode-se conferir que o pensamento sempre presente na obra deste palestino exilado é que um poeta ou romancista expulso e no exílio – seja político ou de uma outra índole -, ao ser separado de sua língua materna, é uma criatura mutilada, fragmentada, deslocada, vivendo num entre-lugar, fora de seu espaço-tempo. Desta forma, Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, ao citar Adorno, diz que “as reflexões de Adorno são animadas pela crença de que o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita [...]” (SAID, 2003, p.58). Experimentando ele próprio a condição dilacerante de estar em terra estrangeira, Adorno inicia por considerar as dificuldades a que se expõe aquele que perde a casa. Vive num ambiente que lhe permanecerá incompreensível e estará sempre desorientado. O exilado é, sem exceção, prejudicado. A experiência do isolamento soma-se à descaracterização de sua língua nativa e ao sepultamento de suas raízes. A análise de Adorno indica, porém, o exílio como imperativo moral ao qual deve o intelectual moderno conscientemente curvar-se; é a sua condição de exilado que lhe faz, verdadeiramente, exercer seu ofício: o pensamento crítico. Adorno sustenta: “O escritor organiza-se no seu texto como em sua casa. Comporta-se nos seus pensamentos como o faz com seus papéis, livros, lápis, tapetes, que leva de um quarto para o outro, produzindo uma certa desordem. [...] Quem já não tem nenhuma pátria, encontra no escrever a sua habitação”. (ADORNO, 1951, p.75-76).

A partir dessas observações, poder-se-ia afirmar que o registro escrito, que a literatura assume um lugar preponderante e fundamental na jornada vivida pelos exilados. Assim, o registro escrito é o refúgio ou o caminho através do qual esses seres deslocados buscam, inconscientemente, fugir desse ermo exilar.

Esse entre-lugar é interpretado por Said: “o exílio [...] é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado [...]. O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela.” (SAID, 2003, p.50-58). A partir dessas colocações saidianas, cabe-nos perguntar sobre as vivências profundas de Cortázar desse seu exílio de múltiplas feições e leituras.

Numa entrevista feita a Cortázar pela escritora argentina-venezuelana Viviana Marcela Iriart - residente desde 1979 em Caracas, Venezuela -, cujo título é *Julio Cortázar: América Latina: exilio y literatura*, e que fora publicada pela primeira vez na *Revista Semana*, em Caracas, em novembro de 1979, Cortázar aborda o tema do exílio. A entrevista teve lugar no Hotel Hilton, no Parque Central de Caracas, por ocasião da inauguração da “Primera Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad Latinoamericana en los años 70” (21-29 de outubro, Caracas-Mérida, 1979), da qual ele participou, sendo a entrevista publicada com o título “América Latina: exilio y literatura” como um dos capítulos do livro *Argentina: Años de alambradas culturales* (CORTÁZAR, 1984).

Cortázar inicia essa entrevista em Caracas definindo, segundo suas apreciações, o que seria o exílio, permitindo-nos compreender seus dois sentidos:

*Hecho real y tema literario*, el exilio domina en la actualidad el escenario de la literatura latinoamericana. Como *hecho real*, de sobra conocemos el número de escritores que han debido alejarse de sus países; como *tema literario*, se manifiesta obviamente en poemas, cuentos y novelas de muchos de ellos. Tema universal, desde las lamentaciones de un Ovidio o de un Dante Alighieri, el exilio es hoy una constante en la realidad y en la literatura latinoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur y siguiendo por el Brasil y no pocas naciones de América Central. (CORTÁZAR, 1984, p. 9). Grifos meus.

O exílio se torna uma figura constante no dia-a-dia dos países da América Latina dos anos 1960-70, durante os períodos de ditaduras, genocídios, expulsões, e também na literatura latino-americana – segundo as análises cortazarianas -, sendo esses aspectos fundamentais para o interesse desta Tese.

Voltamos para as reflexões de Theodor Adorno que nos evocam muitas das colocações do escritor palestino Edward Said. Adorno, e segundo mencionado, ao se referir ao ato de escrever declara que “quem não tem nenhuma pátria, encontra no escrever a sua habitação” (ADORNO, 1951, p.27). Said confere e completa as palavras citadas nos afirmando que, através da escrita “conseguimos, no máximo, uma satisfação provisória, que logo é atacada de emboscada pela dúvida, e uma necessidade de reescrever e refazer que torna o texto inabitável. Melhor isso, no entanto, do que o sono da satisfação consigo mesmo e o ponto final da morte” (SAID, 2003, p. 315). E essa satisfação, por mais que provisória, é proporcionada, sustentada pela literatura. Ela mantém muitos exilados vivos, registrando suas memórias, na esperança de criar pontes com sua terra natal, de obstaculizar mudanças nas recordações esperanças, tentando congelar as lembranças e compartilhando com outros essas memórias saudosas, perfazendo também, os caminhos devastados pelo exílio.

Quanto às citações de Theodor Adorno trazidas pelo autor palestino Edward Said, impõe-se uma reflexão sobre esse filósofo e teórico crítico judeu alemão - no exílio nos Estados Unidos -, autor da célebre obra-prima *Mínima Moralía* (ADORNO, 1951), cujo subtítulo *Reflexões a partir da vida lesada*, e de sua autobiografia escrita entre 1944 e 1947. Nos escritos mencionados, Adorno propõe uma teoria do exílio moderno salientando a figura do intelectual em trânsito, fazendo alusão a seus tantos deslocamentos, que expressam a movimentação da própria contemporaneidade, na qual o testemunho dos genocídios sob a sanção do Estado-Nação alertava que ‘a casa é passado’ (ADORNO, 1951, p.27). Com grave ironia, Adorno postula que faz parte da moralidade moderna não se sentir ‘em casa na própria casa’ (ADORNO, 1951, p.27). Segundo Adorno, o exilado é, sem exceção, prejudicado, já que a experiência do isolamento soma-se à descaracterização de sua língua nativa e ao sepultamento de suas raízes. A análise de Adorno indica, porém, o exílio como ‘imperativo moral’ (ADORNO, 1951, p.27) ao qual deve o intelectual moderno conscientemente curvar-se; é a sua condição de exilado que lhe faz, verdadeiramente, exercer seu ofício: o pensamento crítico. Adorno revela, assim, uma paradoxal positividade na experiência do exilado: a conquista de uma perspectiva alternada, um modo novo de ver, que somente o exílio possibilita. Desta maneira, o exilado, o intelectual, se afastando da Indústria Cultural, permanecendo hostil e hostilizado perante as novas formas culturais, só assim ele poderá desenvolver uma consciência crítica que será, também, sua única

forma de salvação da ‘ameaça de morte por inanição ou pela loucura’ (ADORNO, 1951, p.27), presente em sua condição de exilado. A consciência do infortúnio e da violência parece ser mais clara ao exilado, de modo que é seu ‘olhar deslocado’ potente para se opor a esta. Assim, para Adorno, ‘colocar-se fora de casa’ é o imperativo moral para que se proceda à constatação de que “todas as avaliações são falsas” (ADORNO, 1951, p.27), que jamais se daria senão no exílio, a *morada* por excelência do intelectual, ou melhor, sua *não-morada*, seu desabrigo, a frenética alternância do olhar e a conquista de outro ponto de vista capaz de ver o que comumente não se via. Trata-se, assim e segundo Adorno, de uma condição necessária ao intelectual: o descentramento. Observa-se também que, se o exílio deixa de ser uma realidade individual e passa a marcar uma geração, apresentam-se fronteiras deslocadas, nascimento de “entre-lugares”.

Essas colocações desenvolvidas por Theodor Adorno evocam frases e teorias do escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, para quem o intelectual periférico está sempre deslocado e lança ao mundo sua *mirada estrábica* (PIGLIA, 2001, p. 61), diferenciando-se, assim, do intelectual da metrópole. Enquanto este intelectual reconhece-se apenas como o centro, o intelectual periférico é forçado a conhecer a margem e o centro, e acostuma-se a transitar em ambos os lugares. No exílio, sua condição de intelectual em trânsito é reforçada.

O livro de Ricardo Piglia *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*, com textos do filósofo León Rozitchner em diálogo com os desse autor: “[Este libro] reúne dos conferencias dictadas en La Habana en el año 2000. Trata de la vivencia de la ciudad como mundo afectivo y político y de las alternativas que propone la literatura para narrar lo real.” (PIGLIA, 2001). O aludido livro é uma coletânea de várias conferências, inspira-se no livro inconcluso de Ítalo Calvino *Seis propuestas para el próximo milenio* [1990] e oferece uma “Propuesta entonces como consigna, puntos de partida de un debate futuro o si se prefiere de un debate sobre el futuro, emprendido desde otro lugar.” (PIGLIA, Ibidem).

E esse outro lugar é o exílio, figura chave analisada a partir de diversos pontos de vista: geográfico, textual, intelectual. Ricardo Piglia reflete sobre o ato da escrita, afirmando:

Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizás, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no

estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal. (PIGLIA, 2001, p. 61)

Fazer alusão ao “entre-lugar”, termo que, apesar das múltiplas feições e leituras dos autores mencionados -Said, Adorno, Piglia-, apresenta traços comuns, impõe abordar as teorias desenvolvidas por Silviano Santiago que, nas décadas de 1970 e 1980, como professor da PUC do Rio de Janeiro, abriu caminho entre seus pares com a noção de desconstrução segundo Derrida. Nos seus ensaios iniciais, Silviano Santiago relia o passado literário brasileiro assinalando o etnocentrismo e as relações hierarquizantes da sociedade colonial.

Na segunda metade do século 20 viveu-se intensamente a experiência da transição da ideia de contínuo temporal, representado pela história e pelo processo em si, em favor da ideia de descontínuo, de estrutura, de tempo dividido em partículas, de fragmentação, de deslocamento e descentramento. Muitos pesquisadores pensavam as relações de domínio, já no âmbito dos estudos culturais e/ou da crítica cultural e/ou do pós-colonialismo. Homi Bhabha, Stuart Hall, Edward Said e Hugo Achugar, entre outros (cada um dentro de seu espaço, de seu posicionamento ideológico, de suas memórias, de seu tempo e de sua cultura), cunharam conceitos que servem como delimitadores das vivências culturais de uma sociedade que está em desenvolvimento e à procura de suas definições atuais, mas não fixadoras. De uma forma ou de outra, a mesma perspectiva está presente na escrita e no pensamento de Silviano Santiago. É assim que escreve um texto em 1971, apresentado numa palestra na Université de Montréal: “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual os temas colonização, cópia, originalidade e imitação têm papel preponderante.

Os intelectuais da geração de Santiago sentiram um grande interesse pelas teorias do século XX, dentre elas, as de Michel Foucault, filósofo autor do livro *A arqueologia do saber* (FOUCAULT, 2012). Neste livro, no capítulo “As formações discursivas”, o filósofo francês analisa o discurso e faz alusão a sistemas de dispersão, sendo influência direta de vários autores convocados em nossas reflexões quanto ao entre-lugar. Ao salientar as escolhas estratégicas, mas também ao observar o exemplo do evolucionismo, em que o mesmo discurso admite eleições estratégicas, Foucault aborda a necessidade de dar atenção às dispersões, ao que desune e ao que torna cada enunciado único num dado momento: a arqueologia, assim, trata de *sistemas de*

*dispersões*, não de quadros de diferenças, cadeias de inferência ou de qualquer forma contínua e linear de compreensão do discurso.

Citamos Michel Foucault:

A propósito dessas grandes famílias de enunciados que se impõem a nosso hábito[...]Deparei-me, entretanto, com séries lacunares e emaranhadas, jogos de diferenças, de desvios, de substituições, de transformações. Mas encontrei formulações de níveis demasiado diferentes e de funções demasiado heterogêneas para poderem se ligar e se compor em uma figura única e para simular, através do tempo, além das obras individuais, uma espécie de grande texto ininterrupto.[...] Ora, encontramos, em vez disso, possibilidades estratégicas diversas que permitem a ativação de temas incompatíveis, ou ainda a introdução de um mesmo tema em conjuntos diferentes. Daí a idéia de descrever essas dispersões;[...]

Tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição. Ou ainda, em lugar de reconstituir cadeias de inferência (como se faz freqüentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer *quadros de diferenças* (como fazem os lingüistas), descreveria *sistemas de dispersão*. (FOUCAULT, 2012, p. 42-43).

O conceito da dispersão de Foucault possibilita a compreensão da ideia de entre-lugar como probabilidade estratégica de relacionamento de conteúdos incompatíveis, ou ainda como a introdução de um mesmo tema em situações diferentes. Portanto, essa formulação foucaultiana interessa ao nosso trabalho, já que torna explícito um enunciado como um dos elementos configurador de um campo discursivo, mas também como responsável por sua dinâmica, permitindo a diversidade e a transformação.

Discutindo o lugar de instabilidade do escritor latino-americano, Silviano Santiago elabora sua teoria do entre-lugar ao ver, na potência de contraposição, um lugar de enunciação.

Impõe-se uma citação emblemática do próprio Santiago sobre o conceito de entre-lugar:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

O sujeito latino-americano revela-se num entre-lugar histórico, entre o passado de sua origem e o futuro da modernidade europeia, num entre-lugar geográfico, entre a

colônia europeia e a nação americana, mas acima de tudo num entre-lugar ativo de interpretação de sua realidade, o “lugar” da enunciação.

Citamos Santiago abordando e esclarecendo o conceito que nos convoca, numa entrevista para a Revista Chilena de Literatura, da Facultad de Filosofía y Humanidades do Chile, no contexto do colóquio internacional Entrelugar y Traducción (Santiago do Chile, agosto de 2013), cujo título é “El entre-lugar como un pensamiento del riesgo. Entrevista a Silvano Santiago”:

[...]“entre-lugar”, o lugar de observação, de análise, de interpretação não é nem cá, nem lá, é um determinado “entre” que tem que ser inventado pelo leitor. É capital, em tudo que penso, o leitor como manipulador de objetos. E esse leitor é que fica “entre”, entre o canônico e a cópia. Esse leitor, portanto, é capaz de ler e interpretar o que é a transgressão. Sem essa leitura da transgressão, ou bem nós fazemos alguma coisa que achamos original, mas no fundo não o é, ou a gente faz cópia-cópia, e acredita estar dando uma grande contribuição. (SANTIAGO, N. 88. 2014)

Observa-se assim que para Santiago o entre-lugar é um deslocamento físico, geográfico, textual; uma prisão-silêncio empurrando o intelectual, o escritor a “Falar, escrever, falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17). O intelectual no exílio se torna um resistente textual: “O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão.” (SANTIAGO, 2000, p. 25). Colocações de Silvano estabelecendo uma ponte com as reflexões cortazarianas quanto a essas escritas feitas num interstícios, a partir de um intervalo, e que podem definir seu trabalho de escritor, desse ‘lugar’ no momento da produção narrativa; porém, definindo o ato de escrita do intelectual latino-americano.

Assim sendo, ao falarmos de exílio, e segundo nossas colocações deste Capítulo, nos referimos a múltiplos tipos: tanto ao exílio exterior, geográfico quanto ao exílio interior. E segundo esse último tipo, fazemos alusão a esses exilados que não se deslocaram na geografia indo para terras alheias, senão no interior mesmo da pátria, como já mencionado. Esses exilados intelectuais engajados, e com grande compromisso nas conjunturas históricas vivenciadas, que procuraram proteção e refúgio no interior da pátria dos textos, de uma pátria textual, e analisamos dentro destes intelectuais, o escritor Julio Cortázar.

No caso de Pablo Neruda, e segundo as reflexões que serão desenvolvidas no Capítulo “Um tal Pablo”, observa-se um deslocamento e desarraigamento físico, mas também, confere-se um exílio na pátria da escrita. Isto é, um exílio no livro. E quanto a



Julio Cortázar, observaremos no Capítulo “Um tal Julio”, feições particulares no que diz respeito ao exílio. Assim, e conforme analisado e mencionado, Cortázar vivenciou no início um exílio voluntário, tornado, ao longo de sua história, um exílio forçado, cultural, e no último período da ditadura argentina de 1976-1983, um exílio geográfico. Porém e predominantemente, o exílio cortazariano foi um exílio textual.

Resumindo: sobre o relacionamento entre evasões e escritas, observa-se que o exílio pode se manifestar segundo muitas formas: a evasão física mediante a viagem ou o desaparecimento e o distanciamento dos espaços quotidianos; o abandono do pensamento compartilhado, através do silêncio e da solidão diante de ideias incompatíveis com as próprias crenças; isto é, trata-se de afastamentos portadores de uma grande carga emocional, podendo ela adotar a forma e a estética das frases, das palavras, dos textos. Para ilustrar essas últimas colocações quanto à fuga textual, consideramos de uma grande riqueza as reflexões do escritor judeu Edmond Jabès, nascido no Egito, e que sofrera o exílio em 1957, durante a crise do canal de Suez. Naturalizado francês em 1967, sempre se considerou como um estranho, por ser exilado, por ser judeu, por escrever em língua francesa. O tema central na obra de Jabès é o exílio e, em torno dele, a condição judia, a do escritor e a do homem depois de Auschwitz. Essas situações e condições na vida de Jabès marcaram tão profundamente sua obra que ele se tornou um caso único dentro da literatura francesa em geral. Jabès abordou a condição judaica na ‘pátria escrita’, criou um gênero próprio difícil de classificar, mas muito atraente para Jacques Derrida e Emmanuel Lévinas do ponto de vista do sentido das letras e das palavras. Sabemos de escritores que têm produzido suas obras em lugares sórdidos e populosos. Eis Edmond Jabès, que escrevera *El libro de las preguntas* (JABES, 1990) no metrô, e “por supuesto había mucha gente alrededor” (AUSTER, 1992, p. 124), ou Franz Kafka, que criava suas histórias durante a noite, uma vez finalizada sua jornada como funcionário. Segundo declarações do célebre escritor Kafka em seu jornal íntimo [1951], publicado na revista *El Nacional*, em Caracas, em 5 de junho de 1951, ele escreveu a novela *O veredicto* [1913] ao longo de uma noite em claro, em 10 de setembro de 1912, novela que fora publicada em 1913. O conhecimento dessas condições criativas permite considerar outro tipo de exílio: não presencial, imaterial, que poderia ser descrito como um afastamento num outro espaço, num assédio interior e solitário, porém, por sua vez, compartilhado por aqueles escritores que se encontram ‘fora de lugar’, num espaço comum de encontro dos expatriados que procuram sua morada no mundo: “[...] no puedo evitar sentirme un

poco perdido. No es mi paisaje, no es mi sitio, mi verdadero sitio. En cierto sentido, ahora vivo como históricamente lo han hecho los judíos. El libro se ha transformado en mi patria verdadera... prácticamente la única [...]”(AUSTER, 1992, p. 124).

Abordar as escritas do escritor – judeu - Edmond Jabès nos leva para os primeiros conceitos deste Capítulo, e aprofundamos as reflexões de nossas heranças. Os judeus sofrem a deportação e o exílio já no século VI antes de Jesus Cristo, como já mencionado. Desse exílio, eles trazem uma escritura nova e um texto escrito, considerado o instrumento mediante o qual Deus criou o mundo.

Desta maneira, como herdeiros das doutrinas da Grécia, dos preceitos da Igreja judaico-cristã, nos debruçamos sob o peso e a carga milenar de ensinamentos nos quais prima a função e a direção divina. Tanto nas diretrizes gregas quanto nas judaico-cristãs, a voz, a fala têm o poder. Fala poderosa diante de uma escrita recalcada, desprestigiada, secundária: referência inicial à problemática da voz -como *phone*- que dominara a totalidade da metafísica ocidental, desde Platão e Aristóteles.

A voz, assim, não seria um simples significante entre outros, pois teria uma posição privilegiada, já que expressaria imediatamente o estado da alma, refletiria as coisas por mera semelhança natural. Vale dizer, entre a alma e o logos haveria uma relação de simbolização convencional. A primeira convenção, que se relacionaria imediatamente com a ordem da significação natural e universal, iria se produzir como linguagem falada. Portanto, a linguagem escrita apenas fixaria as convenções, ligando entre elas as demais convenções.

Antes de Aristóteles, Platão já desqualificava a escrita em relação à voz. A escrita seria uma simples forma de registro daquilo produzido vivamente pela palavra falada. Ao analisar as obras do ateniense Platão, principalmente no seu diálogo *Fedro*, é possível observar a defesa da oralidade neste pensador fundamental na história da filosofia. Assim, cabe ressaltar que Platão se debruça sobre uma crítica à escrita, especificamente à escrita de assuntos filosóficos.

Observa-se também que, desde tempos aristotélicos, a fala tem uma relação de proximidade imediata e essencial com a alma: as palavras faladas eram signos imediatos de estados da alma.

Nessa perspectiva, ao abordar Jacques Derrida, observa-se que a escrita seria algo da ordem do veneno e não do remédio, segundo enunciado pelo filósofo francês mencionado em *A farmácia de Platão* (DERRIDA, 1989), já que na oposição entre

remédio e veneno se articulária outra oposição fundamental: aquela da verdade e da não-verdade no campo do logos comandado pelo imperativo da vontade de verdade.

Quanto aos preceitos judaico-cristãos, cabe salientar a presença de um Deus no exílio diante do povo de Israel, presença que se concretiza através de uma voz criadora, construtora, de uma fala no afastamento, num ‘exílio’.

Deus cria ao pronunciar o fato, o evento.

Deus se afasta e volta. O Deus exilado provoca o exílio:

Gênesis 3:8-9: “Ao cair a tarde daquele dia ouviram o Senhor Deus a passar através do jardim. Então esconderam-se por entre o arvoredo. O Senhor Deus chamou por Adão: “Onde estás?” ”; Gênesis 11:5-9: “O Senhor desceu para ver a cidade e a torre que estavam a levantar: “Vejam: se isto é o que eles já são capazes de fazer, sendo um só povo com uma só língua, não haverá limites para tudo o que ousarem fazer. Vamos descer e que a língua deles comece a diferenciarse noutras línguas, de forma que uns não entendam os outros. E foi dessa forma que o Senhor os espalhou sobre toda a face da terra, tendo cessado a construção daquela cidade. Por isso ficou a chamarse Babel, porque foi ali que o Senhor diferenciou a língua dos homens, e espalhouos por toda a terra.

Assim, Deus fala e faz, Deus é Verbo criador. Deus-Voz estabelece luz, confusão; Deus desterra, assujeita, condena o ser humano a uma fala-tradução necessária, impossível (DERRIDA, 2002, p. 21); Deus determina exílios: físicos e na língua.

Na obra *Gramatologia* (DERRIDA, 1967a), observa-se que a tradição da voz foi constitutiva da metafísica ocidental, marcada pelo *logocentrismo* e pela *episteme*, na qual a presença imediata do ser promovida por aquela seria a sua característica mais eloquente (DERRIDA, 1967a, 1ª parte, cap. 1). O logos e a episteme seriam os correlatos do imperativo da presença. Trata-se da presença imediata do ser na alma como consciência, na medida em que o sujeito teria aqui se constituído nesta relação, ao ser fundado pelo imperativo da presença. Nessa perspectiva, a tradição metafísica e logocêntrica ocidental seria fenomenológica desde os seus inícios, enunciando a presença imediata do ser na consciência, que constituiria deste modo o sujeito propriamente dito (DERRIDA, 1967b). Assim, a mencionada tradição metafísica seria fundada pela voz, mas também pela presença imediata da coisa na consciência e pela referência ao logos, bem como ao *fonologismo*. Essa tradição da voz estaria em crise desde o surgimento da escritura no século XIX. Porém, nas últimas décadas desse século, o desenvolvimento dos discursos das ciências já não permitiria a tradução desses

no registro da linguagem falada. A matematização dos discursos científicos, cada vez mais complexa, teria progressivamente impossibilitado a redução desses discursos ao registro da escrita fonética (DERRIDA, 1967a, 1ª parte, cap. 2).

A escrita, como derivada da fala, seria o significante, e o significado estaria na palavra falada. Derrida chama a isto de fonologocentrismo: proximidade da voz ao sentido. O fonologocentrismo introduz o tema da presença, pois confunde-se com o sentido do ser como presença. A leitura de Derrida foi a própria *desconstrução* da tradição do logocentrismo, produzida ao longo da história da metafísica ocidental, trazendo de volta aquilo que fora excluído: a problemática da escritura.

O que Derrida pretendeu destacar com essa ênfase teórica colocada na escritura, em oposição marcante à tradição dominada pela voz, foi a existência de um *pensamento do traço* (DERRIDA, 1967c, p. 297-318). Esta modalidade de pensamento se contraporia fundamentalmente à tradição de logos, sendo, então, o correlato da escritura e a contrapartida crucial para a restauração desta, com a desconstrução da metafísica ocidental.

Aqui, poder-se-ia evocar Edmond Jabès: “El loco por la escritura sueña con ser una sombra para desposar el agua. De esta unión nacen los libros. Pero la sombra no es más que una mancha de memoria que el ojo percibe”. (JABÈS, 1990, p. 82.)

Cabe salientar que as marcas da origem da vida de Jacques Derrida, marcas da constituição de seu ser, desse sujeito ‘Derrida’, traduzem a condição de um judeu-francês-argelino no exílio. Mesmo se em seus escritos Derrida não utilize a palavra ‘exílio’, a experiência de um estranhamento radical, de uma alteridade ineludível que coabita internamente com toda suposta identidade, perpassa toda a vida e o pensamento do filósofo, fazendo com que esse seja um pensamento afirmativo, aberto ao por vir, e diante da possibilidade de pensar de outro modo o político.

A justificativa de fazer apelo a este autor prolífico é justamente a riqueza, a variedade e a vastidão de seus ensaios, nos quais a figura central é o universo da linguagem, a força e o protagonismo das palavras, a função ineludível da escrita.

Segundo Jacques Derrida, no livro *No escribo sin luz artificial* (coletânea de entrevistas feitas com este autor entre 1982 e 1989) (DERRIDA, 1999), a língua, enquanto escritura, é o útero materno no qual a textualidade se engendra, a condição humana não é outra que aquela de escriba de um palimpsesto permanentemente reescrito (destruído, reconstruído, desconstruído), no qual o impossível acesso ao

original torna de uma relevância insubstituível todos os traços, os indícios, as rasuras, as erratas, as margens, as notas, as remitências e os envios que o constituem. Empurrados na contingência/transcendência da linguagem, nosso destino derridiano é errar num espesso labirinto de signos, num caleidoscópio especular no qual a multiplicação dos desvios nos leva para o mutismo do indizível como limite e possibilidade de todo discurso.<sup>5</sup>

Em *A escritura e a diferença*, no capítulo “Edmond Jabès e a questão do livro”, Derrida se debruça sobre a condição de judeu exilar, da escrita e, particularmente, da poesia, assunto alvo de nossas pesquisas. Citamos Derrida:

[...]Em *Le livre des questions* \ a voz não se altera, nem a intenção se rompe, mas o acento torna-se mais grave. É exumada uma poderosa e velha raiz e nela é posta a nu uma ferida sem idade (pois o que Jabès nos ensina é que as raízes falam, que as palavras querem crescer e que o discurso poético está cravado numa ferida): trata-se de um certo judaísmo como nascimento e paixão da escritura. Paixão da escritura, amor e sofrimento da letra, acerca da qual não se poderia dizer se o sujeito é o judeu ou a própria Letra. Talvez raiz comum de um povo e da escritura. Em todo o caso destino incomensurável, que insere a história de uma “raça saída do livro...” na origem radical do sentido como letra, isto é, na própria historicidade. Pois não poderia haver história sem o sério e o labor da literalidade. Dolorosa dobra de si pela qual a história se reflete a si própria ao dar-se o número. Esta reflexão é o seu início. A única coisa que começa pela reflexão é a história. E essa dobra, e essa ruga, é o judeu. O judeu que elege a escritura que elege o Judeu numa troca pela qual a verdade de parte a parte se enche de historicidade e a história se consigna na sua empiricidade: “dificuldade de ser Judeu, que se confunde com a dificuldade de escrever; pois o judaísmo e a escritura constituem uma única espera, uma única esperança, uma única usura”. [...]. (DERRIDA, 1995, p. 54).

Poder-se-ia deduzir que o problema da metafísica para Derrida é o problema da linguagem. E que o problema da linguagem é o problema da escritura. A questão da metafísica se reduz, para Derrida, a uma questão de linguagem, focada no conceito de signo e no conceito do relacionamento entre palavra e escritura.

Ao trazer Edmond Jabès, Derrida salienta o traço e a herança do povo judeu. Escritura, livro e herança bíblica, obsessão do povo judeu na Torá, no Talmude, na

<sup>5</sup> Derrida, em resposta à pergunta sobre se a desconstrução ameaça a produção de conhecimento responde: “... no creo que la deconstrucción sea sólo o esencialmente aquella operación que, según dice usted, destruye la producción de conocimiento. No. O, mejor dicho, lo hace y no lo hace. Por una parte, puede de hecho bloquear o interrumpir cierto tipo de obra, de trabajo intelectual; pero, por otro lado, indirectamente produce conocimiento, indirectamente provoca una obra. Tanto los que se consideran deconstruccionistas como los que se oponen a ella trabajan a su modo, y creo que eso sin duda acelera la producción de conocimiento... Aunque reconozco que la deconstrucción puede paralizar la lenta y optimista acumulación positiva de conocimiento, también pienso que es, al mismo, productiva”, DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*, Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999, p. 182.

Cabala. Para Jabès, escritor judeu no exílio: “El libro es un laberinto. Crees que estás saliendo y no haces sino penetrar más y más. No puedes escaparte. Para eso tendrías que destruirlo. Y tampoco te decides a hacerlo. Noto que tu ansiedad aumenta. Lenta pero certeramente. Salte después de todo. ¿Quién te espera al final? Nadie...” (Haim Chertok, “I doubt, therefore I am”, en *The jerusalem Post*, 26 sep., 1992). E para Jabès ‘ninguém’ é alguém, e esse alguém é Deus, é o autor, é o ser. Assim, escrever é o ato de reclamar o texto e o ser desde o vazio.

Portanto, e segundo os conceitos derridianos, poder-se-ia afirmar que Derrida é um texto, que ele sobrevive como texto, dentro de uma alteridade indizível, numa ‘dificuldade de escrever’, porém, num judaísmo e uma escritura que é ‘uma única esperança’, já que e segundo Jabès “Hacer un libro podría significar cambiar el vacío de escribir por escribir el vacío.” (Haim Chertok, “I doubt, therefore I am”, en *The jerusalem Post*, 26 sep., 1992).

O livro se torna o sustento do exílio. A palavra exílio adota a forma de uma ilha, de um deserto, de um som sem eco, de uma imagem:

Haznos, mediante una imagen, ver el exilio”, le pidieron.  
 Y dibujó una isla. Y explicó:  
 “La palabra es una isla.  
 El libro es un océano poblado de islas.  
 El libro es un cielo acribillado a estrellas.  
 La isla, la estrella son figuras del exilio.  
 El océano, el cielo son exilio en el exilio  
 y también ley de exilio.  
 El exilio está en la ley; pues la ley  
 es libro  
 en la palabra.  
 (JABES, 1990, p. 323)

Derrida é um texto. Escrita exemplar que analisa e ilustra os textos no exílio dos poetas errantes, poetas militantes no desarraigamento, na clandestinidade, nos gritos do desterro. Escritores poetas tais como Pablo Neruda e Julio Cortázar, que empunharam as armas textuais.

Neruda mora dentro da palavra, da poesia, de inúmeras escritas poéticas. Neruda afirma: “La lengua hablada tiene otras dimensiones; la lengua escrita adquiere una longitud imprevista. El uso del idioma como vestido o como la piel en el cuerpo; con sus mangas, sus parches, sus transpiraciones y sus manchas de sangre o de sudor, revela al escritor.” (NERUDA, 2001, p.119)

Para Derrida “Escrever é ter a paixão da origem” (DERRIDA, 1995, p. 74). Uma origem que faz alusão ao exílio e que traduz errâncias. Exílios e errâncias sem explicitar nas escritas derridianas, porém, sempre presentes nas rasuras audíveis do texto. Derrida declara a escrita num jogo autorreferencial, um jogo de significantes.

Neruda declara-se, afirma-se em seus versos de amor, de protesto, de compromisso e denúncia. Versos que souberam ser uma poética em e do exílio. Versos no e do exílio explicitando desarraigamento, desamparo e denúncia ilustram nossas reflexões ao fazer alusão aos anos da clandestinidade do poeta: os poemas do *Canto General* escritos entre os anos 1948 e 1949.

O poeta chileno Pablo Neruda, companheiro de lutas e exílios de outros poetas latino-americanos que compartilharam vivências de compromisso e denúncia. Poetas que usaram a palavra para que ressoe exílio e ‘desexílio’, tais como o uruguaio Mario Benedetti, abordando em seus escritos a condição política de seu exílio, o castigo histórico, as causas ideológicas que o sustentam e que marcam seu início literário em sua experiência como ser humano: “[...] hay otros temas, que por razones obvias, no estuvieron desde el comienzo en mi obra literaria, que son el exilio y el desexilio; aparecieron cuando estos temas entraron en mi vida” (BENEDETTI, 1992, p. 51). Poetas fugitivos que vivenciaram o exílio, cada um deles, segundo uma visão particular e com marcas particulares; sendo essas marcas em geral negativas, de tristeza, de desarraigamento, nostalgia, silêncio, impotência, medo.

Contudo, em muitos deles, percebem-se traços de um grande e profundo aprendizado. Como testemunho dessas vivências, citamos o poeta paraguaio exilado Augusto Roa Bastos, que declarou fora do Paraguai: “Me interesa el hombre universal que es la gran lección que yo le debo al exilio. Nunca podré quejarme de mi exilio porque fue para mí una gran escuela”. (ROA BASTO, 1990, p 67).

Mas, a dor e a raiva, às vezes, primam e governam. Assim, são inúmeras as narrações benedettinas protagonizadas por exilados que dialogam brevemente sabendo-se diferentes. Podem-se apreciar essas marcas nos versos de “Otra noción de patria”, versos que expressam as antíteses entre a dor e o privilégio, sentimentos opostos que fazem parte do exílio, e devem ser aceitos pelo exilado.

Con esta rabia melancólica  
este arraigo tan nómada  
este coraje hervido en la tristeza

este desorden este no saber  
 esta ausencia a pedazos  
 estos huesos que reclaman su lecho  
 con todo este derrumbe misterioso  
 con todo este fichero de dolor  
 somos privilegiados.  
 (BENEDETTI, 2008, p. 176)

Mesmo se Mario Benedetti também desafia e batalha contra o desalento para não cair no buraco da tristeza, enumerando ‘as sete pragas do exílio’: “el pesimismo, el derrotismo, la frustración, la indiferencia, el escepticismo, el desánimo y la inadaptación” (BENEDETTI, 1986, p. 51-52), se apresenta menos exultante no que diz respeito à mudança na valoração dos fatos:

esto es una derrota  
 hay que decirlo  
 vamos a no mentirnos nunca más  
 a no inventar triunfos de cartón  
 si quiero rescatarme  
 si quiero iluminar esta tristeza  
 si quiero no doblarme de rencor  
 ni pudrirme de resentimiento  
 tengo que excavar hondo  
 hasta mis huesos  
 tengo que excavar hondo en el pasado  
 y hallar por fin la verdad maltrecha  
 con mis manos que ya no son las mismas.  
 (BENEDETTI, 2008, p. 176)

Benedetti traça, no início, um equilíbrio entre a realidade vital e a teoria ideológica, reconhecendo a importância de salientar a missão ou, simplesmente, o ofício de um escritor:

[...]...el escritor que vive desgajado de su suelo y de su cielo, de sus cosas y de su gente, no es alguien que aborda el exilio como un tema más, sino un exiliado que, además, escribe. Por otra parte, creo que el deber primordial que tiene un escritor del exilio es con la literatura que integra, con la cultura de su país. Tiene que reivindicar su condición de escritor, y a pesar de todos los desalientos, las frustraciones, las adversidades, buscar el modo de seguir escribiendo[...] (BENEDETTI, 1986, p. 11).

Obstinar-se com a memória é uma das armadilhas do poeta que visualiza o “desexílio”, esse retorno desejado, distante; porém, presente no horizonte da esperança:



“Vuelvo / quiero creer que estoy volviendo / com mi peor y mi mejor historia / conozco este caminho de memoria / pero igual me sorprendo. “Quiero creer que estoy viviendo”. (BENEDETTI, 1988, p. 179)

Se o exílio, como tema literário, está motivado por causas extraliterárias, faz com que a experiência não seja fixa, senão variável no transcorrer da mesma vida do expatriado. Vivências que podem estar só marcadas pelas tristezas, as saudades, as frustrações, mas também pelo aprendizado.

Eduardo Galeano foi da opinião que o fato de se achar empurrado para fora do país poderia se tornar em evento fecundo, e mesmo levar o escritor, o poeta, a pensar no dia do retorno de um ponto de vista ‘positivo’: “Así amplió el campo de mi mirada y así voy encontrando claves de creación y de orientación que podrán ser de alguna ayuda, tarde o temprano, cuando llegue la hora del regreso y haya que regar las tierras que las dictaduras están arrasando”. (GALEANO, 2000, “El exilio, entre la nostalgia y la creación”, p. 253).

Assim sendo, entre tristezas e alegrias saudosas, transitam geografias e textos de poetas latino-americanos, tais como Benedetti, Neruda, Gelman e tantos outros. Cada um deles com um traço definatório, identitário, estético, político; sempre exilar.

Mario Benedetti oscilou entre sucumbências, desabamentos e vitórias tingidas de saudades. Benedetti nos deixou suas poesias na oscilação das contradições de sentimentos e experiências; seus exílios e desexílios poéticos: “[...] todos rotos pero enteros / diezmados por perdones y resabios / un poco más gastados y más sábios / más viejos y sinceros / vuelvo y pido perdón por la tardanza / se debe a que hice muchos borradores / me quedan dos o tres viejos rencores / y sólo una confianza / “Quiero creer que estoy volviendo”” (BENEDETTI, 1988, p. 180)

Os versos nerudianos no exílio estão atravessados pelo desarraigamento intolerável, impossível. Neruda exprime exílio geográfico se afogando nas memórias saudosas de sua Araucanía.

No capítulo “¡Oh Primavera, devuélveme a mi Pueblo!” (NERUDA, 1980, p. 370), um discurso pronunciado no Estádio Nacional do Chile, em momentos de seu retorno ao Chile depois de ter recebido o Premio Nobel, em 1972, Neruda faz uma enorme pintura poética em prosa deixando testemunhos de vivências em terras alheias, o coração dolorido pelo Chile distante: “Hace años, en un destierro forzoso, muy lejos

de Chile, desesperado de sentirme tan lejos y sin esperanzas de volver, escribí estos versos:

III

**CUÁNDO DE CHILE**

**OH** Chile, largo pétalo  
de mar y vino y nieve,  
ay cuándo  
ay cuándo y cuándo  
ay cuándo  
me encontraré contigo,  
enrollarás tu cinta  
de espuma blanca y negra en mi cintura,  
desencadenaré mi poesía  
sobre tu territorio.

[...]

Hay hombres  
mitad pez, mitad viento,  
hay otros hombres hechos de agua.  
Yo estoy hecho de tierra.  
Voy por el mundo  
cada vez más alegre:  
cada ciudad me da una nueva vida.  
El mundo está naciendo.  
Pero si llueve en Lota  
sobre mí cae la lluvia,

[...]

Pueblo mío, verdad que en primavera  
suena mi nombre en tus oídos  
y tú me reconoces  
como si fuera un río  
que pasa por tu puerta?

Soy un río. [...]  
Qué haré sin caminar con la bandera  
que de mano en mano en la fila  
de nuestra larga lucha  
llegó a las manos mías?  
Ay Patria, Patria,  
ay Patria, cuándo  
ay cuándo y cuándo  
cuándo  
me encontraré contigo?

[...]

Ay cuándo, Patria,  
te casarás conmigo  
con ojos verdemar y vestido de nieve  
y tendremos millones de hijos nuevos  
que entregarán la tierra a los hambrientos.

Ay Patria, sin harapos,  
 ay primavera mía,  
 ay cuándo  
 ay cuándo y cuándo  
 despertaré en tus brazos  
 empapado de mar y de rocío.  
 Ay cuando yo esté cerca  
 de ti, te tomaré de la cintura,  
 nadie podrá tocarte,  
 yo podré defenderte  
 cantando,  
 cuando  
 vaya contigo, cuando  
 vayas conmigo, cuándo  
 ay cuándo.

(NERUDA, 1980, p. 379-380-381)

Neruda vivenciou o desamparo absoluto diante da falta da terra. Saudades nerudianas da pátria, da terra, dessa Araucanía que é seu corpo, mulher, vida. Benedetti confirma as experiências nostálgicas ao declarar: “Todos estuvimos amputados: ellos de la libertad; nosotros del contexto”(BENEDETTI, 1986, p. 40).

Encerramos nossas análises sobre o desarraigamento do poeta chileno Neruda com as palavras de Julio Cortázar no capítulo “América Latina: exilio y literatura”, do livro *Argentina: Años de alambradas culturales* (CORTAZAR, 1984) nos trazendo uma visão particular no que diz respeito ao exílio; palavras que criam laços entre frases, pensamentos e convicções; uma construção de palavras para sair do mundo poético nerudiano, atravessar a ponte e entrar no universo em prosa poética cortazariano, que dará continuidade a nossas pesquisas:

Entre los exilados fuera del país, *una pequeña minoría cae en el silencio*, obligada muchas veces por la necesidad de reajustar su vida a condiciones y a actividades que la alejan forzosamente de la literatura como tarea esencial. Pero casi todos los otros exilados siguen escribiendo, y sus reacciones son perceptibles a través de su trabajo. Están los que casi proustianamente parten desde el exilio a *una nostálgica búsqueda de la patria perdida*; están los que *dedican su obra a reconquistar esa patria*, integrando el *esfuerzo literario en la lucha política*. En los dos casos, a pesar de su diferencia radical, suele advertirse una semejanza: la de ver en el exilio un disvalor, una derogación, una mutilación contra la cual se reacciona en una u otra forma. Hasta hoy no me ha sido dado leer muchos poemas, cuentos o novelas de exilados latinoamericanos en los que la condición que los determina, esa condición específica que es el exilio, sea objeto de una crítica interna que la anule como disvalor y la proyecte a un campo positivo [...]. Quienes exilian a los intelectuales consideran que su acto es positivo, puesto que tienen por objeto eliminar al adversario. ¿Y si los exilados optaran también por considerar como positivo ese exilio? (CORTAZAR, 1984, p. 20). Grifos meus

A partir das palavras de Cortázar, observa-se que o exilado “cae en el silencio”, contudo, ele escreve, e “sus reacciones son perceptibles a través de su trabajo”, e afirma que muitos escritores exilados “parten desde el exilio a *una nostálgica búsqueda de la patria perdida;*” e se servem da literatura como catarse e testemunho quando “*dedican su obra a reconquistar esa patria, integrando el esfuerzo literario en la lucha política.*”. Cortázar é causa de questionamentos ao trazer um conceito provocador: “¿Y si los exilados optaran también por considerar como positivo ese exilio?”

Neruda em e a partir de sua geografia revela aspectos negativos de sua experiência de desarraigamento através de seus versos, feições evidenciadas nos poemas-cantos de *Canto General*. Contudo, explicita luta sem claudicações: Neruda expõe em versos e cantos seu exílio.

Cortázar desenvolve o assunto no decurso de várias conferências e múltiplos textos de denúncia. Voltamos a fazer referência ao livro anteriormente mencionado neste Capítulo, e particularmente ao parágrafo seguinte -pertencente à Introdução- nos permitindo entender o interesse do autor na abordagem do tópico:

Del exilio se ha escrito mucho y era necesario hacerlo porque callarse equivalía a darle la mejor carta de triunfo a la junta militar, que nos quería silenciosos, amargados y nostálgicos. [...] No sé cuántas textos he escrito en estos años, andan por ahí en decenas de revistas y periódicos latino-americanos y europeos. He elegido aquellos que me parecen conservar alguna validez actual; la primera serie toca esencialmente al exilio como eje y motor de una denuncia constante de los crímenes de la junta militar [...] (CORTÁZAR, 1984, p. 4-5).

Observa-se na citação acima a ideia de base da postura de luta e coragem adotada por Cortázar diante das ditaduras e do irremediável exílio ao nos propor de não nos contentar nos escondendo num além das palavras, num além silencioso. Segundo Cortázar, temos a obrigação de nos expressarmos já que esse temor silencioso equivaleria aceitar o triunfo dos militares “que nos quería silenciosos, amargados y nostálgicos.” (CORTÁZAR, 1984, p. 4-5).

Os artigos deste livro, datados de janeiro de 1984, vale dizer, um mês antes da morte do autor, têm um único interesse, segundo explicitado por Cortázar: “Mi sólo deseo es que el lector, si recorre el conjunto del libro, pueda acercarse a una noción más concreta y sobre todo, más global de todo aquello que no le era posible abarcar en esos años de colador al revés” (CORTÁZAR, 1984, p. 5). O engajamento desse momento de

Cortázar na conjuntura das violências exercidas nos territórios da América Latina o leva a usar a escrita como ferramenta, porém sempre poética: “esos años de colador al revés” (na citação acima).

Esse compromisso do autor é explicitado ao longo das últimas produções cortazarianas, textos que foram injustiçados pela crítica. Citamos a defesa da editora no prólogo ou “Contraportada” do livro acima mencionado, para melhor ilustrar as noções que nos convocam:

Julio Cortázar tiene críticos que «lamentan» que en sus últimos años diera tanto tiempo a la política, «descuidando» su labor meramente literaria. Es gente desmemoriada, pues como lo demuestra la cita que figura en la contracubierta de este libro, Cortázar hace rato que anunció su desencanto del «arte por el arte». Si fue «ingenuo» en la política, entonces también lo fue en la literatura, y tendremos que volver a pensar en la etimología del término «ingenuo» («nacido libre») y aplicárselo a sabiendas, teniendo en cuenta que Cortázar, nacido libre, vivió, escribió y murió libre. Que es otra manera de afirmar que fue un hombre íntegro, de una sola pieza, cuya vida y cuya obra se ensamblan de manera inextricable, mal que les pese a algunos, como ejemplo luminoso para todos. Los textos de este volumen, como los que aparecen en *Nicaragua tan violentamente dulce*, son textos políticos. Firmados por Cortázar, no son ni políticos ni literarios: son textos *de Cortázar*, fieles a una concepción ética de la vida. Y nada más. (CORTÁZAR, 1984, p. 2)

A partir da citação acima, constata-se que Cortázar e seus textos foram injustiçados por ele se ter comprometido na luta libertária dos povos oprimidos da América Latina, e só porque Cortázar “diera tanto tiempo a la política, «descuidando» su labor meramente literaria”, sem perceber que esse mesmos textos “Firmados por Cortázar, no son ni políticos ni literarios: son textos *de Cortázar*, fieles a una concepción ética de la vida. Y nada más.”

Esses “textos *de Cortázar*, fieles a una concepción ética de la vida. Y nada más.”, esses textos-ensaios no e do exílio suscitam combate diante dos aspectos negativos da experiência traumática do desarraigamento segundo uma visão ‘do avesso’. Cortázar propõe mudar as figuras ao afirmar: “Desde luego no voy a dar las gracias por una beca de esa naturaleza, pero la aprovecharé a fondo, haré *del disvalor del exilio un valor de combate*.” (CORTÁZAR, 1984, p. 2). (Grifos meus). Cortázar transmuta conceitos e vivências, já que “el exilio y la tristeza van siempre de la mano” (CORTÁZAR, 1984, p. 2), e nos convida a uma procura da liberdade pela via do *humor*.

O problema do exílio apresenta controvérsias, já que ele supõe um julgamento para quem fica e para aquele que parte, para quem se compromete com a urgência do horror que se vive “dentro” e com o teórico conforto de quem denuncia de “fora”. Contudo, é importante considerar a visão de Cortázar porque o autor consegue dar uma virada produtiva a um debate pouco funcional num contexto de urgências. Cortázar decide pensar o exílio em termos de negatividade e de positividade.

Seamos realmente libres, y para empezar librémonos del rótulo conmisericordioso y lacrimógeno que tiende a mostrarse con demasiada frecuencia. Contra la autocompasión es preferible sostener, por demencial que parezca, que los verdaderos exilados son los regímenes fascistas de nuestro continente, exilados de la auténtica realidad nacional, exilados de la justicia social, exilados de la alegría, exilados de la paz. Nosotros somos más libres y estamos más en nuestra tierra que ellos. (CORTÁZAR, 1984, p. 2).

Torna-se explícito na citação acima o escritor Cortázar reconhecendo, porém não aceitando, a escritura no exílio a partir da nostalgia ou a vingança diante da perda, senão que ele tenta que ela se configure como um terceiro polo: a literatura a partir do exílio deve assumir uma função diferente, positiva, porque suas condições de produção, mesmo respondendo à urgência e ao horror, elas contribuem na tarefa de um possível e importante efeito simbólico, que repercutem na resistência e na luta dos povos. O autor, persuadido de que a literatura é o modo a partir do qual os bons escritores conseguem fazer chegar as mensagens, e que elas não sejam uma palavra dissecada entre tanta violência, os convida a refletir e agir precisamente mediante sua literatura. Assim, a tarefa dos escritores latino-americanos no exílio, segundo Cortázar, é:

Sensibilizar esa información [quién es el enemigo, qué está haciendo, qué nos llevó al exilio, etc.], inyectarle esa insustituible corporeidad que nace de la ficción sintetizadora y simbólica, de la novela, el poema o el cuento que encarnan lo que jamás encarnarán los despachos del télex o el análisis de los especialistas. (CORTÁZAR, 1984, p. 15)

Observa-se, assim, que a literatura é reconhecida pelo autor como um elemento complexo através do qual o horror pode ser denunciado e, por sua vez, problematizado, conseguindo avançar para os espaços fechados pelo poder opressor com a verdade e com a inevitável beleza de um poema, um conto ou um romance bem escritos. Cortázar procura teorizar essa poética que ele mesmo, como exilado, põe em prática em seus

contos: representar a violência e a injustiça social contemporâneas não significa ignorar a capacidade simbólica da literatura. A literatura como testemunho e como transformação avança mais do que o fazem outros discursos; quando quem a escreve é consciente do que ela significa e de como fazê-la agir, pode atingir seus leitores no seu mais íntimo e, por sua vez, coletivo sentimento de identidade, a partir do qual não se dão por vencidos diante da fragmentação praticada ou desejada pelos executores do horror.

Assim sendo, vemos ao longo de nossas reflexões que o discurso-texto do escritor no exílio adota múltiplas feições, vivências e interpretações. Observamos que o exílio é uma perda nerudiana; para as benedettinas é um *desexilio*; segundo os pensadores latino-americanos é uma figura analisada a partir de um olhar pigliano estrábico, de um escritor colocado no entre-lugar santiaguino ou deslocado em seu interstício cortazariano; e para um cronópio Cortázar em exílio cultural o exílio nos incita a uma alegria combativa.

Quando acabou a ditadura militar no território latino-americano, começou o retorno. Essa foi uma experiência que fez confrontar os que voltaram e os que ficaram, mais uma vez, com as perdas. Deixar o país que lhes havia acolhido significou um corte com a história que finca o homem a um lugar. Alguns voltaram após 1983, outros permaneceram no exílio, outros, ainda, voltaram do exílio para sair novamente da Argentina rumo a algum outro país.

A voz de Juan Gelman, poeta argentino em exílio no México, pai de um filho desaparecido, avô de uma neta recuperada nos deixa mais uma proposta da experiência exilar: não esquecer, sendo esse um dos objetivos maiores da poesia gelmaniana. No poemário *Interrupciones II* (GELMAN, 2006), a poesia sempre nasce de um exercício de memória. Assim, em “Bajo la lluvia ajena”, Gelman escreve: “de los deberes del exilio: no olvidar el exilio”.

### **Bajo la lluvia ajena**

#### **V**

de los deberes del exilio  
no olvidar el exilio/  
combatir a la lengua que combate el exilio!  
no olvidar el exilio/o sea la tierra/  
O sea la patria o lechita o pañuelo  
donde vibrábamos/donde niñábamos/  
no olvidar las razones del exilio/  
la dictadura militar/los errores  
que cometimos por vos/contra vos/

tierra de la que somos y nos eras  
 a nuestros pies/como alba tendida/  
 y vos/corazoncito que mirás  
 cualquier mañana como olvido/  
 no te olvides de olvidar olvidarte  
 (GELMAN, 2006, p. 16)

Nunca esquecer, jamais deslembra, nem olvidar o exílio. Juan Gelman faz poesia e testemunho, explicita que “de los deberes del exilio: no olvidar el exilio”.

Julio Cortázar escreve o prólogo “Contra las telarañas de la costumbre”, do livro do poeta Juan Gelman publicado em 1981 *Interrupciones I* (GELMAN, 1981):

[...]el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto, Juan y su lector cesan de estar solos y recorrer separadamente ese camino que busca llevarnos hacia nosotros mismos. Hombre al que le han segado la familia, que ha visto morir o desaparecer los amigos más queridos, nadie ha podido matar en él la voluntad de subterfuger esa suma de horror como un contragolpe afirmativo, creador de nueva vida. Acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia, su invocación de tantas sombras desde una voz que sosiega y arrulla, una permanente caricia de palabras sobre tumbas ignotas. [...] No hemos sabido mirarnos en el espejo de nuestra verdadera realidad argentina; y si algo nos traen hoy los poemas de Juan Gelman es una actitud, una manera a la vez reflexiva e instintiva de buscar lo que de veras somos sin las simplificaciones a veces suicidas que nos han arrojado tan lejos de lo nuestro. (<http://www.juangelman.net/2011/01/09/1147/>. Acceso: novembro 2017)

Cortázar, e quanto ao poeta Gelman neste caso, afirma que o poema já não é comunicação senão contato, mas também essa ternura necessária para exorcizar o exílio, para denunciar, para nos deixar “una permanente caricia de palabras sobre tumbas ignotas”, talvez em exílio, porém, sem olvido.



## Capítulo 4

### Um tal Pablo



#### 4.1 De retratos e andanças

##### Autorretrato

##### Entre Michoacán y Punitaqui

[...] la nueva capital de la frontera poblada por los chilenos. Ésta se llamó Temuco y ella es la historia de mi familia y de mi poesía. Mis padres vieron la primera locomotora, los primeros ganados, las primeras legumbres en aquella región virginal de frío y tempestad.

Yo nací el año 1904, y antes de 1914 comencé a escribir allí mis primeras poesías. Los largos inviernos del sur se metieron hasta en las médulas de mi alma, y me han acompañado por la tierra. Para escribir me hacía falta el vuelo de la lluvia sobre los techos, las alas huracanadas que vienen de la costa y golpean los pueblos y montañas, y ese renacer de cada mañana

[...] Para escribir también me hicieron falta por el mundo las goteras. Las goteras l piano de mi infancia [...] Así, pues, yo soy un poeta natural de la guerra y de las ciudades, de las máquinas y de las habitaciones, del amor, del vino, de la muerte y de la libertad. Pero soy también un poeta natural de aquellos bosques sombríos, que recuerdo ahora con empapada fuerza. Yo he empezado a escribir por un impulso vegetal y mi primer contacto con lo grandioso de la existencia han sido mis sueños con el musgo, mis largos desvelos sobre el humus [...]. Viajes 2. Pablo Neruda, 1942 -1943. (NERUDA, 2000, p. 522).

*Éste soy, yo diré, para dejar este pretexto escrito: ésta es mi vida. Y ya se sabe que no se podía: que en esta red no sólo el hilo cuenta, sino el aire que escapa de las redes. Y todo lo demás era inasible. NERUDA*

Em 12 de julho de 1904, nasce Ricardo Eliezer Neftalí Reyes Basoalto em Parral, a 340 quilômetros de Santiago. Em 1910, Neruda é matriculado no Liceu, cuja diretora, mais tarde, seria a escritora Gabriela Mistral - Prêmio Nobel de Literatura em 1945. Gabriela Mistral e seu tio Orlando Masson, poeta e fundador do Diário de Temuco, estimulam suas incursões poéticas. O pai, no entanto, opõe-se à vocação literária do filho, deseja vê-lo formado com vistas a um futuro promissor. A vida encarrega-se de mostrar o quanto o prognóstico paterno falha.

Durante os anos da sua juventude, Pablo Neruda -pseudônimo de Ricardo Eliezer Neftalí Reyes Basoalto- desenvolveu um trabalho prolífico no que diz respeito à poesia, já desde a sua primeira publicação do seu poema “Entusiasmo y Perseverancia” (1917), no jornal chileno *La Mañana*.

A pensão da Rua Maruri é seu primeiro abrigo em Santiago. Lá, inspirado pelo pôr-do-sol, escreve de dois a cinco poemas por dia e termina, em 1923, seu primeiro livro de poesia modernista: *Crepusculario*, cuja edição é custeada por ele e por alguns amigos. Pablo escreve mais de trinta livros depois desse, no entanto, a singularidade do momento é relatada por ele em *Confieso que he vivido, Memorias* (obra póstuma, 1974), assim:

[...]Mi primer libro! Yo siempre he sostenido que la tarea del escritor no es misteriosa ni trágica, sino que, por lo menos la del poeta, es una tarea personal, de beneficio público. Lo más parecido a la poesía es un pan o un plato de cerámica, o una madera tiernamente labrada, aunque sea por torpes manos. Sin embargo, creo que ningún artesano puede tener, como el poeta la tiene, por una sola vez durante su vida, esta embriagadora sensación del primer objeto creado con sus manos, con la desorientación aún palpitante de sus sueños. Es un momento que ya nunca más volverá. Ventrán muchas ediciones más cuidadas y bellas. Llegarán sus palabras trasvasadas a la copa de otros idiomas como un vino que cante y perfume en otros sitios de la tierra. Pero ese minuto en que sale fresco de tinta y tierno de papel el primer libro, ese minuto arrobador y embriagador, con sonido de alas que revolotean y de primera flor que se abre en la altura conquistada, ese minuto está presente una sola vez en la vida del poeta. (NERUDA, 2001, p. 23).

Uma história de amor com um triste final inspirou o poeta para a publicação do seu segundo livro de poemas, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), que tem chegado a ser a mais famosa e a mais traduzida das obras de Neruda.

Despois de *Veinte poemas*, Neruda, com só dois livros publicados, podia ser considerado um dos poetas maiores da história do Chile.

Trazemos algumas declarações do próprio Neruda quanto a seus livros e poemas daquela época, e especificamente, no que diz respeito à primeira edição de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (junho de 1924), publicado pela Universidad de Chile sob o título de *Neruda habla de sus libros*. Palavras de Neruda para melhor entendermos as preocupações profundas do poeta chileno:

Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* son un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezcladas con la naturaleza arrolladora del sur de mí patria (...) Los *Veinte poemas* son el romance de Santiago, con las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madreSelva del amor compartido.

Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias* (NERUDA, 2001, p. 24)

Fueron escritos estos poemas con aire, mar, espigas, estrellas y amor, amor.... Desde entonces andan rondando y cantando.... El tiempo les despojó su primera vestidura, el cataclismo de Chile, suspendido siempre como una espada de fuego, cayó sobre Puerto Saavedra y aniquiló mis recuerdos. Entró el mar que resuena en este libro y la marejada arrolló las casas y los pinos. Los muelles quedaron retorcidos y rotos. Una ola gigante azotó las amapolas. Todo fue destruido en este año de 1960.

Todo... Que mi poesía guarde en su copa la antigua primavera asesinada.

Pablo Neruda. Prólogo para una edición francesa de *Veinte poemas de amor*, París, 1960. (Disponível: <http://www.neruda.uchile.cl/coleccionlibros.htm>. Acesso em 30/01/2017).

Contudo, a falta de trabalho e compromisso contínuo com a poesia levou-o a aceitar o posto de cônsul honorário e representar o Chile em lugares diferentes, tais como Burma, Ceylon, Java, Singapura, Buenos Aires, Barcelona e Madrid. Foi durante esses anos de solidão e de experimentação da boemia e da pobreza que Neruda escreveu uma nova categoria de poemas surrealistas.

Em 1925 começou a escrita de uma coleção de livros chamada “*Residencia en la Tierra*”, cuja organização poder-se-ia resumir da seguinte maneira: *Residencia en la Tierra 1* [1925-1931], *Residencia en la Tierra 2* [1931-1935], e *Tercera Residencia* [1947] (dentro deste livro, encontra-se *España en el corazón*. Canto IV).

Durante suas viagens como cônsul, Neruda conheceu Maria Antonieta Hagenaar, com quem ele casou em 1930, mas também Federico García Lorca, outro

poeta que apreciava a poesia de Neruda, e que chegou a ser um dos seus amigos mais importantes.

Quanto ao período de trabalho na Espanha, sua vida mudou radicalmente, a partir do assassinato do seu amigo Federico García Lorca, da guerra civil que ameaçou a força da nação, e da separação da sua mulher, Maria Antonieta, seguida por um segundo matrimônio com Delia del Carril. Como testemunho daquele momento histórico: os livros póstumos *Confieso que he vivido. Memorias* [1974] (NERUDA, 2001) e *Para nacer he nacido* [1980] (livros publicados pelos herdeiros de Pablo Neruda em 1974 e 1980, respectivamente; trata-se de coletâneas de textos e de artigos esparsos ao longo da vida do poeta) Neruda faz alusão à Espanha sofrente.

A prosa de Pablo Neruda recolhida nesses escritos -*Para nacer he nacido* [1980] (NERUDA, 1980)- revela aspectos desconhecidos da rica e complexa personalidade do poeta e completa o autorretrato traçado em *Confieso que he vivido. Memorias*. A intensa vida de Pablo Neruda é uma das mais variadas de nossa época e sempre oscilou entre o lirismo subjetivo e a descoberta assombrada e incessante do mundo.

Trata-se de escritos de uma grande elegância e agilidade, de textos que descrevem o Extremo Oriente de seus anos de juventude; versos nos quais o poeta se desfia dentro de um grande hermetismo. Lugares e espaços que se encontram também na origem de *Residencia en la Tierra* (1935), onde se fala de personagens e de fatos chilenos e das mais inesperadas latitudes. Trata-se de textos que descrevem a paisagem marinha da Isla Negra; textos que narram misteriosas cerimônias celebradas por extravagantes amigos num casarão perdido num bairro de Santiago de Chile.

Sem intelectualismo, utilizando uma linguagem com uma prosa inconfundível, Pablo Neruda nos revela sua própria busca do equilíbrio dentro de um contexto de contradições. Sua vasta experiência do universo, da natureza e da cultura se traduz num renascimento contínuo. Esse renascimento e suas revelações apresentam-se aos leitores. E nós, esses leitores, assistimos à curiosa e sempre surpreendente viagem literária de *Para nacer he nacido*, viagem só possível de quem fora definido como “o viajero imóvel”.

A amizade com o grande poeta da Andaluzia republicana, Federico García Lorca, deixou marcas na alma e na produção de Neruda. O poeta andaluz foi estrela e guia para Neruda, e também os outros colegas espanhóis de versos sonoros e lutas sociais comprometidas, tais como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Emilio Prados. A

morte de Federico foi um grande golpe para a história, para a literatura do início do século XX –mas também para nós hoje-, e foi um impacto enorme para Neruda. Federico García Lorca morreu sob as balas da intolerância e da discriminação, da tirania e do horror, sendo vítima das mentes perversas que dominaram a Espanha durante toda a ditadura de Francisco Franco.

As frases contidas em *Para nacer he nacido* sobre García Lorca refletem o pensamento e o sentimento de Neruda sobre seu grande amigo poeta andaluz:

[...] Federico García Lorca! Era popular como una guitarra, alegre, melancólico, profundo y claro como un niño, como el pueblo.[...] Lo han escogido bien quienes al fusilarlo han querido disparar al corazón de su raza. Han escogido para doblegar y martirizar a España, agotarla en su perfume más rápido, quebrarla en su respiración más vehemente, cortar su risa más indestructible. Las dos Españas más inconciliables se han experimentado ante esta muerte...[...] (NERUDA, 1980, p. 31)

[...] era él el defensor sonoro del corazón de España. Federico García Lorca! [...] Lo han escogido bien quienes al fusilarlo han querido disparar al corazón de su raza. Han escogido para doblegar y martirizar a España, agotarla en su perfume más rápido, quebrarla en su respiración más vehemente, cortar su risa más indestructible. [...] (NERUDA, 1980, p. 31)

[...] Estará muerto él, ofrecido como una azucena, como una guitarra salvaje, bajo la tierra que sus asesinos echaron con los pies encima de sus heridas, pero su raza se defiende como sus cantos, de pie y cantando, mientras le salen del alma torbellinos de sangre, y así estarán para siempre en la memoria de los hombres.[...] (NERUDA, 1980, p. 29)

[...] Su recuerdo, trazar a esta distancia su fotografía, es imposible. Era un relámpago físico, una energía en continua rapidez, una alegría, un resplandor, una ternura completamente sobrehumana. Su persona era mágica y morena, y traía la felicidad.[...] (NERUDA, 1980, p. 32)

No soy político ni he tomado nunca parte en la contienda política, y mis palabras, que muchos habrían deseado neutrales, han estado teñidas de pasión. Comprendedme y comprended que nosotros, los poetas de América española y los poetas de España, no olvidaremos ni perdonaremos nunca el asesinato de quien consideramos el más grande entre nosotros, el ángel de este momento de nuestra lengua. Y perdonadme que de todos los dolores de España os recuerde sólo la vida y la muerte de un poeta. Es que nosotros no podremos nunca olvidar este crimen, ni perdonarlo. No lo olvidaremos ni lo perdonaremos nunca. Nunca. (Conferência pronunciada em Paris em 1937) (NERUDA, 1980, p. 33).

Os graves acontecimentos da Espanha daquela época levaram Neruda a se tornar parceiro do movimento Republicano e provocaram uma mudança radical na sua poesia, adotando uma estética de compromisso e engajamento. A nova poesia explicitava as ideias comunistas, salientando questões políticas, fatos todos que estabelecem e determinam limites precisos quanto à produção poética simbolista e surrealista – cuja temática de base é o amor- que caracteriza os poemas nerudianos do

período anterior. Foi durante esse período, já declarada a guerra civil de 1936, quando Neruda escreve uma poética marcadamente nacional: *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la Guerra*. [1937] (NERUDA, 1983). Este livro logo fará parte do Canto IV da *Tercera Residencia* [1947].

No seu retorno para América Latina, em 1945, Neruda filia-se ao Partido Comunista, recebe o Prêmio Nacional de Literatura, na capital chilena, e é eleito Senador da República. Faz conferências em Montevideú e em Buenos Aires. Dois anos depois (1947), vítima de perseguição política, perde a sua cadeira de Senador e tem a sua prisão decretada por vários Tribunais chilenos.

Ilustração daquele momento de desassossego são os versos que seguem do poema “La patria prisionera” (Chile. Revista, 1947):

Patria de mi ternura y mis dolores, Patria de amor, de primavera y agua, hoy sangran tus banderas tricolores sobre las alambradas de Pisagua.  
Existes, Patria, sobre los temores y arde tu corazón de fuego y fragua hoy, entre carceleros y traidores, ayer, entre los muros de Rancagua.  
Pero saldrás al aire, a la alegría, saldrás del duelo de estas agonías, de esta sumergida primavera, libre en la dignidad de tu derecho y cantarás en la luz, y a pleno pecho, tu dulce voz, patria prisionera [...]

Neruda passa, então, a viver na clandestinidade e, inflamado pelo espírito do exílio e das dores e saudades na clandestinidade, redige o monumental *Canto General* [1950] (NERUDA, 1950), publicado em 1950/1951, e que se converte, com o tempo, no poema maior e no texto literário matriz da trajetória política, lírica e cultural da América-Latina. Trata-se de uma coletânea de 250 poemas, que chegou a ser o poema épico dos povos da América Latina, e que foi traduzido para muitas línguas.

Em 4 de março de 1945 Neruda tinha sido eleito Senador da República do Chile. Incomodado com o tratamento repressivo que era dado aos trabalhadores das minas chilenas, ingressou no Partido Comunista do Chile e começou a fazer vários discursos com críticas ao presidente González Videla. Passou a ser perseguido pelo governo do Chile e se exilou primeiro na Argentina, para depois viajar para a Europa, se estabelecendo em Paris.

O exílio é figura de referência e ponto de partida para nossas pesquisas, tentando salientar as diferentes manifestações dos deslocamentos exilares. E as nossas análises nos levam a sustentar que, mesmo se o exílio pudesse ser obrigado - disposto e

imposto pelo Estado-, ou escolha e decisão de uma pessoa como forma de repúdio a um sistema opressivo na procura de uma existência livre num outro país, trata-se de uma quebra -muitas vezes dramática- de um curso vital, de uma manifestação de *ruptura* com o mundo de referência e de signos, tais como a cultura e a língua. Uma quebra traumática que deixa rastros marcantes, podendo perdurar bem além da data do final do exílio, no caso em que a pessoa pudesse atingir o tão prezado alvo: voltar para a amada terra.

No que diz respeito ao exílio de Neruda, o poeta começou sua caminhada na clandestinidade, quando o presidente González Videla declarou ilegal o Partido Comunista, em 1948. A partir daquele momento, Neruda iniciou a sua viagem clandestina até 1952. Trata-se, assim, de exílio e de deslocamento geográfico. Durante o período 1949-1952, Neruda foi ocultado pelos amigos, latifundiários de direita, obreiros comunistas e muitas outras pessoas, e começou a escrita da grande obra *Canto General*, que só conseguiu ser publicada no Chile anos depois, e a partir de uma edição clandestina.

Daqueles anos, Neruda lembrará suas vivências em *Confieso que he vivido*.

*Memorias:*

[...] Cambiaba de casa casi diariamente. En todas partes se abría una puerta para resguardarme. Siempre era gente desconocida que de alguna manera había expresado su deseo de cobijarme por varios días. Me pedían como asilado aunque fuera por unas horas o unas semanas. Pasé por campos, puertos, ciudades, campamentos, como también por casas de campesinos, de ingenieros, de abogados, de marineros, de médicos, de mineros.[...] (NERUDA, 2001. P. 79).

Em 1952, de volta do exílio, publicou no Chile *Los versos del capitán* e, dois anos depois, *Las uvas y el viento* e *Odas elementales*. Porém, é no *Canto General* onde encontram-se os versos testemunhos do exílio e do retorno:

Canto XIV

**El regreso** (1944)

Regresé... Chile me recibió con el rostro amarillo  
del desierto.  
Peregriné sufriendo  
de árida luna en cráter arenoso  
y encontré los dominios eriales del planeta,  
la lisa luz sin pámpanos, la rectitud vacía.  
Vacía? Pero sin vegetales, sin garras, sin estiércol

me reveló la tierra su dimensión desnuda  
 y a lo lejos su larga línea fría en que nacen  
 aves y pechos ígneos de suave textura.  
 Pero más lejos hombres cavaban las fronteras,  
 recogían metales duros, diseminados  
 unos como la harina de amargos cereales,  
 otros como la altura calcinada del fuego,  
 y hombres y luna, todo me envolvió en su mortaja  
 hasta perder el hilo vacío de los sueños.  
 Me entregué a los desiertos y el hombre de la escoria  
 salió de su agujero, de su aspereza muda  
 y supe los dolores de mi pueblo perdido.  
 Entonces fui por calles y curules y dije  
 cuanto vi, mostré las manos que tocaron  
 los terrones ahítos de dolor, las viviendas  
 de la desamparada pobreza, el miserable  
 pan y la soledad de la luna olvidada.  
 Y codo a codo con mi hermano sin zapatos  
 quise cambiar el reino de las monedas sucias.  
 Fui perseguido, pero nuestra lucha sigue.  
 La verdad es más alta que la luna.  
 La ven como si fueran en un navío negro  
 los hombres de las minas cuando miran la noche.  
 Y en la sombra mi voz es repartida  
 por la más dura estirpe de la tierra

(NERUDA, 1950, p. 515)

Em 1953, Neruda recebeu o Prêmio Stálin da Paz. Em 1965, recebeu o título *Doutor Honoris Causa* em Filosofia e Letras da Universidade de Oxford (Inglaterra), título pela primeira vez concedido a um sul-americano. Em 1966, legalizou sua união com Matilde Urrutia. Aspirante à Presidência do Chile, em 1970, pelo Partido Comunista, renunciou à candidatura em favor do líder político e articulador dos partidos populares chilenos, Salvador Allende, que, uma vez eleito, o nomeou para o honroso cargo de Embaixador em Paris. Em outubro de 1971 ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, enquanto exercia o cargo de embaixador na França, e em 10 de dezembro desse mesmo ano, recebeu o galardão em Estocolmo das mãos do rei Gustavo Adolfo, convertendo-se no terceiro latino-americano a receber essa distinção e no segundo chileno, depois de Gabriela Mistral. Um ano mais tarde, regressou definitivamente ao Chile.

Enquanto viveu, Neruda sempre nos revelou um engajamento quase que sem precedentes. Ele contestou, combateu e resistiu, tanto com a palavra quanto com as ações. Lutou, amou e deu a vida pela causa da liberdade e pelo expurgo da opressão. Foi Neruda um poeta múltiplo, com certeza, porém um homem tremendamente injustiçado pelos poderosos do seu país. Marcaram-no profundamente tanto a perseguição contra



ele, desencadeada pelo regime do Presidente González Videla -1949-, quanto o exílio ao qual se submeteu contra a sua vontade. Vibrou com a ascensão de Allende à mais alta responsabilidade da nação e, tanto se irmanou com os seus ideais que ele preferiu sucumbir antes de ter que vivenciar mais uma vez um Chile dominado por um regime de exceção. Três dias após o golpe de setembro de 1973, os militares invadiram sua casa em busca de documentos que o comprometessem, mas sua mulher Matilde escondeu os rascunhos do seu livro de memórias. No dia 19 de setembro, Neruda foi internado e o embaixador do México lhe ofereceu exílio, mas ele se negou a deixar o país. Onze dias após o golpe, Neruda toma conhecimento dos horrores da repressão política e entrou em um estado febril ao saber sobre todos os seus amigos que haviam morrido. No dia seguinte, o poeta do sul morreu.

O poeta da Araucanía morreu de tristeza e impotência? Hoje desenvolvem-se pesquisas tentando conferir a denúncia do chofer do poeta, que sustenta que Neruda recebeu uma visita de um médico fora do estabelecido. Segundo Manuel Araya, escolta e chofer do poeta, Neruda recebeu uma medicação não declarada. E sim, no dia seguinte, Pablo Neruda morreu. Em 2011, o Partido Comunista apresentou uma denúncia para pesquisar as causas de sua morte, baseada nas declarações de Manuel Araya. O crime, segundo Araya, foi cometido por agentes de Pinochet a partir de uma injeção letal, em momento em que Neruda tinha aceitado viajar para o México, onde encabeçaria a oposição ao regime militar. Por ordem do juiz a cargo, Mario Carroza, o corpo de Neruda foi exumado em 8 de abril de 2013, e em novembro desse ano um grupo de especialistas chilenos e estrangeiros responsáveis pelas perícias descartaram uma morte por envenenamento. Porém, as pesquisas continuaram, no Chile e na Espanha, porque o juiz recebeu um informe do Programa de Derechos Humanos salientando as contradições no caso. Aguarda-se para fim do ano 2017, o resultado final das pesquisas sobre as causas da morte do poeta.<sup>6</sup>

A opinião pública internacional se informou, com profundo estupor, que as casas de Valparaíso e de Santiago tinham sido saqueadas e destruídas pelos militares. Ao morrer, Neruda deixou oito livros sem publicar, eles estavam destinados à comemoração de seus setenta anos de vida.

Exilado, resistente, combativo e protagonista de uma das aventuras mais expressivas da lírica em língua castelhana, Pablo Neruda legou-nos poemas

---

<sup>6</sup> <http://www.elmostrador.cl/cultura/2017/07/06/informe-pericial-sobre-muerte-de-pablo-neruda-se-conocera-en-octubre/>. Acesso: 14-12-2017

testemunhos da escrita como expressão do exílio e arma para a luta social: *Canto general*, livro IX: “Que despierte el leñador”

#### Canto VI

Soy nada más que un poeta: os amo a todos,  
 ando errante por el mundo que amo:  
 en mi patria encarcelan mineros  
 y los soldados mandan a los jueces.  
 Pero yo amo hasta las raíces  
 de mi pequeño país frío.  
 Si tuviera que morir mil veces  
 allí quiero morir:  
 si tuviera que nacer mil veces  
 allí quiero nacer,  
 cerca de la araucaria salvaje,  
 del vendaval del viento sur,  
 de las campanas recién compradas.  
 Que nadie piense en mí.  
 [...]
 Yo no vengo a resolver nada.  
 Yo vine aquí para cantar  
 y para que cantes conmigo.  
 (NERUDA, 1950, p. 362)

#### 4.2 Um tal Pablo, soldado-palavra-poesia

Hay estrellas que atisban faros adormecidos,  
 ahogados con compases, ciegos con telescopios,  
 y poetas que atrapan los instantes que vuelan  
 y eternizan los hechos y las dudas del hombre.

Raúl González Tuñón, “Poema caminando”,  
 en Caballo Verde para la Poesía nº 1,  
 Madrid, octubre de 1935. (Grifos meus)

Em certas formas da experiência poética, a relação expressiva originária palavra-mundo se evidencia como um motivo de criação. Nesse sentido, Pablo Neruda, em *Canto General*, mas também em toda a sua obra, exalta o despertar simultâneo das formas da paisagem natural unido às palavras percebidas como horizontes que se enchem de existência. E, segundo as sucintas reflexões e análises que temos desenvolvido nesse Capítulo nerudiano, percebe-se explicitamente que a dimensão política do poeta é um aporte para o conhecimento amplo e integral da vida, da obra, da ação de um chileno que nos deixou uma deslumbrante poesia farta de coragem militante. Salienta-se também que Neruda nos oferece um exemplo comovedor de

dignidade e de constância que se plasmou no seu aporte para a poesia política, acompanhada de uma prolífica tarefa no Senado e na Diplomacia.

Na sua precoce juventude, Neruda já tinha confrontado com o ditame familiar, com o pai que rejeitava tudo o referido ao universo da poesia.

No que diz respeito à família de Neruda, e especialmente quanto a José del Carmen Reyes, o pai do jovem parralino Neftalí, ele se opôs a um destino no setor das artes para seu filho, e de maneira específica, a um filho poeta. José del Carmen foi o típico camponês de educação rústica, filho de imigrantes – desconhecedor, obviamente, das teorias platônicas-, sendo quase seu único objetivo aquele de trabalhar a terra ou num posto como operário; sempre se esforçando e tentando fornecer à família o indispensável e necessário para o sustento do dia-a-dia; sempre batalhando num universo em geral bravo e hostil.

Portanto, o jovem Neftalí, durante seus anos escolares, só contou com o apoio incondicional da célebre poetisa chilena Gabriela Mistral, sua fonte de inspiração e madrinha poética. Porém, as tendências poéticas de Neruda podem-se entender e achar na herança materna: a mãe do poeta, Rosa Neftalí Basoalto, que morreu de tuberculose dois meses depois do nascimento de Ricardo Neftalí, e que fora professora e amante dos livros e da poesia. À maneira de testemunho da presença viva da mãe de Neftalí e das nostalgias na vida do jovem poeta, trazemos o poema ‘Amor’, dedicado a sua mãe Rosa e que fora publicado no livro *Crepusculario* [1919]:

#### Amor

Mujer, yo hubiera sido tu hijo, por beberte  
la leche de los senos como de un manantial,  
por mirarte y sentirte a mi lado y tenerte  
en la risa de oro y la voz de cristal.  
Por sentirte en mis venas como Dios en los ríos  
y adorarte en los tristes huesos de polvo y cal,  
porque tu ser pasara sin pena al lado mío  
y saliera en la estrofa, limpio de todo mal?

Cómo sabría amarte, mujer, cómo sabría  
amarte, amarte como nadie supo jamás!

Morir y todavía  
amarte más.  
Y todavía  
amarte más  
y más

(NERUDA, 1926, p. 55-56)

Neruda batalhou para se defender, para defender sua poesia, diante de um colérico pai camponês, operário e no final da vida, funcionário ferroviário –e ferroviário de coração-, de perfil rude e rústico, que tinha projetado para seu filho um destino afastado dos livros, -em particular, da poesia-, e que tentou orientá-lo para o trabalho no campo. Daí que o jovem Ricardo decidira usar o pseudônimo de Pablo Neruda, nome inspirado no poeta checo Jan Neruda, tentando evitar, assim, conflitos com seu pai que - e como todos ou muitos dos adultos do entorno familiar durante os anos de escolaridade- era contrário a que o jovem Pablo se tornasse poeta.

Contudo, a personalidade forte de José del Carmen exerceu uma grande influência na produção poética do jovem poeta Nefalí, e do adulto poeta Pablo: foi tão importante a profissão de ferroviário do pai, que deixou traços marcantes nos poemas nerudianos. Muitos dos elementos essenciais na poesia de Neruda, como seu fervor madeireiro, a umidade, a chuva, o bosque e os insetos são vistos da perspectiva da ferrovia.

Apesar dos obstáculos paternos à vocação do filho, Neruda dedicou para seu pai um dos primeiros poemas de sua enorme produção, poema escrito em 1923, quando o poeta se achava em processo de amadurecimento poético e contava só 19 anos de idade. Poema que fora publicado com muito esforço e penúria econômica no primeiro livro de poemas *Crepusculario* (NERUDA,1926). No aludido poema autorreferencial, percebe-se a atitude firme -no entanto carinhosa- e a tomada de decisão do jovem Pablo de perseguir seu destino de poeta, mesmo diante da resistência paterna. Oposição aos desígnios paternos, no entanto, contestação amorosa:

#### **El padre**

Tierra de sembradura inculta y brava,  
tierra en que no hay esteros ni caminos,  
mi vida bajo el sol tiembla y se alarga.  
Padre, tus ojos dulces nada pueden,  
como nada pudieron las estrellas  
que me abrasan los ojos y las sienes.  
El mal de amor me encegueció la vista  
y en la fontana dulce de mi sueño  
se reflejó otra fuente estremecida.  
Después... Pregunta a Dios por qué me dieron  
lo que me dieron y por qué después  
supe una soledad de tierra y cielo.  
Mira, mi juventud fue un brote puro  
que se quedó sin estallar y pierde  
su dulzura de sangres y de jugos.  
El sol que cae y cae eternamente  
se cansó de besarla... Y el otoño.  
Padre, tus ojos dulces nada pueden.

Escucharé en la noche tus palabras:  
 ... niño, mi niño...  
 Y en la noche inmensa  
 seguiré con mis llagas y tus llagas.  
 (NERUDA, 1926. P. 48)

Impõem-se alguns comentários sobre a ‘mãe de adoção’ de Pablo –segunda esposa do pai José del Carmen-, uma mulher de grande ternura, Trinidad Candia Marverde. O menino Neftalí chamará sua madrasta Trinidad carinhosamente de ‘Mamadre’. Trinidad, uma mulher que foi para Ricardo Neftalí:

[...] “Oh dulce mamadre / —nunca pude / decir madrastra—, ahora / mi boca tiembla para definirte, / porque apenas abrí el entendimiento / vi la bondad vestida de pobre trapo oscuro, / la santidad más útil: / la del agua y la harina /, y eso fuiste: la vida te hizo pan / y allí te consumimos, / invierno largo a invierno desolado / con las goteras dentro / de la casa / y tu humildad ubicua / desgranando / el áspero / cereal de la pobreza / como si hubieras ido / repartiendo / un río de diamantes.” [...] (NERUDA, 2001, p. 82-84).

Neruda confrontou impedimentos e oposições paternas à sua vocação poética, mas também experimentou inspiração e guia materna e da célebre poetisa Gabriela Mistral. O jovem poeta chileno vivenciou essa luta entre valor e disvalor ancestral e desde épocas antigas da função do poeta e do valor da poesia.

No que diz respeito a essa carga levada durante séculos pela poesia e pelos poetas, Aristóteles e Platão fazem alusão à ‘velha divergência’ entre filósofos e poetas.

O questionamento no que diz respeito à aliança ou à desaliança entre a filosofia e a poesia remonta à Antiguidade. Na sua *Poética* (ARISTOTE, 1990, p. 98), Aristóteles dedica várias páginas à pessoa do poeta: o filósofo grego considera a atividade do poeta mais nobre e mais filosófica do que aquela do historiador. Segundo Aristóteles, aquilo que constitui a superioridade da poesia sobre a história é seu caráter filosófico e sua tendência a expressar o universal, ou sua capacidade para fornecer modelos. Contudo e por outro lado, Platão expulsa os poetas da sua cidade ideal na *República*, e interdita os guardiões-filósofos encarregados de administrar na cidade a prática da poesia sob o pretexto que a *mimeses* só oferece um reflexo deformado da realidade sensível. A desqualificação dos poetas por Platão é severa, e um dos motivos de seu descrédito é a distância entre as palavras, o discurso e a realidade. Se a filosofia tem frequentemente reivindicado sua supremacia espiritual sobre a poesia, a poesia tem frequentemente afirmado seu poder filosófico permitindo-lhe dizer coisas que a filosofia não pode dizer.

Impõe-se aqui admitir que, ao falar de poesia, Platão não está se referindo a tudo aquilo que se apresenta como poema. ‘Poesia’ no contexto de *A República* (PLATAO, 1985) tem a ver com as composições dos grandes poetas da tradição, e, sobretudo, com a poesia mimética, seja ela épica ou trágica. Observa-se que poucos temas são tão clássicos como o da expulsão dos poetas em *A República* de Platão.

Trata-se pois, de um tema incontornável da análise filosófica: Platão tem um lugar privilegiado na história da filosofia; *A República* ocupa um lugar central na reflexão platônica; a expulsão dos poetas toma boa parte da *República* e por séculos animou a contenda entre poesia e filosofia.

O pensamento platônico sobre a poesia é bastante controverso e, em *A República*, ele questiona a poesia como forma de educação e teoriza sobre sua forma, sua essência e seu conteúdo, sobre sua influência no mundo grego e sobre as consequências dessa influência. As reflexões estão espalhadas pelo livro, pois, conforme vamos avançando na leitura, suas ideias vão ficando mais claras. Mas, é nos Livros I, III e X que encontramos as grandes questões sobre a poesia, uma exposição mais abrangente de seu pensamento sobre a poesia e sua função na cidade e na formação da alma do indivíduo.

Já no início de *A República*, Sócrates menciona os problemas que devem achar soluções: o papel das mulheres na defesa da cidade, o da comunidade de mulheres e crianças e a necessidade do filósofo governar ou do governante tornar-se filósofo, sem fazer menção explícita à expulsão dos poetas. No primeiro momento da crítica à poesia, nos Livros II e III, o foco é a cidade e a educação dos Guardiões; contudo, no Livro X, a poesia é encarada sob a perspectiva do indivíduo. No livro X a censura à poesia será muito mais radical, e é nesse Livro que Platão faz um duro ataque à poesia, acarretando a expulsão dos poetas, senão da cidade, pelo menos de uma posição que ocupam na cidade. Porém, nos livros II e III, Platão já começara a atacar a poesia como sendo capaz de distorcer os valores morais das crianças e corromper a sua alma. Citamos Platão: “Toda essa poesia provavelmente distorce o pensamento de qualquer pessoa que a ouça, a menos que possua o conhecimento de sua verdadeira natureza que atue como um antídoto” (PLATÃO, 1985, p. 397).

No Livro X, Platão justifica a expulsão dos poetas –que já tinha expulso no Livro III-, e acaba por banir os poetas de sua cidade ideal, com o argumento de que eles são excessivos e perigosos, já que, na sua visão, o poeta não passa de um imitador e não

conhece o que imita, conhecendo apenas a imagem das coisas e sendo, portanto, um criador de imagens:

-Assim, pois, estabeleceremos como principio que todos os poetas, a começar por Homero, são simples imitadores das aparências das virtudes e dos outros temas que tratam, mas que, quanto à verdade nunca chegam a atingi-la: semelhantes, nisso, ao pintor de que falamos há pouco... (Platão. *A República*, 1985, 600 e).

Contudo, e mesmo aceitando, e na total consciência da preponderância da herança milenar grega quanto às múltiplas expressões da arte, quanto à filosofia, à vida, ao longo da nossa história, observa-se que contemporâneos de uma grande importância e influência em diversas áreas, como foi o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), se debruçaram, a partir de reflexões e textos sobre o engajamento do homem, sobre a função da escrita, sobre o protagonismo da poesia. Impõe-se dizer que Sartre faz parte de um contexto histórico, filosófico, político especial, na França e no mundo ocidental, sendo sua visão do mundo tradução, representação desse universo particular dos anos 1950, 1960 e 1970.

Na interpretação sartriana, o fato da existência preceder a essência ocorre, única e exclusivamente, somente se o homem é livre, ao contrário dos outros seres que são predeterminados. Em *O existencialismo é um humanismo*, Sartre afirma que somente o homem existe, as outras coisas não, elas apenas são. Encontramo-nos perante uma nova forma de ver o mundo, na qual ocorre uma valorização do indivíduo que faz a si mesmo: “O homem nada mais é do que aquilo que ele faz a si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo” (Sartre, 1987, p. 6).

Sartre sustenta a ideia de que o engajamento só é possível por meio da literatura, em especial a prosa, já que ele afirma que a prosa é utilitária: o prosador é servo da palavra.

Para este filósofo, o poeta tem uma relação com a linguagem diferente da do romancista. O jogo significado-significante não é o mesmo em ambas as expressões literárias, revelando funções diferentes da prosa e da poesia: esta torna objeto a linguagem, enquanto aquela a engaja. Assim sendo, o filósofo francês afirma que a boa poesia tem que estar sujeita à métrica. Deste modo, a boa música deve estar sujeita ao método musical, toda e qualquer variante está limitada à matemática do método, logo petrificada; por mais variações que possa haver não passa de combinações harmônicas

dependentes das mesmas notas, seus tons e semitons. Na arte pictórica não se separa o fundo (base) da forma (pintura). Logo, torna-se ‘impossível’ o engajamento por meio delas.

Em *Que é a Literatura?* [1948] (SARTRE, 2004), Sartre nos apresenta a obra literária como uma tentativa do homem de se tornar essencial.

Citamos Sartre:

[...] Na verdade, a poesia não *se serve* de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem. Ora, como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento que se opera em busca da verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer. [...] na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. [...] (SARTRE, 2004, p. 13).

A obra *Que é a literatura?* foi no início um ensaio publicado em 1947, em *Les Temps Modernes* (revista criada por Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, em 1945). Aquela etapa histórica, segundo Sartre, poderia ser definida como breve -ela vai da Liberação até o início dos anos 1950- durante o qual Sartre tentou impor uma concepção engajada da escritura.

Poderíamos dizer que, no momento da Liberação, a história literária sartriana entende ‘dizer’ a história da literatura para melhor definir a ‘literatura para fazer’

Na obra aludida, Sartre afirma que o lugar do engajamento político é a prosa, justamente por sua inabilidade para retratar signos como coisas gerais, estáticas. As palavras de um romancista, por exemplo, têm um uso para aquele que escreve, e esse uso dá origem às palavras e as incumbe com um propósito textual claro daquele que as escreve e que as dirige, já que, segundo Sartre, o romancista não pode fugir do engajamento investido em suas palavras. Ele –o romancista- tem um propósito ao dizer, e essas palavras, ao serem lidas, encontram seu movimento na dialética que dá sentido a sua obra. Já para o poeta, a significação dos símbolos, das palavras, está no mundo exterior, é desse mundo exterior. Para Sartre, “os poetas não falam nem se calam – trata-se de outra coisa” (SARTRE, 2004, p. 13).

Sartre afirma que, ao contrário da prosa ‘utilitária por essência’ (SARTRE, 2004, p. 18), que engaja o leitor em um jogo de significação cuja força condutora –o autor – dirige os processos de significação, a poesia escolhe perder controle para ganhar



sentido, ao ponto do poeta morrer para ganhar sua obra esparsa, difundida para além de sua cólera ou desejo, sendo assim um eterno perde ganha.

Tentando resumir as colocações do filósofo francês sobre a poesia, poderíamos dizer que Sartre vê na poesia a possibilidade infinita dos sentidos, e na prosa, o poder da mudança.

Para Sartre, a situação do escritor sob a República parece ainda determinada pela ruptura profunda que tem acontecido sob o Segundo Império. Baudelaire, Flaubert, Mallarmé são três escritores do Segundo Império, sobre os quais Sartre escreve: “[...] tentar entender as razões que permitiram uma concepção da literatura tão radicalmente refractária a toda possibilidade de engajamento”. (SARTRE, 2008, p. 35).

Sartre faz de Mallarmé um emblema da Modernidade, mas ele reverte a perspectiva: a importância de Mallarmé é definida segundo o caráter conclusivo de sua intervenção poética, sendo que nele acaba o reino histórico da poesia, e se abre a possibilidade de um outro uso da literatura. No livro *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra* [1952] (SARTRE, 2008), Jean-Paul Sartre faz uma leitura dos poemas de Mallarmé a partir de um ensaio inacabado salientando a Revolução de 1848, cujo triunfo certo se fez evidente nos aspectos sociais e culturais, e não tanto assim no campo da política. Pode-se apreciar que o fenômeno decisivo dessa revolução foi aquele da queda do assunto principal, central, da poesia até aquele momento: o Homem e Deus.

Mallarmé cria uma língua renovada. O poema se torna um mundo fechado sobre ele mesmo, cujo sentido nasce da ressonância. O verso vira cor, música, riqueza de sensações, um conjunto de todas as artes que suscitam o milagre.

Com Mallarmé, a ‘sugestão’ se torna o fundamento da poética antirrealista e faz do simbolismo um impressionismo literário. Sua obra é, assim, a ausência da significação e o poeta procura atingir os esplendores ocultos. Nos serviremos das próprias palavras de Mallarmé fazendo alusão à poesia: “La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.” (MALLARMÉ, 1995. Corr. 572).<sup>7</sup>

Observamos na citação de Mallarmé, e segundo o poeta, que o mundo precisa de ser autenticado para não ser considerado vão, visto que ele perdeu toda segurança

---

<sup>7</sup> [A poesia é a expressão, a partir da linguagem humana levada para seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência: assim, ela fornece autenticidade à nossa estada e constitui a única tarefa espiritual] (Minha tradução).

divina ou transcendental; perda que traz como consequência a possibilidade de se tornar absurdo. Essa é a função da Poesia: fornecer ao mundo uma garantia ontológica (que já não provém de Deus), a partir do sentido, da linguagem. Essa é a função, mas também o dever da Poesia e do poeta: essa ‘tarefa espiritual’, quase religiosa.

Nas colocações de Jean-Paul Sartre quanto a Mallarmé e à literatura, à prosa e à poesia, achamos um ponto de intersecção entre os dois franceses mencionados. De um lado, o filósofo Sartre afirmando que só a literatura comunica ações e engajamentos, e que só a prosa atinge o prezado alvo. Por outro lado, acedemos aos conceitos sustentados por Mallarmé nas palavras de Mounin:<sup>8</sup>

[...]Mallarmé sabe[...]que la comunicación poética consiste precisamente en transmitir, con el lenguaje, esta calidad intransmisible del mismo lenguaje. Sabe que, para cumplir con la función de expresar esta vivencia tan difícil de expresar la poesía tiene como problema central, ‘triunfar con palabras’ (p. 369),[...] Todo esto revela una percepción muy clara del uso estético o poético del lenguaje, contrario a su función comunicativa (discursiva será la palabra que use Valéry). (MOUNIN, 1983, p. 114).

Observa-se que o ‘confronto’ entre os dois paradigmas franceses apresentados (cada um referente a sua época, cada um tradutor e representação de uma conjuntura histórica e literária particular), que esse hipotético confronto se torna só uma expressão de vidas consagradas às palavras e suas coisas. Jean-Paul Sartre fez de suas reflexões filosóficas e literárias um estudo e guia para e de uma vida voltada para a consciência e para o compromisso. Por outro lado, Stéphane Mallarmé nos legou uma vasta produção poética cuja fonte de inspiração encontra-se sempre relacionada a uma experiência intensamente vivida ao nível emocional.

Citamos Mallarmé: “Le vers dégage, du monde, le rythme fondamentale” (MALLARMÉ, 1983. P. 655).<sup>9</sup> Para Mallarmé, os ritmos poéticos se encontram em íntimo relacionamento com os fatos psíquicos e, assim sendo, esses ritmos poéticos se encontram em íntimo relacionamento com os fatos rítmicos do mundo.

O início de nossas reflexões sobre a poesia ao longo da história, nos levou para a Grécia Antiga, alicerces de nossa cultura ocidental, ponto de partida para entender o protagonismo da poesia desde os princípios dos tempos.

<sup>8</sup> Todas as citações de Mallarmé feitas por Georges Mounin em sua obra *La literatura y sus tecnocracias*, podem se encontrar em MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Édition de G. Jean-Aubry et Henri Mondor. Parution le 12 Juin 1945. Bibliothèque de la Pléiade, segundo a elucidação do Georges Mounin no livro mencionado *La literatura y sus tecnocracias* (MOUNIN, 1983).

<sup>9</sup> [O verso tira do mundo o ritmo fundamental] (Minha tradução).

Análises, reflexões, caminhadas textuais na tentativa de melhor nos situar no que diz respeito às incompreensões que sofreram os poetas durante séculos.

Observamos que Pablo, jovem poeta chileno em amadurecimento, enfrentou obstáculos para desenvolver em liberdade a tarefa de escritor-poeta. Inúmeras barreiras que encontram explicação na educação recebida e nas crenças simples dos operários que, como o pai de Pablo, tinha planejado para o filho um outro destino, segundo já mencionado –sendo essa a primeira batalha a ser travada na defesa da vocação-, e por outro lado, nas penúrias econômicas sofridas para se sustentar.

Velhas heranças ancestrais e negativas para o poeta e a poseia. Obstáculos e preconceitos familiares, sociais, literários. Contudo, Pablo Neruda conseguiu se libertar da opressão das influências e construir o enorme edifício nerudiano da poética latino-americana.

Durante sua juventude na Europa, tendo vivenciado o engajamento político dos amigos, dos colegas poetas, dos intelectuais da época, o poeta Pablo fez escolhas profundas quanto ao protagonismo da escrita, e especialmente, de sua poesia. Vimos sucintamente neste Capítulo que a conjuntura política e social da Espanha comoveu profundamente o jovem poeta, e as consequências de uma nova visão do mundo, da virada, da mudança na leitura dos fatos vivenciados por Pablo foram recolhidas pela produção poética nerudiana daquele momento.

Desta forma, podemos observar que na época das escritas dos poemas de *Crepusculario*, Neruda trabalha de maneira apaixonada e capta imediatamente as simpatias dos principais movimentos literários. Naqueles anos, reuniam-se em Santiago as tendências europeias do Ultraísmo. Apesar de ser muito jovem, Neruda foi muito esperto para perceber as elegâncias e as limitações daquelas influências latentes em Santiago. E, como uma autodefesa, aguardou sem pressa o despertar da sua própria individualidade, que será tradução das ânsias de cantar suas inquietações pela sua amada Araucanía, mas também pelas maravilhas e sofrimentos da América Latina toda.

Chileno universal, Neruda foi, como o nicaraguense Rubén Darío, poeta de muitas pátrias, e a fidelidade explícita àquela de origem se percebe nitidamente ao longo da sua enorme produção. O Chile e o chileno ocupam na obra de Neruda um papel sem igual. Num nível imediato e decrescente está, sem dúvida alguma, a Espanha. Logo depois, a França.

Para Neruda, o Chile é, antes de mais nada, todo o Paraíso perdido da infância e da adolescência, e será com sua pátria amada com a qual ele manterá sempre um laço

especial. Quanto à Espanha, essa terra será a revelação, ou talvez, uma identificação silenciosa e gritante nos versos escritos naquela época movimentada e comprometida.

No que diz respeito à França, ela foi para o poeta chileno o natural ponto de referência e lugar de peregrinação sentimental obrigatória, essa Meca cultural, esse objetivo a ser atingido para os intelectuais hispano-americanos depois da Independência. Contudo, impõe-se dizer que, no caso de Neruda, a valorização não foi nunca alienante, como em geral acontecia com os outros colegas da época. Citamos Neruda para ilustrar os conceitos colocados:

Pero la vida cultural de nuestros países en los años 20 dependía exclusivamente de Europa, salvo contadas y heroicas excepciones. En cada una de nuestras repúblicas actuaba una "élite" cosmopolita y, en cuanto a los escritores de la oligarquía, ellos vivían en París. Nuestro gran poeta Vicente Huidobro no sólo escribía en francés sino que alteró su nombre y en vez de Vicente se transformó en Vincent... (NERUDA, 2001, p. 30).

Suas primeiras leituras dos autores galos que irrompiam inevitavelmente naquele tempo no mundo dos adolescentes -Júlio Verne, o Victor Hugo de *Les Misérables*, Diderot, entre outros- foram a semente de uma inclinação que se formalizaria ao iniciar os estudos superiores de francês no Instituto de Pedagogia de Santiago. Naquele momento, Neruda traduziu Baudelaire, segundo informado num dos capítulos de *Confieso que he vivido. Memorias*: ‘La casa de las tres viudas’, um dos textos mais sugestivos de suas memórias. (NERUDA, 2001, p. 11). Aquele jantar inesperado na sala refinada, com candeias *art nouveau*, de uma mansão perdida nas selvas austrais, com a presença de suas proprietárias, umas senhoras francesas, madeireiras, que se maravilharam ao conhecer esse particular interesse do poeta pelo autor de *Les fleurs du mal*, aconteceu no início de sua adolescência, e hoje se apresenta como um instante decisivo e mágico no processo de absorção por Neruda das letras da França.

Em *Crepusculario*, pode-se apreciar a devoção do jovem Pablo pelo insigne poeta francês Ronsard, cujo soneto ‘Hélène’ é ilustração dessas influências galas, e fonte de inspiração para a escrita do poema ‘El nuevo poema de Helena’.

Citamos Neruda, em *Confieso que he vivido. Memorias*, com o intuito de trazer as vivências do poeta a partir de suas palavras sobre o assunto que nos convoca:

Cuando llegué a Santiago, en marzo de 1921, para incorporarme a la universidad, la capital chilena no tenía más de quinientos mil habitantes. Oía

a gas y a café.[...] Al local de la Federación de Estudiantes entraban y salían las más famosas figuras de la rebelión estudiantil, ideológicamente vinculada al poderoso movimiento anarquista de la época. (NERUDA, 2001, p.11).

[...] En ese momento todos los poetas y pintores latinoamericanos tenían los ojos atornillados en París.[...] (NERUDA, 2001, p.17).

[...] En la revista Claridad, a la que yo me incorporé como militante político y literario, casi todo era dirigido por Alberto Rojas Giménez, quien iba a ser uno de mis más queridos compañeros generacionales. [...] Escribía sus versos a la última moda, siguiendo las enseñanzas de Apollinaire y del grupo ultraísta de España. (NERUDA, 2001, p.19).

A primeira vanguarda francesa foi muito interessante para o Neruda jovem e, ao falar de sua grande amizade com o poeta Alberto Rojas Giménez, observamos na citação acima que Giménez “escribía sus versos a la última moda, siguiendo las enseñanzas de Apollinaire y del grupo ultraísta de España”. A influência do autor dos *Caligramas* é um elemento operante no livro *Tentativa del hombre infinito* [1926], livro considerado um precursor da coletânea de poemas nerudianos de *Residencia en la Tierra*. Neruda se manifestou claramente sobre o último livro mencionado, que é uma ilustração e tradução daqueles tempos.

Citamos Neruda em *Para nacer he nacido* (NERUDA, 1980):

Por aquellos tiempos, influenciados por Apollinaire, y aun por el anterior ejemplo del poeta de salón Stéphane Mallarmé, publicábamos nuestros libros sin mayúsculas ni puntuación. Hasta escribíamos nuestras cartas sin puntuación alguna para sobrepasar la moda de Francia: aún se puede ver mi viejo libro *Tentativa del hombre infinito* sin un punto ni una coma. Por lo demás, con asombro he visto que muchos jóvenes poetas en 1961 continúan repitiendo esta vieja moda afrancesada. Para castigar mi propio pasado cosmopolita, me propongo publicar un libro de poesía suprimiendo las palabras y dejando solamente la puntuación. (NERUDA, 1980, p.414).

Na entrevista com o ensaísta, jornalista e poeta costa-riquenho Alfredo Cardona Peña [1955], Neruda faz uma análise daqueles tempos e afirma: “Yo sabía que no iba a ser un poeta rutinario, y esta certeza hizo que, lejos de escribir y escribir dentro de aquellas rutas en boga, me evadiera para recibir solo el momento definitivo”. (Disponível. <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acesso em: 16-02-2017).

Algo similar lhe aconteceu depois com a poesia política de 1930, já que também essa corrente parecia querer dominá-lo. Contudo, Neruda percebeu as contradições dos movimentos poéticos e, particularmente, as contradições de seus colegas poetas da época: a sinceridade e a demagogia dessa tendência tinham como consequência a

presença de poetas veleidosos que traíam suas ideias. Trata-se de um período extremamente importante na evolução de sua poesia. Foi assim que, testemunha – e protagonista - do drama da Espanha de 1936, Neruda mudou muito espontaneamente seu íntimo sentir, sua poesia e seu compromisso.

Trazemos as palavras de Neruda, expressadas na entrevista acima mencionada com o poeta Alfredo Cardona Peña, sobre aqueles momentos definitivos para a sua arte poética. Citamos Neruda, no intuito de ilustrar a conjuntura histórica da Espanha da guerra civil de 1936, e o sentir profundo do poeta:

Cuando regresé a España en 1934, el panorama había cambiado. Ya no me dirigí, naturalmente, a Guillermo de Torre... Debo decirte que personalmente no tengo ninguna molestia con él. Somos amigos, y lo que pasa es que ambos tenemos mundos diferentes. Mi poesía de *Residencia*, en fin, fue recibida y aclamada en forma extraordinaria. Encontré que mi obra poética era orgánica, nacida de un ser humano que había trabajado mucho por dentro y que, al ascender a la superficie, presentaba una unión completa entre hombre y obra.

Y aquí debo aclarar para siempre que la poesía es íntima mía; la concibo como una emanación mía, como las lágrimas o como el pelo míos; encuentro en ella la integración de mí mismo.

En la España de 1927 el concepto de la poesía era mecánico, exterior, influenciado por futuristas, ultraístas, etc., que tendían a hacer de ella una especie de juego de combinaciones acústicas y retóricas. De este clima jactancioso, pero vano, se desprendió el libro de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, cuando precisamente la fuerza que iba a venir era de profunda humanidad en todos los órdenes de la vida.

En 1934 sucede todo lo contrario: adviene el florecimiento de la República, y en ella, fresca de realidades y copiosa de elementos creadores, una generación de poetas que era la primera después del Siglo de Oro. Llegué, pues, en un momento único para mí. Significaba para un americano, ni más ni menos, asistir al nacimiento de una República que esperábamos con tanto afán. Esta República había hecho desaparecer a los escarabajos de la monarquía y traía consigo al hombre limpio y nuevo: una nueva conciencia.

Cuando bajé del tren, estaba esperándome una sola persona con un ramo de flores en la mano: era Federico. Pocos poetas han sido tratados como yo en España. Encontré una brillante fraternidad de talentos y un conocimiento pleno de mi obra. Y yo, que había sido durante muchos años martirizado por la incomprensión de las gentes, por los insultos y la indiferencia maliciosa - drama de todo poeta auténtico en nuestros países- me sentí feliz.

Tal vez lo más significativo de todo haya sido que, habiéndose tratado de editar una revista, quisieron que yo la dirigiera. Así salió *El caballo verde*, impresa por Manolo Altolaguirre y dirigida por mí. El sexto número no alcanzó a venderse porque en el mes de julio de 1936 estallaba la guerra.

De los poetas que entrañablemente me recibieron, además de los citados, se encontraban Vicente Aleixandre, Arturo Serrano Plaja, José Herrera Petere, Luis Cernuda, Concha Méndez, José Bergamín; los pintores Rodríguez Luna,

Miguel Prieto y otros que se me olvidan. Profunda influencia tuvo sobre mis ideas políticas la valiente actitud de Rafael Alberti, que ya era un poeta popular y revolucionario. En general había un despertar político y revolucionario extraordinario, tanto en esta generación como en la que venía, entre los cuales contaba ya con numerosos, amigos. (Disponível: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acesso: 16-02-2017).

No livro das memórias do poeta: *Confieso que he vivido. Memorias* (NERUDA, 2001), Neruda nos esclarece sobre as vivências que ele experimentou na etapa de jovem poeta em amadurecimento, salientando feições marcantes de sua personalidade que resultam importantes para entender suas escolhas, não só quanto às suas fontes de inspiração para sua produção poética, mas também no que diz respeito a seus relacionamentos. A timidez poderia ser uma das características definidoras de Pablo, marca singular e determinante ao chegar em Santiago, especialmente quanto à maneira de se relacionar com os colegas, com o entorno universitário e literário em geral, naquela época de estudante. Timidez tão particular que levou Pablo a se afastar do mundo, a se tornar um solitário obstinado, a se ‘exilar’ em seus versos, sendo este traço de um interesse essencial na nossa pesquisa.

Citamos Neruda no capítulo ‘La timidez’, em *Confieso que he vivido. Memorias* (NERUDA, 2001, p. 17):

La verdad es que viví muchos de mis primeros años, tal vez de mis segundos y de mis terceros, como una especie de sordomudo. [...] [...] La timidez es una condición extraña del alma, una categoría, una dimensión que se abre hacia la soledad. También es un sufrimiento inseparable, como si se tienen dos epidermis, y la segunda piel interior se irrita y se contrae ante la vida. Entre las estructuraciones del hombre, esta calidad o este daño son parte de la aleación que va fundamentando, en una larga circunstancia, la perpetuidad del ser. Mi lluviosa torpeza, mi ensimismamiento prolongado duró más de lo necesario. Cuando llegué a la capital adquirí lentamente amigos y amigas. Mientras menos importancia me concedieron, más fácilmente les daba mi amistad. No tenía en ese tiempo gran curiosidad por el género humano. No puedo llegar a conocer a todas las personas de este mundo, me decía. Y así y todo surgía en ciertos medios una pálida curiosidad por este nuevo poeta de poco más de 16 años, muchacho reticente y solitario a quien se veía llegar y partir sin dar los buenos días ni despedirse.

Observa-se que, desde os inícios de sua produção poética, nos primórdios do século XX, a poesia do jovem Pablo é autorreferencial. Pablo Neruda é um poeta que tem feito de sua vida a matéria e a substância de sua poesia. E ele próprio foi muito

preciso, em 1943, ao iniciar uma conferência com estas palavras: “Si ustedes me preguntan qué es mi poesía, debo decirles: no sé; pero si le preguntan a mi poesía, ella, les dirá quién soy yo”. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyolamodos.html>. Acesso: 24-02-2017).

Emir Rodríguez Monegal, professor, crítico literário, ensaísta uruguaio, responsável pela expressão ‘geração do 45’ - fazendo alusão ao movimento literário formado pelos escritores uruguaiois da sua geração - é autor de muitos livros, e entre eles: *El viajero inmóvil*, *Introducción a Pablo Neruda*. Citamos Rodriguez Monegal, que faz uma descrição de Neruda, para ilustrar essa característica autorreferencial das escritas poéticas nerudianas:

Hay una raza de poetas que sin ser tan franca o descaradamente autobiográfica, lo es en el sentido de que su obra comporta una doble creación paralela: el verso y la personalidad que el verso proyecta... A ella pertenece Pablo Neruda. Porque no sólo hay una obra poética que lleva su nombre, sino que paralelamente también hay una persona poética, que se llama Neruda y que es tan creada como lo puede ser cada poema suyo. (RODRIGUEZ MONEGAL, 1966, p.15).

Neruda tem sido sempre o poeta de sua própria vida, concebendo-se e tornando-se ‘ser’ a partir da sua poesia sem, porém, fazer da sua escrita uma autobiografia. A poesia de Neruda é a história de uma consciência humana em processo de integração, de formação, de amadurecimento e de desenvolvimento; consciência que percorre o mundo desde as origens, se integrando nele, estabelecendo um relacionamento particular com a natureza, com os objetos, com os homens, com a cultura, com essa paixão do homem sempre tentando atingir a plenitude.

Ao desenhar poeticamente sua própria existência, Neruda também expõe e revela as vidas de muitos outros homens e sintetiza a vida do homem contemporâneo da América, do ser latino-americano carregando suas histórias, seus objetos, suas esperanças, utopias e sofrimentos.

Temos mencionado seu primeiro livro de poemas, *Crepusculario*, poemário que, no início das produções poéticas do jovem parralino, contava com 160 poemas compostos por Neruda entre 1918 e 1920 - entre os 14 e os 16 anos de idade. Porém, só cinco deles foram publicados no livro *Crepusculario*, e só alguns deles foram



publicados em revistas e jornais da época. Portanto, trata-se de poemas praticamente inéditos, nos quais o poeta se manifesta tentando se examinar, e cujas autorreferências fazem sempre alusão a essas descobertas profundas dele mesmo, do seu ser de homem e poeta. Assim, observa-se uma lírica emotiva afastada dos fatos históricos, divorciada da realidade. Contudo, insinua-se a consciência da impossibilidade de continuar com um canto puramente egocêntrico, e a consciência também da precariedade do eu. Poderíamos afirmar que o mérito de *Crepusculario* é esse: expressar vivamente um momento de transição nessa atmosfera sentimental, e exprimir a suspeita de uma possibilidade de captar a realidade de uma maneira totalizadora e integrada. Outros traços marcantes de *Crepusculario*, e já mencionados, encontram-se nas influências francesas sobre as escritas nerudianas nesse poemário juvenil e iniciático.

Citamos parágrafos da entrevista do poeta Alfredo Cardona Peña, já referido, com o intuito de ilustrar as características da poesia nerudiana autorreferencial, às quais estamos fazendo alusão, e de uma maneira específica, quanto ao poemário *Crepusculario*:

¿Qué decir de *Crepusculario*, el primer escalón? Advertiremos las influencias francesas, y, desde luego, la cercana presencia de Rubén Darío, a quien sentimos rondar, como un fantasma en gozo, por las torrecillas de los primeros sonetos blancos, aquel de la iglesia que no tiene lampadarios votivos, y sobre todo en el titulado *Pantheos*. El mismo poeta lo confiesa en el poema *Final*:

[...] *Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo.*  
*Se mezclaron voces ajenas a las mías.*  
*Como si yo quisiera volar y a mí llegaran*  
*en ayuda las alas de las aves,*  
*así vinieron estas palabras extranjeras*  
*a desatar la oscura ebriedad de mi alma.[...]*

Sin embargo, este libro de Pablo Neruda anunció una formación absoluta de poeta, patentizada en un lenguaje personal desde los poemas *Farewell* y *Pelleas* y *Melisanda*. Si este último, clausura una temática y un movimiento en la estética del autor, guardando para siempre el encanto de un desbordamiento legendario, en *Farewell* encontramos algunos gérmenes de su poética futura. No fue, pues, simple coincidencia y bondadoso romanticismo el hecho de que este libro tuviera influencia en la juventud de Chile. Sin acusar todavía elementos transformadores, el poemario venía con una tremenda sinceridad lírica y acusaba una gran frescura y una gran complacencia en relatar estados de ánimo que por sencillos y tiernos se recibieron en forma entusiasta, pues equilibraban el panorama de las complicaciones demasiado rituales. (Disponível. <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acesso em: 25-02-2017).

Julgamos necessário salientar a produção poética desse período de iniciação de Neruda, sendo de vital importância para perceber e entender as questões profundas, os alicerces estéticos deste prolífico poeta chileno; poeta que fez da poesia seu sangue, sua respiração, seu sustento; isto é, sua vida. Para ilustrar os traços de escrita autorreferencial que nos convoca, trazemos o último poema de *Crepusculario* (na citação acima, encontra-se um parágrafo do aludido poema), cujo título é, curiosamente:

### FINAL

Fueron creadas por mí estas / palabras / con sangre mía, con dolores míos, / fueron creadas! / Yo lo comprendo, amigos, yo lo / comprendo todo. / Se mezclaron voces ajenas a las / mías, / yo lo comprendo, amigos! / Como si yo quisiera volar y a mí / llegaran / en ayuda las alas de las aves, / todas las alas, / así vinieron estas palabras / extranjeras / a desatar la oscura ebriedad de mi / alma / Es el alba, y parece / que no se apretaran las angustias / en tan terribles nudos en torno a la / garganta. / Y sin embargo, / fueron creadas, / con sangre mía, con dolores míos, / fueron creadas por mí estas / palabras! / Palabras para la alegría / cuando era mi corazón / una corola de llamas; / palabras del dolor que clava, / de los instintos que remuerden, / de los impulsos que amenazan, / de los infinitos deseos, / de las inquietudes amargas, / palabras del amor, que en mi vida / florece / como una tierra roja llena de / umbelas blancas. / No cabían en mí. / Nunca cupieron. / De niño mi dolor fue grito / y mi alegría fue silencio. / Después los ojos / olvidaron las lágrimas / barridas por el viento del corazón / de todos. / Ahora, decidme, amigos, / dónde esconder aquella aguda / furia de los sollozos. / Decidme, amigos, dónde / esconder el silencio, para que / nunca nadie, / lo sintiera con los oídos o con / los ojos. Vinieron las palabras, y mi corazón, / incontenible como un amanecer, / se rompió en las palabras y se / apegó a su vuelo, / y en sus fugas heroicas lo llevan y / lo arrastran, / abandonado y loco, y olvidado bajo / ellas / como un pájaro muerto, debajo de / sus alas. (NERUDA, 1926, p. 144).

A partir de 1922, observa-se uma mudança. Os poemas de 1923 expressam uma progressiva sensação de derrota naquela ambição romântica de exercer, com sua poesia, com seu canto, uma influência transformadora sobre o mundo exterior. Por alguma razão, ainda obscura para Pablo Neruda nesse momento, seu ímpeto lírico não encontrava ressonâncias nem respostas. Incapaz de se deparar com situações negativas de evasão ou de desespero; incapaz de renegar a vida ou de se perder dentro de paraísos artificiais, a poesia de Neruda se refugiou no universo do amor. Acontece um retorno para a amargura e para o luto céptico, para o erótico, já muito explícito nos poemas de 1922-1923. Em 1924, a Editora Nascimento publicou *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, texto fundamental semeado de erotismo e romanticismo, texto que o situou ao nível de um dos escritores mais prodigiosos no âmbito nacional. Daquela época, encontram-se suas incursões pela vanguarda refletida no seu único

romance *El Habitante y su Esperanza* (NERUDA, 1926), e em *Tentativas del Hombre Infinito*. (NERUDA, 1926).

Afastando-se de sua inicial introspecção, o segundo ciclo de poesia de Neruda se orientou para uma profunda consciência social. Nos anos de 1920, a sociedade chilena tinha mudado radicalmente, impactando a visão que o poeta tinha sobre a vida, todos esses fatos reconhecidos por ele nas suas memórias. Neruda tinha tomado consciência do retorno de um milhão de operários demitidos das minas de sal para a capital, das lutas e das reivindicações estudantis e populares, e da enorme força e domínio da oligarquia. Contudo, Neruda não tinha como objetivo erradicar o amor, a vida, a alegria ou a tristeza de sua poesia. Portanto, o poeta reconheceu em *Confieso que he vivido. Memorias* que: “No era posible cerrar la puerta a la calle dentro de mis poemas” (NERUDA, 2001, p.76). Simultaneamente a essas manifestações sociais, a entrada da política em sua poesia e vida foi impulsionada por sua carreira diplomática começada em 1927, ano no qual foi designado Cônsul chileno na Birmânia, fato que deu início a seus contatos com o mundo e a suas batalhas pela justiça social. Em 1933 será publicado o célebre livro escrito durante suas viagens no Oriente e na Europa, e que se tornará uma das obras maiores do poeta, segundo a crítica: *Residencia en la Tierra* [1925-1931]. Livro de grande complexidade na estruturação, no que diz respeito aos modos das autorreferências, a presença absoluta e definitiva do ‘eu’, sendo evidente a intenção do poeta de fazer alusão à sua intimidade e às circunstâncias externas que o influenciaram. Os poemas de *Residencia en la Tierra* (1 e 2) foram escritos entre 1925 e 1935 –como já mencionado- em diversas e afastadas regiões da Terra: no Chile, em algumas colônias europeias de Oriente, na Argentina, na Espanha; isto é, nas periferias da sociedade moderna. A vida de Neruda era particularmente difícil naquele momento. Apesar do triunfo literário do poemário *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* –produção poética cujo conteúdo é particularmente juvenil e erótico- o poeta vivia graves problemas econômicos e afetivos.

Citamos versos de diferentes poemas para ilustrar sucintamente esse ‘eu’ presente do poeta em *Residencia en la Tierra*: “Paso entre documentos disfrutados, entre orígenes, / ... / Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora: / yo rompo extremos queridos: y aún más, / aguardo el tiempo uniforme”.

Em *Residencia en la Tierra* percebemos um sabor de terras afastadas, um exotismo, mas também um desespero e um desprezo pelo convencional.

Citamos um dos poemas de *Residencia en la Tierra* que nos ilustra sobre a presença do ‘eu’, sobre a desesperança, a raiva:

#### **Tiranía**

OH DAMA SIN corazón, hija del cielo  
auxíliame en esta solitaria hora  
con tu directa indiferencia de arma  
y tu frío sentido del olvido.

Un tiempo total como un océano,  
una herida confusa como un nuevo ser  
abarcan la tenaz raíz de mi alma  
mordiéndolo el centro de mi seguridad.

Qué espeso latido se cimbra en mi corazón  
como una ola hecha de todas las olas,  
y mi desesperada cabeza se levanta  
en un esfuerzo de salto y de muerte.

Hay algo enemigo temblando en mi certidumbre,  
creciendo en el mismo origen de las lágrimas  
como una planta desgarradora y dura  
hecha de encadenadas hojas amargas.

(NERUDA, 2007, p. 46)

Na entrevista antes mencionada com o poeta Alfredo Cardona Peña, Neruda descreve e abunda em detalhes sobre essa etapa de produção de *Residencia en la Tierra*, e o faz com as palavras seguintes:

Cuando llegué a España por primera vez en 1927 [...] Me encontré con Guillermo de Torre, que era el crítico literario de las tendencias modernas, y le mostré los primeros originales del primer volumen de *Residencia en la tierra*. Él leyó los primeros poemas y al final me dijo, con toda la franqueza del amigo, que *no veía ni entendía nada, y que no sabía lo que me proponía con ellos*. [...] me fui a Francia [...] Tenía veintitrés años recién cumplidos, y era natural que mi sitio no estaba en las postrimerías del ultraísmo. [...] La generación de Alberti y de Lorca no era conocida aún. Después de permanecer un mes en París, estando en la isla de Ceilán, me llegaron proposiciones para editar mi libro en Francia, enviando en seguida el primer tomo de *Residencia*. [...]

[...] Cuando regresé a España en 1934, el panorama había cambiado. [...] Mi poesía de *Residencia*, en fin, fue recibida y aclamada en forma extraordinaria. Encontré que mi obra poética era orgánica, nacida de un ser humano que había trabajado mucho por dentro y que, al ascender a la superficie, presentaba una unión completa entre hombre y obra.

*Y aquí debo aclarar para siempre que la poesía es íntima mía; la concibo como una emanación mía, como las lágrimas o como el pelo míos; encuentro en ella la integración de mí mismo.* [...] Grifos meus. (Disponível. <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acesso em: 27-02-2017). Grifos meus

Nos versos de *Residencia en la Tierra*, na citação acima, observa-se que a frustração e a desilusão poderiam ser características marcantes, porém o traço evidente é a presença do poeta que reconhece que “*aquí debo aclarar para siempre que la poesía es íntima mía; la concibo como una emanación mía, como las lágrimas o como el pelo míos; encuentro en ella la integración de mí mismo.*” (Da citação de Neruda acima com grifos meus).

Assim sendo, as frases citadas nos evocam as nossas análises sobre os primeiros passos poéticos de Pablo, nas quais fizemos alusão a afirmações do poeta sobre a importância fundamental da poesia em sua vida. No livro *Para nacer he nacido*, ele sustenta que ter compreendido que “mi poesía [...] como mi propia respiración, producto acompasado de mi existencia, resultado de mi crecimiento natural”. (NERUDA, 1980, p. 424).

Contudo, Neruda não imaginou que subitamente os fatos históricos seriam determinantes para tomar a decisão de se tornar protagonista e testemunha do momento vivenciado. Em julho de 1936, com o apoio de Hitler e de Mussolini, os generais Mola e Franco desencadearam sobre a Espanha o furacão sangrento do fascismo. O impacto da guerra civil sacudiu brutalmente Neruda. Sua condição de diplomata o interditava para ser partícipe da luta. Porém, o assassinato de García Lorca, os bombardeios sobre Madrid, e o sangue que o poeta vê correr pelas ruas o situam abruptamente no coração da batalha, e o poeta chileno se oferece, se integra e entra nela com todas suas forças e recursos. Em 1935, um ano antes da morte de seu caro amigo Federico, Neruda escreve o poema ‘Oda a Federico García Lorca’, versos que poderiam ser premonitórios para o poeta Pablo já sensível e engajado com e na Espanha de sangue e fogo. Poema que faz

parte do livro *Residencia en la Tierra*, 2 [1931-1935]. Citamos trechos do mencionado poema (NERUDA, 2007, p. 92) que melhor traduzem os sentimentos e os contextos:

**Residencia en la tierra, 2**

(1931-1935)

**Parte V**

**ODA A FEDERICO GARCÍA LORCA**

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,  
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,  
lo haría por tu voz de naranjo enlutado  
y por tu poesía que sale dando gritos.

Porque por ti pintan de azul los hospitales  
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,  
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,  
y se cubren de escamas los pescados nupciales,  
y van volando al cielo los erizos:  
por ti las sastrerías con sus negras membranas  
se llenan de cucharas y de sangre  
y tragan cintas rotas, y se matan a besos,  
y se visten de blanco.

Cuando vuelas vestido de durazno,  
cuando ríes con risa de arroz huracanado,  
cuando para cantar sacudes las arterias y los dientes,  
la garganta y los dedos,  
me moriría por lo dulce que eres,  
me moriría por los lagos rojos  
en donde en medio del otoño vives  
con un corcel caído y un dios ensangrentado,  
me moriría por los cementerios  
que como cenicientos ríos pasan  
con agua y tumbas,  
de noche, entre campanas ahogadas:  
ríos espesos como dormitorios  
de soldados enfermos, que de súbito crecen  
hacia la muerte en ríos con números de mármol  
y coronas podridas, y aceites funerales:  
me moriría por verte de noche  
mirar pasar las cruces anegadas,  
de pie llorando,  
porque ante el río de la muerte lloras  
abandonadamente, heridamente,  
lloras llorando, con los ojos llenos  
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas.

[...]

Para qué sirven los versos si no es para esa noche  
en que un puñal amargo nos averigua, para ese día,  
para ese crepúsculo, para ese rincón roto  
donde el golpeado corazón del hombre se dispone a morir?

Sobre todo de noche,  
de noche hay muchas estrellas,  
todas dentro de un río  
como una cinta junto a las ventanas  
de las casas llenas de pobres gentes.

Alguien se les ha muerto, tal vez  
han perdido sus colocaciones en las oficinas,  
en los hospitales, en los ascensores,  
en las minas,  
sufren los seres tercamente heridos  
y hay propósito y llanto en todas partes:  
mientras las estrellas corren dentro de un río interminable  
hay mucho llanto en las ventanas,  
los umbrales están gastados por el llanto,  
las alcobas están mojadas por el llanto  
que llega en forma de ola a morder las alfombras.

Federico,  
tú ves el mundo, las calles,  
el vinagre,  
las despedidas en las estaciones  
cuando el humo levanta sus ruedas decisivas  
hacia donde no hay nada sino algunas  
separaciones, piedras, vías férreas.

Hay tantas gentes haciendo preguntas  
por todas partes.  
Hay el ciego sangriento, y el iracundo, y el  
desanimado,  
y el miserable, el árbol de las uñas,  
el bandolero con la envidia a cuestras.

Así es la vida, Federico, aquí tienes  
las cosas que te puede ofrecer mi amistad  
de melancólico varón varonil.  
Ya sabes por ti mismo muchas cosas.  
Y otras irás sabiendo lentamente.

Nesta Oda para Federico, Neruda expressa e contagia toda a dor pela ausência de seu querido amigo -porém ainda vivo-, impregnando a atmosfera e todas as coisas de uma grande tristeza, com metáforas de uma força poética comovedora. Começa o poema com versos carregados de impotência, ira, sacrifício, salientando o valor da amizade: “Si pudiera llorar de miedo en una casa sola, / si pudiera sacarme los ojos y comérmelos, / lo haría por tu voz de naranjo enlutado/ y por tu poesía que sale dando gritos”. [...]”. Nesses versos, encontram-se figuras retóricas variadas, sendo a metáfora a escolha preferida do poeta chileno. No que diz respeito aos versos seguintes “lo haría por tu voz de naranjo enlutado/ y por tu poesía que sale dando gritos”, observa-se uma bela figura retórica combinando percepções de natureza sensorial diversa: a sinestesia. O verso “voz de naranjo enlutado” alude à confluência de duas sensações

dissemelhantes: o som e a cor; contudo, a cor se apaga e um ser-vivo e laranja cobre-se de luto por causa da morte. Essa voz seguirá viva mesmo se a barreira infranqueável da morte se interpusesse; essa voz possui a cor da vida e em todo momento pode reclamar para si o luto da morte. Faz alusão também à poesia do andaluz Lorca: essa poesia “que sale dando gritos”. Pode-se observar a força expressiva dos versos deste poema, e de que maneira a impressão sinestésica auditiva poderia perder o domínio. Assim: poderão controlar o homem, mas não destruirão sua mensagem.

Encontram-se também alguns versos enumerando os amigos do grupo na Espanha, tanto argentinos quanto espanhóis e de outras terras: “Llego yo con Oliverio, Norah, [...] / Rafael Alberti, [...] / y otros que se me olvidan”.

Neruda finaliza dialogando resignado, machucado, saudoso: “Así es la vida, Federico, aquí tienes / las cosas que te puede ofrecer mi amistad / de melancólico varón varonil”.

Contudo, antes de concluir o poema dedicado a seu caro Federico, Neruda se faz uma pergunta que será chave para sua produção poética e política a partir daquele momento: “¿Para qué sirven los versos si no es para esa noche en que un puñal amargo nos averigua, para ese día, para ese crepúsculo, para ese rincón roto donde el golpeado corazón del hombre se dispone a morir?”

Uma resposta para si mesmo seria: a poesia muda o mundo. No livro *Para nacer he nacido* (NERUDA, 1980), no último capítulo “La poesía no habrá cantado en vano”, texto que traz o discurso pronunciado pelo poeta durante a premiação do Nobel, Neruda salienta o compromisso do poeta e da poesia. Citamos Neruda:

Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de nombrar.[...] cada uno de mis versos quiso instalarse como un objeto palpable; cada uno de mis poemas pretendió ser un instrumento útil de trabajo; cada uno de mis cantos aspiró a servir en el espacio como signos de reunión donde se cruzaron los caminos, [...] Comprendí, metido en el escenario de las luchas de América, que mi misión humana no era otra sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado, agregarme con sangre y alma; con pasión y esperanza, porque sólo de esa henchida torrentera pueden nacer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos. (NERUDA, 1980, p. 456-457)



Pablo Neruda, numa conferência sobre o poeta Federico García Lorca em Paris, em 1937, faz alusão a suas lembranças daqueles anos e refere-se a outra premonição também trágica sobre a morte do poeta andaluz:

Una noche en una aldea de Extremadura, sin poder dormirse [Federico], se levantó al aparecer el alba. Estaba todavía lleno de niebla el duro paisaje extremeño. Federico se sentó a mirar crecer el sol junto a algunas estatuas derribadas. Eran figuras de mármol del siglo XVIII y el lugar era la entrada de un señorío feudal, enteramente abandonado, como tantas posesiones de los grandes señores españoles. Miraba Federico los torsos destrozados, encendidos en blancura por el sol naciente, cuando un corderito extraviado de su rebaño comenzó a pastar junto a él. De pronto cruzaron el camino cinco o siete cerdos negros que se tiraron sobre el cordero y en unos minutos, ante su espanto y su sorpresa, lo despedazaron y devoraron. Federico, presa de miedo indecible, inmovilizado de horror, miraba los cerdos negros matar y devorar al cordero entre las estatuas caídas, en aquel amanecer solitario. [...]

Cuando me lo contó al regresar a Madrid su voz temblaba todavía porque la tragedia de la muerte obsesionaba hasta el delirio su sensibilidad de niño. Ahora su muerte, su terrible muerte que nada nos hará olvidar, me trae el recuerdo de aquel amanecer sangriento. Tal vez a aquel gran poeta, dulce y profético, la vida le ofreció por adelantado, y en símbolo terrible, la visión de su propia muerte. [...]

Y los poetas de América española y los poetas de España, no olvidaremos ni perdonaremos nunca el asesinato de quien consideramos el más grande entre nosotros, el ángel de este momento de nuestra lengua. Y perdonadme que de todos los dolores de España os recuerdo sólo la vida y la muerte de un poeta. Es que nosotros no podremos nunca olvidar este crimen, ni perdonarlo. No lo olvidaremos ni lo perdonaremos nunca. Nunca.” (Revista digital. El Cordillerano. IN: <http://www.elcordillerano.com.ar>. Acceso: 04/03/2017).

Assim, em 1936, e como já mencionado, Neruda se pronuncia em favor da República, e como consequência é demitido do posto consular. Parte para a França, organiza a rede de solidariedade para proteger a República espanhola ameaçada, funda a revista ‘Los Poetas del Mundo Defienden al Pueblo Español’; vai e vem, incansável, impulsionado pela indignação e pela cólera. Seu testemunho se torna assim denúncia, grito de vingança. Mas, nesse turbilhão de sangue e de metralha, Neruda descobre um fato que será marcante para sua poesia: o sofrimento humano, os corpos rasgados, quebrados, corpos alheios que são o seu. Portanto, sua poesia traduz as vivências dos poetas espanhóis, vivências dos outros que serão também as suas. O poema ‘Reunión bajo las nuevas banderas’, do livro *Tercera Residencia* [1947], é testemunho das mudanças do poeta.

[...] Yo de los hombres *tengo la misma mano herida,*  
 yo sostengo la *misma copa roja*  
 e *igual asombro enfurecido:* un día  
 palpitante de sueños  
 humanos, un salvaje  
 cereal ha llegado  
 a mi devoradora noche  
*para que junte mis pasos de lobo*  
*a los pasos del hombre.[...]*

(NERUDA, 1983 p.52) (Grifos meus)

Esse poema salienta a definitiva superação da atitude isolada, a tomada de posição, a renovação humana e estética, a tonalidade beligerante do poeta. O ponto de partida está na solidariedade humana. O jovem poeta individualista radical de *Crepusculario*, dos poemas de amor e das primeiras *Residencias* se adentra na dor e na esperança dos homens, se identifica com os outros, lhes oferecendo sua voz para eles falarem, para eles cantarem, para eles contarem.

No livro póstumo *Para nacer he nacido*, no texto ‘Oh primavera, devuélveme a mi Pueblo!’, Neruda fala daquele período e de seu protagonismo e compromisso:

Yo asistí a una guerra civil y fue una lucha tan cruel y dolorosa, que marcó para siempre mi vida y mi poesía. Más de un millón de muertos! Y la sangre salpicó las paredes de mi casa y vi caer los edificios bombardeados y vi a través de las ventanas rotas a hombres, mujeres y niños despedazados por la metralla. He visto, pues, exterminarse los hombres que nacieron para ser hermanos, los que hablaban la misma lengua y eran hijos de la misma tierra. No quiero para mi patria un destino semejante. (NERUDA, 1980, p. 374).

Em outubro de 1937, Neruda volta para o Chile, onde fundará e dirigirá a Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura. Publica-se, em Santiago, seu livro de poemas *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la Guerra*. [1937] (NERUDA, 1983), poemário escrito no mar, durante a viagem de volta do poeta para o seu Chile; poemas impressos na Espanha pelos soldados do Ejército del Este. Esse é o primeiro grande livro político de Neruda, a sua primeira denúncia violenta, semeada de ira, cheia de uma impressionante agressividade. Trata-se

de poesias não de um espectador, senão de um soldado. Pablo Neruda escreve inspiradas poesias sobre o heroísmo do povo espanhol, fala dos pedreiros e dos mineiros, dos lavradores e dos carpinteiros sublevando-se em defesa da liberdade. O poeta nos fala do sacrifício e da fraternidade demonstradas para o mundo pelos soldados das Brigadas Internacionais. Neruda abandona as ‘canções de chuva’ para entoar as canções do sangue. Na hora suprema do povo, Neruda se afasta da poesia bela para escrever a poesia útil, porém ainda mais bela. Na sua voz já não escorregam borboletas nem ervilhas, senão palavras esfoladas e em carne viva.

O poeta Pablo lembra seus amigos daquele então: Federico, Miguel, Rafael... E uma manhã, as fogueiras saíram da terra devorando seres, e bandidos com aviões vieram do céu para matar crianças. O poeta, simplesmente, abandonou ‘a metafísica coberta de borboletas’ e entrou no coração do povo, denunciando e cantando como um jovem gigante humilhado.

Trazemos trechos de um poema de Neruda, do poemário acima mencionado, *España en el corazón* –do livro *Tercera Residencia*[1947]- tentando ilustrar o momento histórico e literário do poeta chileno, e também o seu compromisso e vontade de participação, na tentativa de salientar a função de testemunho da poesia, o papel da palavra revolucionária.

#### **Explico algunas cosas**

[...]  
 Frente a vosotros he visto la sangre:  
 de España levantarse  
 para ahogarlos en una sola ola  
 de orgullo y de cuchillos!  
 Generales  
 traidores:  
 mirad mi casa muerta,  
 mirad España rota:  
 pero de cada casa muerta sale metal ardiendo  
 en vez de flores,  
 pero de cada hueco de España  
 sale España,  
 pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,  
 pero de cada crimen nacen balas  
 que os hallarán un día el sitio  
 del corazón.

Preguntaréis por qué su poesía  
 no nos habla del sueño, de las hojas,  
 de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,  
 venid a ver  
 la sangre por las calles,  
 venid a ver la sangre  
 por las calles!  
 (NERUDA, 1983, p. 20)

Nos primeiros tempos de Neruda adulto, aproximadamente entre 1920 e 1950, a América Latina se agita numa transcendental encruzilhada histórica. Junto a emergentes manifestações de industrialização -relativamente rápidas em algumas regiões- sobrevivem importantes resíduos -anacrônicos, deteriorados e impotentes- de estruturas, especialmente agrárias, geradas nos velhos tempos coloniais. As sociedades conhecem transições incompletas, padecem o atraso e subdesenvolvimento, estão sumidas em crises que se eternizam e que se tornam periodicamente mais agudas e devastadoras em seus efeitos, e apresentam profundas desigualdades de classe. Nelas funcionam modalidades de exploração, intensa e desapietada, das grandes massas populares que vivem afundadas em penúrias sociais inenarráveis, em grave escassez de alimento, de moradia, de cultura e de tantas outras coisas primordiais.

Em 1939, Neruda é designado Cônsul para a emigração espanhola em Paris. Organiza as viagens para o Chile dos exilados espanhóis no barco Winnipeg, daí como testemunho o poema que leva esse nome.

Em 1940, Neruda aceita o cargo de Cônsul Geral do Chile no México, posto que ocupará até 1943, quando o poeta decide retornar para o Chile, se afastando definitivamente da carreira diplomática. Na sua viagem de retorno, Neruda visita as ruínas de Macchu Picchu, sendo todos esses fatos marcantes e definitórios na produção poética desses anos.

Em 1945, e como já mencionado sucintamente na apresentação geral do poeta chileno, Neruda é eleito Senador da República pelas regiões de Tarapacá e de Antofagasta. Recebe o Prêmio Nacional de Literatura e se afilia no Partido Comunista do Chile. Nesse ano, escreverá e publicará “Alturas de Macchu Picchu”, poemário que fará parte da coletânea *Canto General*, obra publicada em 1950, com poemas escritos entre os anos 1943 e 1950, poemas que dão prova dos processos históricos e pessoais vivenciados por Pablo Neruda.

Esse *Canto General* terá o início no *Canto General de Chile* em 1938, com o poema “Oda al invierno al Río Mapocho”, embrião do grande poemário nerudiano,

contendo e implicando uma busca auto definitória e, por outro lado, incluindo declarações e propósitos através de autorreferências, de escritos em primeira pessoa: “Escribo para una tierra recién secada, recién/fresca de flores, de polen, de argamasa,/escribo para unos cráteres.../ Dictamino de pronto para lo que apenas / lleva el vapor ferruginoso recién salido del abismo,/Hablo para las praderas que no conocen apellido/...”. (NERUDA, 1938, Revista Hora de España, Barcelona, Número 103-104)

Com o *Canto general*, o “eu” nerudiano começa lentamente a se sentir parte de algo maior, estabelecendo uma identificação com o outro, esse outro-ser americano, criando pontes com o passado do poeta, aceitando a luta tanto na cena da vida quanto na sua poesia. Sendo todos os mencionados fatos marcantes do poema “Alturas de Macchu Picchu”.

Segundo Hernán Loyola, a Revista *Aurora*, a poesia de Neruda é:

[...] ante todo la historia de una conciencia humana en su proceso de integración, en su proceso de formación, de crecimiento y desarrollo, en sus orígenes, en su incorporación al mundo, en su vinculación cada vez más profundizada con la naturaleza, con los objetos, con los hombres, con la cultura, con el movimiento de la historia, con el sentido del esfuerzo humano, con el impulso del hombre hacia la plenitud. (LOYOLA, 1964, p. 6)

O *Canto General* é um maciço poema épico, com uma narração e uma interpretação do acontecer na América Latina desde os inícios, tempos quando ela ainda não era América. Observa-se assim que nos primeiros versos, Neruda escreve: “Yo estoy aquí para contar la história”. (NERUDA, 1950, p. 2).

Se o *Canto General* é indubitavelmente História, mil e um interrogantes reclamam respostas. Questionamentos que pretendem abrir um caminho para novos estudos, nos permitindo entender melhor o poeta Pablo e sua obra.

Neruda fora testemunha consciente do dramático acontecer que teve lugar entre o final da Primeira Guerra Mundial e a Guerra Civil espanhola, como já mencionado. Por outro lado, ele assumiu uma atitude militante, ou seja, adotou uma posição, colocando-se do lado da barricada. E esse processo implica uma luta ideológica profunda e na intimidade solitária da própria consciência, luta que terá sérias consequências e sofrerá profundas lacerações. Nesse processo e brigas militantes, Neruda contou não só com o apoio fraternal daqueles que faziam parte do círculo íntimo, amistoso e familiar do poeta, mas também com aquele de muitos dos grandes

referentes da poesia da época, figuras paradigmáticas de diversas latitudes da América Latina e da Europa, que tinham sentido o imperioso dever moral de outorgar às criações nerudianas o caráter ou a orientação que os novos e convulsionados tempos exigiam.

Em *Confieso que he vivido. Memorias*, no Capítulo 6: “Salí a buscar caídos”, Neruda faz alusão a essa decisão militante dos anos 30:

ELEGÍ UN CAMINO. Aunque el carnet militante lo recibí mucho más tarde en Chile, cuando ingresé oficialmente al partido, creo haberme definido ante mí mismo como un comunista durante la guerra de España. Muchas cosas contribuyeron a mi profunda convicción. (NERUDA, 2001, p. 63).

O percurso poético nerudiano da História se desfia verso a verso, escorrega entre as vivências e os compromissos do poeta. A tomada de consciência apresenta-se sob a estética do sofrimento profundo e da personificação da amada terra, da violentada terra americana:

#### **Despierto de pronto en la noche pensando en el extremo sur**

Viene el día y me dice: «¿Oyes  
el agua lenta, el agua,  
el agua,  
sobre la Patagonia?»  
Y yo contesto: «Sí, señor, escucho.»  
Viene el día y me dice: «Una oveja salvaje  
lejos, en la región, lame el color helado  
de una piedra. ¿No escuchas el balido, no reconoces  
el vendaval azul en cuyas manos  
la luna es una copa, no ves la tropa, el dedo  
rencoroso del viento  
tocar la ola y la vida con su anillo vacío?»  
(NERUDA, 1950, p. 72)

[...] Entonces, de la *tierra*  
*hecha de nuestros cuerpos*, nació el canto  
de la guerra, del sol, de las cosechas,  
hacia la magnitud de los volcanes.  
Entonces repartimos el corazón sangrante.  
*Yo hundí los dientes en aquella corola*  
*cumpliendo el rito de la tierra* [...]  
(NERUDA, 1950, p. 72) (Grifos meus)

Nos versos citados do *Canto General*, podemos conferir a mimetização do poeta com a terra à qual ele pertence: “tierra hecha de nuestros cuerpos”. Crença milenar, relacionamento natural dos povos e das comunidades autóctones –nesse caso,

as comunidades originárias da América Latina-, para as quais natureza e corpo são uma matéria única, uma unidade indivisível. E para o poeta também, corpo-natureza-poesia é um todo em relacionamento e interação perfeitos.

Com o *Canto General*, Neruda realiza um ato de auto valoração definitivo e definitório. Ele se coloca numa nova perspectiva que abre novos caminhos para a sua obra. Assim, o poeta e seus versos traduzem o homem –mas não o homem abstrato e individual, senão o ser social concreto e atuante-, e a terra, essa terra americana que é fonte de beleza e que também está unida dialeticamente ao homem. O poeta se funde na sua terra, enriquecendo-a e dando-lhe um real conteúdo histórico-social, sendo essa a linha inaugurada pelos velhos mestres do humanismo renascentista, e que é fecundada agora com os imperecedouros aportes do marxismo. Neruda desloca-se: do humanismo burguês para o humanismo proletário. Ao adotar esta atitude, Neruda renuncia a pertencer à espécie dos “poetas celestes” e os acusa de europeizantes e formalistas, de apegados à “moda” e ao capitalismo, e de eles serem impassíveis diante do trágico espetáculo oferecido pelo lacerado mundo latino-americano.

E, na tomada da consciência latino-americana, o poeta alça-se, levanta as bandeiras da luta e da resistência, grita versos implacáveis contra os poetas “fracos” – outrora irmãos da poética europeia e europeizante-, denuncia os poetas sem convicções, sem engajamentos e na total inconsciência social, sumidos só na beleza inútil das palavras vacuas:

#### **Los poetas celestes**

Qué hicisteis vosotros gidistas,  
 intelectualistas, rilkistas,  
 misterizantes, falsos brujos  
 existenciales, amapolas  
 surrealistas encendidas  
 en una tumba, europeizados  
 cadáveres de la moda,  
 pálidas lombrices del queso  
 capitalista, qué hicisteis  
 ante el reinado de la angustia,  
 frente a este oscuro ser humano,  
 a esta pateada compostura,  
 a esta cabeza sumergida  
 en el estiércol, a esta esencia  
 de ásperas vidas pisoteadas?

No hicisteis nada sino la fuga:  
 vendisteis hacinado detritus,  
 buscasteis cabellos celestes,

plantas cobardes, uñas rotas,  
 “Belleza pura”, “sortilegio”,  
 obra de pobres asustados  
 para evadir los ojos, para  
 enmarañar las delicadas  
 pupilas, para subsistir  
 con el plato de restos sucios  
 que os arrojaron los señores,  
 sin ver la piedra en agonía,  
 sin defender, sin conquistar,  
 más ciegos que las coronas  
 del cementerio, cuando cae  
 la lluvia sobre las inmóviles  
 flores podridas de las tumbas.

(NERUDA, 1950, p. 219)

[...] Me atravesaron los dolores  
 de mi pueblo, se me enredaron  
 como alambradas en el alma:  
 me crisparon el corazón:  
 salí a gritar por los caminos,  
 salí a llorar envuelto en humo,  
 toqué las puertas y me hirieron  
 como cuchillos espinosos,  
 llamé a los rostros impasibles  
 que antes adoré como estrellas  
 y me mostraron su vacío.  
 Entonces me hice soldado:  
 número oscuro, regimiento,  
 orden de puños combatientes,  
 sistema de la inteligencia,  
 fibra del tiempo innumerable,  
 árbol armado, indestructible  
 camino del hombre en la tierra.  
 Y vi cuántos éramos, cuántos  
 estaban junto a mí, no eran  
 nadie, eran todos los hombres,  
 no tenían rostro, eran pueblo,  
 eran metal, eran caminos.  
 Y anduve con los mismos pasos  
 de la primavera en el mundo.

(NERUDA, 1950, p. 240)

Os versos do poema citado são eloquentes. O poeta se torna militante diante do sofrimento do “outro”. Ele é esse outro. O poeta se mimetiza e se traduz nos versos do poema ‘Los poetas celestes’. Salientamos alguns dos versos do dito poema, versos eloquentes, com o intuito de ilustrar a mimese à qual fazemos alusão: “[...] Me atravesaron los dolores de mi pueblo, se me enredaron como alambradas en el alma: me crisparon el corazón: salí a gritar por los caminos, salí a llorar envuelto en humo [...].”

E na dor do outro: “[...] Entonces me hice soldado [...]”.

A poesia se torna utilitária, arma e meio de expressão, luta e testemunho.



E nos interrogamos sobre as íntimas, profundas inquietações do poeta, sobre o fato desses desassossegos conseguirem traduzir, ou responder às seguintes perguntas: Pode a poesia se tornar útil para os nossos semelhantes, ser estandarte e escudo militante, se afastando dos puros versos mallarmeanos?

Perguntas, interrogações nossas que são aquelas do poeta Pablo.

Citamos Neruda:

[...] El contacto de España me había fortificado y madurado. Las horas amargas de mi poesía debían terminar. El subjetivismo melancólico de mis Veinte poemas de amor o el patetismo doloroso de Residencia en la tierra tocaban a su fin. Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. Puede la poesía servir a nuestros semejantes? Puede acompañar las luchas de los hombres? Ya había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo, desterrado de la literatura contemporánea, pero enraizado profundamente a las aspiraciones del ser humano.

Comencé a trabajar en mi Canto General. [...] (NERUDA, 2001, p. 63-64).

Uma resposta poética nerudiana possível para essas questões e inquietações seria o poema do Canto VII, do *Canto General de Chile*:

#### Himno y regreso (1939)

Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre.  
 Pero te pido, como a la madre el niño  
 lleno de llanto.  
 Acoge  
 esta guitarra ciega  
 y esta frente perdida.  
 Salí a encontrarte hijos por la tierra,  
 salía cuidar caídos con tu nombre de nieve,  
 salí a hacer una casa con tu madera pura,  
 salí a llevar tu estrella a los héroes heridos.  
 Ahora quiero dormir en tu substancia.  
 Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas,  
 tu noche de navío, tu estatura estrellada.  
 Patria mía: quiero mudar de sombra.  
 Patria mía: quiero cambiar de rosa.  
 Quiero poner mi brazo en tu cintura exigua  
 y sentarme en tus piedras por el mar calcinadas,  
 a detener el trigo y mirarlo por dentro.  
 Voy a escoger la flora delgada del nitrato,  
 voy a hilar el estambre glacial de la campana,  
 y mirando tu ilustre y solitaria espuma  
 un ramo litoral tejeré a tu belleza.  
 Patria, mi patria  
 toda rodeada de agua combatiente  
 y nieve combatida,  
 en ti se junta el águila al azufre,  
 y en tu antártica mano de armiño y de zafiro

una gota de pura luz humana  
brilla encendiendo el enemigo cielo.  
Guarda tu luz, oh patria! mantén  
tu dura espiga de esperanza en medio  
del ciego aire temible.  
En tu remota tierra ha caído toda esta luz difícil,  
este destino de los hombres,  
que te hace defender una flor, misteriosa  
sola, en la inmensidad de América dormida.  
(NERUDA, 1950, p. 285)

Observa-se que o poeta inicia os versos de seu canto falando com sua pátria amada, lhe anunciando a volta: “Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre”. Mas, não se trata da volta, do retorno do poeta, já que nesse 1939 (data da criação do poema), Neruda é eleito cônsul para a emigração espanhola, com sede em Paris, e organiza a viagem dos exilados espanhóis no barco “Winnipeg”. Na noite de 2 de Setembro de 1939, o Winnipeg chegou a Valparaíso, no Chile, com 2.365 espanhóis, exilados da Guerra Civil Espanhola e que se encontravam refugiados em campos, na França. E os versos ecoam e traduzem esses episódios dramáticos: “Pero te pido, como a la madre el niño/llevo de llanto./Acoge/esta guitarra ciega/y esta frente perdida./Salí a encontrarte hijos por la tierra,/salía cuidar caídos con tu nombre de nieve,/salí a hacer una casa con tu madera pura,/salí a llevar tu estrella a los héroes heridos.”

A viagem dos exilados é a viagem do poeta. Ele vivencia o ‘retorno’ como se fosse ele mesmo no “Winnipeg”, e fala com sua terra mãe, o seu Chile, sua terra generosa e solidária; o poeta suplica clemência e coração aberto à sua terra, sua mãe.

Esse poema “Himno y regreso” (1939) nos introduz no universo do exílio, salientando os dramáticos episódios da Espanha em guerra. Exílio espanhol que já nos anuncia as vivências e as produções no desterro do poeta: o exílio nerudiano na vida e nos versos.

No livro póstumo *Para nacer he nacido*, no “Cuaderno 5. Reflexiones desde Isla Negra”, Neruda faz alusão à experiência do Winnipeg.

Citamos Neruda:

#### **El ‘Winnipeg’ y otros poemas**

Me gustó desde un comienzo la palabra *Winnipeg*. Las palabras tienen alas o no las tienen. Las ásperas se quedan pegadas al papel, a la mesa, a la tierra. La palabra Winnipeg es alada. La vi volar por primera vez en un atracadero de vapores, cerca de Burdeos. Era un hermoso barco viejo, con esa dignidad que dan los siete mares a lo largo del tiempo. [...]

[...] Ante mi vista, bajo mi dirección, el navío debía llenarse con dos mil hombres y mujeres. Venían de campos de concentración, de inhóspitas

regiones, del desierto, del África. Venían de la angustia, de la derrota, y este barco debía llenarse con ellos para traerlos a las costas de Chile, a mi propio mundo que los acogía. Eran los combatientes españoles que cruzaron la frontera de Francia hacia un exilio que dura más de 30 años.[...]

[...] Yo no pensé, cuando viajé de Chile a Francia, en los azares, dificultades y adversidades que encontraría en mi misión. Mi país necesitaba capacidades calificadas, hombres de voluntad creadora. Necesitábamos especialistas.[...]

[...]Recoger a estos seres desperdigados, escogerlos en los más remotos campamentos y llevarlos hasta aquel día azul, frente al mar de Francia, donde suavemente se mecía el barco "Winnipeg", fue cosa grave, fue asunto enredado, fue trabajo de devoción y desesperación.[...]

[...] Mis colaboradores, secretarios, cónsules, amigos, a lo largo de las mesas, eran una especie de tribunal del purgatorio. Y yo, por primera y última vez, debo haber parecido Júpiter a los emigrados. Yo decretaba el último SÍ o el último NO. Pero yo soy más SÍ que NO, de modo que siempre dije SÍ. [...]

[...]Estaban ya a bordo casi todos mis buenos sobrinos, peregrinos hacia tierras desconocidas, y me preparaba yo a descansar de la dura tarea, pero mis emociones parecían no terminar nunca. El gobierno de Chile, presionado y combatido, me dirigía un mensaje: "INFORMACIONES DE PRENSA SOSTIENEN USTED EFECTÚA INMIGRACIÓN MASIVA ESPAÑOLES. RUÉGOLE DESMENTIR NOTICIA O CANCELAR VIAJE EMIGRADOS".[...]

[...] hablé al Ministerio de Relaciones Exteriores de mi país. Era difícil hablar a larga distancia en 1939. Pero mi indignación y mi angustia se oyeron a través de océanos y cordilleras y el Ministro solidarizó conmigo. Después de una incruenta crisis de Gabinete, el "Winnipeg", cargado con dos mil republicanos que cantaban y lloraban, levó anclas y enderezó rumbo a Valparaíso.

Que la crítica borre toda mi poesía, si le parece.

Pero este poema, que hoy recuerdo, no podrá borrarlo nadie.

(NERUDA, 1980, p. 293-296).

Para o poeta Neruda, para o diplomata chileno, o velho barco 'Winnipeg' é compromisso prioritário, engajamento e solidariedade: "o 'Winnipeg", fue cosa grave, fue asunto enredado, fue trabajo de devoción y desesperación"; o velho navio de carga 'Winnipeg': "Ahora le estaba destinado un cargamento más importante: la esperanza"; o cargueiro de cacau 'Winnipeg' muda esperança; o 'Winnipeg' é 'poema'; os exilados espanhóis se tornam poemas.

Portanto, nesse capítulo citado "Cuaderno 5. Reflexiones desde Isla Negra", de *Para nacer he nacido*, a experiência exilar do 'Winnipeg' se torna lembrança feita poema: "Que la crítica borre toda mi poesía, si le parece. // Pero este poema, que hoy recuerdo, no podrá borrarlo nadie."

También citamos parágrafos de *Confieso que he vivido. Memorias*, reflexões nerudianas nos respondendo às nossas questões sobre o protagonismo da poesia e do poeta. Colocações nos permitindo perceber que tanto o poema citado e analisado

“Himno y regreso” (1939), quanto as memórias que seguem resultam eloquentes no que diz respeito às inquietações de Pablo Neruda:

Mi poesía y mi vida han transcurrido como un río americano, como un torrente de aguas de Chile, nacidas en la profundidad secreta de las montañas australes, dirigiendo sin cesar hacia una salida marina el movimiento de sus corrientes. Mi poesía no rechazó nada de lo que pudo traer en su caudal; aceptó la pasión, desarrolló el misterio, y se abrió paso entre los corazones del pueblo. Me tocó padecer y luchar, amar y cantar; me tocaron en el reparto del mundo, el triunfo y la derrota, probé el gusto del pan y el de la sangre. ¿Qué más quiere un poeta? Y todas las alternativas, desde el llanto hasta los besos, desde la soledad hasta el pueblo, perviven en mi poesía, actúan en ella, porque he vivido para mi poesía, y mi poesía ha sustentado mis luchas. (NERUDA, 2001, p. 78).

Além de ter sido um poeta do amor, ou, melhor, tendo sido um poeta do amor, Neruda certamente era um ser político, um poeta político. Participou cada vez mais das lutas políticas no Chile, também tornou-se um poeta do *front civil* de ajuda à Rússia, em 1942-1944.

Como antecedentes de sentimentos e experiências de desarraigamento e do exílio, tornam-se salientáveis os fatos seguintes: sendo cônsul geral no México, Neruda já experimenta, por causa de uma doença, a intensa angústia do *desterrado*. Doente em Veracruz, essa cidade mexicana e essa terra se tornam estranhas e hostis, e o poeta-cônsul deseja intensamente voltar para a pátria, viver um dia do sul do continente, da terra de sua infância, com chuva e árvores. Sentida essa emoção e escrito o poema, Neruda o incorpora sem modificações e sem vacilações no *Canto General*. Trata-se do poema II, *Quiero volver al Sur* (1941), do período de *Canto general de Chile*, poema publicado e incluído no *Canto general*.

## II

### Quiero volver al sur (1941)

Enfermo en Veracruz, recuerdo un día  
del Sur, mi tierra, un día de plata  
como un rápido pez en el agua del cielo.  
Loncoche, Lonquimay, Carahue, desde arriba  
esparcidos, rodeados por silencio y raíces,  
sentados en sus tronos de cueros y maderas.  
El Sur es un caballo echado a pique  
coronado con lentos árboles y rocío,  
cuando levanta el verde hocico caen las gotas,  
la sombra de su cola moja el gran archipiélago  
y en su intestino crece el carbón venerado.  
Nunca más, dime, sombra, nunca más, dime, mano,

nunca más, dime, pie, puerta, pierna, combate,  
 trastornarás la selva, el camino, la espiga,  
 la niebla, el frío, lo que, azul, determinaba  
 cada uno de tus pasos sin cesar consumidos?  
 Cielo, déjame un día de estrella a estrella irme  
 pisando luz y pólvora, destrozando mi sangre  
 hasta llegar al nido de la lluvia!

Quiero ir

detrás de la madera por el río  
 Toltén fragante, quiero salir de los aserraderos,  
 entrar en las cantinas con los pies empapados,  
 guiarme por la luz del avellano eléctrico,  
 tenderme junto al excremento de las vacas,  
 morir y revivir mordiéndolo trigo.

Océano, tráeme

un día del Sur, un día agarrado a tus olas,  
 un día de árbol mojado, trae un viento  
 azul polar a mi bandera fría!

(NERUDA, 2005, p. 266)

Neruda estava no México desde agosto de 1940. *Quiero volver al Sur* leva entre parênteses o ano de 1941, indicando, assim, o ano de sua escrita. O poeta chileno tem, naquele momento, 37 anos de vida. Nesse momento, nesse período como diplomata no México, Neruda experimenta o sentimento e a vivência do desterrado, sentimento e prelúdio de seu exílio de sete anos depois.

Neruda era cônsul geral no México, como já mencionado. Porém, e apesar de ser muito famoso e admirado como poeta nesse momento, estando rodeado de amigos e morando num país fascinante em muitos sentidos, com recursos econômicos suficientes e com a possibilidade de voltar para o Chile quando decidisse, não conseguiu extirpar da sua alma o sentimento de desterro e de saudades, a vivência de desarraigamento.

Ao longo dos versos nerudianos estão sempre presentes as marcas e os testemunhos do poeta sobre sua profunda adesão à terra chilena, e especialmente à terra sulina de sua infância.

Yo no puedo vivir sino en mi propia tierra; no puedo vivir sin poner los pies, las manos y el oído en ella, sin sentir la circulación de sus aguas y de sus sombras, sin sentir cómo mis raíces buscan en su légame las sustancias maternas. (NERUDA, 2001, p. 235).

Neruda admira profundamente a beleza da mata do Sul do Chile e se sente filho dessa terra: “Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta. De aquellas

tierras, de aquel barro, de aquel silencio he salido yo a andar, a cantar por el mundo”. (NERUDA, 2001, p. 14).

Sua pertença à terra do Sul é material, orgânica, e seu destino está encadeado a ela. A tendência irresistível de sua vida é aquela de voltar sempre para sua terra originária: “Las tierras de la frontera metieron sus raíces en mi poesía y nunca han podido salir de ella. Mi vida es una larga peregrinación que siempre da vueltas, que siempre retorna al bosque austral, a la selva perdida”. (NERUDA, 2001, p. 268)

Para um poeta que se sente identificado de maneira tão extrema com sua terra natal, a angústia do desterro o espreita enquanto ele se afastar só um pouco de seu país, ou seu espírito se alterar diante de uma causa, seja ela psíquica ou física. Essas duas condições se misturaram para que Neruda escrevesse o poema *Quiero volver al Sur*, tornando assim esse poema uma elegia do desterrado.

O poema se inicia com a lembrança da natureza, se referindo exclusivamente às paisagens do Sul. Não se percebe nenhuma imagem humana junto às árvores, à chuva ou ao orvalho. As lembranças fazem alusão só às paisagens, à terra úmida e floresta da infância, imagens que se rememoram e poetizam. No poema de Neruda o homem está ausente. Salvo ‘o eu’ do poeta, nenhuma outra presença humana se faz presente neste poema, já que, para ele, o decisivo e único, o essencial e exclusivo é a natureza, a terra de sua infância.

Neruda vive o desterro como um desarraigamento da terra mãe, da terra onde estão as raízes do poeta. Seu laço com a terra é tátil, sensual, animal ou vegetal. O desterro age nele como um fluxo de angústia que o leva a se redobrar no útero materno, sendo esse útero materno a terra do Sul do Chile. O poeta estabelece seu laço essencial com a natureza, com a água e a madeira, com tudo aquilo tangível. Sempre existe a possibilidade de retorno, de reencontro do equilíbrio, porque a terra e o homem estão feitos de uma mesma matéria, são formas diferentes da matéria. O poeta Pablo pertence à sua terra; o poeta é mata da Araucanía.

Neruda é herdeiro de uma grande tradição literária de liberdade artística e de desestimação dos tópicos e das formas tradicionais. Na poesia de 1941, ele se serve das formas artísticas que livremente acha necessárias para expressar sua intimidade. *Quiero*

*volver al Sur* busca a expressão direta e o mais sincera possível da intimidade do poeta. Poeta num desterro íntimo e sensível, num desterro sentimental e saudoso, num afastamento na total liberdade de escolha; não obstante, o poeta experimenta uma vivência que precede e anuncia o exílio ao qual se verá submetido e forçado num futuro próximo, só alguns anos depois.

Em 1943, retornando para sua pátria, Neruda se depara com duas situações marcantes, tanto no que diz respeito à intimidade de sua vida e à sua participação no âmbito político, e portanto, quanto à sua produção poética. Neruda se defronta com as grandes lutas do povo chileno nas suas viagens para as minas, para a pampa, para o deserto; por outro lado, depois de sua famosa visita a Macchu Picchu, no Peru, descobre as raízes da história americana misturadas e sob a terra, e aquele *Canto General de Chile* sofre uma grande mudança: “Cambié entonces el plan -me dijo- y lo transformé en un *Canto General* llevando el propósito de arquitecturar un poema a toda nuestra América.”<sup>10</sup> (CARDONA PEÑA, 1955)

No entanto, naquela época -1943-, Neruda não teve tempo para desenvolver o tão ambicioso desejo, já que decidiu intervir e participar direto na vida política do Chile, não conseguindo se dedicar a escrever poesia.

Em 1945, e segundo já mencionado, Neruda filia-se ao Partido Comunista, recebe o Prêmio Nacional de Literatura, na capital chilena, e é eleito Senador da República, no governo do Presidente González Videla, de cuja campanha eleitoral participou ativamente. González Videla, candidato à presidência do Chile, fizera para o povo promessas de prosperidade e justiça social.

Contudo, aconteceram mudanças imprevistas que alteraram o ritmo e a tonalidade do processo: a traição do Presidente González Videla, o desencadeamento de uma brutal repressão anti operária e anticomunista, e a particular sanha com a qual foi perseguido e acossado pela polícia o próprio Pablo Neruda. Tudo isso, precipitado sob o signo da “guerra fria” na cena mundial, acelerou o processo criativo do *Canto General*, que foi escrito precisamente ao longo de 1948 e começos de 1949, durante a repressão, em esconderijos clandestinos, em versos tão nervosos e urgentes.

---

<sup>10</sup> Texto crítico do poeta Alfredo Cardona Peña: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acesso: 13/03/2017.

Entre 1945 e 1947, o poeta-senador Pablo Neruda escreveu alguns poemas que balizam os começos de um processo de integração, de adequação consciente entre sua ideologia marxista e o desenvolvimento de sua consciência poética. Salientamos os poemas “Las Flores de Punitaqui”, “Los Muertos de la Plaza”, ambos incluídos no *Canto General*, e o soneto “Salitre”: “aquí tenéis como un montón de espadas /mi corazón dispuesto a la batalla”<sup>11</sup>.

Em 1948, o presidente Gabriel González Videla promulga a Ley de Defensa Permanente de la Democracia, declarando ilegal o Partido Comunista, razão pela qual Neruda inicia sua viagem para o exílio, vivendo na clandestinidade até o retorno para seu Chile, só em 1952.

Testemunho do período do poeta Senador são as reflexões e confissões no Capítulo 8, “González Videla”, do livro *Confieso que he vivido. Memorias*:

[...] Pronto se renovó la esperanza, porque uno de los candidatos a la presidencia, González Videla, juró hacer justicia, y su elocuencia activa le atrajo gran simpatía. Yo fui nombrado jefe de propaganda de su campaña y llevé a todas partes del territorio la buena nueva. Por arrolladora mayoría de votos el pueblo lo eligió presidente

[...] González Videla fue, por el contrario, un producto de la cocinería política, un frívolo impenitente, un débil que aparentaba fortaleza.

[...] El presidente de la república, elegido por nuestros votos, se convirtió, bajo la protección norteamericana, en un pequeño vampiro vil y encarnizado.

[...] Mis discursos se tornaron violentos y la sala del senado estaba siempre llena para escucharme. Pronto se pidió y se obtuvo mi desafuero y se ordenó a la policía mi detención. Pero los poetas tenemos, entre nuestras substancias originales la de ser hechos en gran parte de fuego y humo.

El humo estaba dedicado a escribir. La relación histórica de cuanto me pasaba se acercó dramáticamente a los antiguos temas americanos. En aquel año de peligro y de escondite terminé mi libro más importante, el "Canto general".

Cambiaba de casa casi diariamente. (NERUDA, 2001, p. 78-79).

Nesses anos de desterro, de exílio, de perseguição, Neruda deu início à procura do caminho do humanismo, desterrado da literatura contemporânea, porém enraizado profundamente nas aspirações do ser humano. Consequentemente, começou a trabalhar em seu *Canto General*, tendo como alvo principal a ideia de escrever um poema central que reunisse as incidências históricas, as condições geográficas, a vida e as lutas dos povos latino-americanos: tudo era tarefa urgente.

O *Canto General* [1950] é cosmogonia, história política, exaltação lírica da paisagem latino-americana, recriação de um passado heroico e fundamentação dialética

<sup>11</sup> <http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyolamodos.html>. Acesso: 13/03/2017.



do processo de emancipação anticolonial. Os poemas, em geral, têm um herói coletivo, o qual, a partir das suas ações, tenta mudar o rumo da história durante uma época específica. Neruda, consciente do compromisso implícito e explícito de seus versos, ao fazer alusão aos poemas do *Canto General*, salienta as características dos versos, cuja essência profunda contém a crise que leva os povos latino-americanos para uma reestruturação social, para uma luta que se nutre da seiva revolucionária. Devemos reconhecer que o destino dos povos latino-americanos tem profundamente gravado o selo do canto profético e fraternal do poeta chileno. O *Canto General* será também testemunho direto do exílio do poeta-soldado, sendo esse exílio tema central das nossas reflexões.

Neruda irá transformando seu canto ao longo dos anos de produção desse poemário; canto que se tornará expressão de sua visão americanista, arma de luta e expressão de sua ideologia, crônica de seu tempo -que tem dimensões mundiais-, contudo, sem renunciar à sua pátria chilena e ao sul de sua infância.

Neruda universalizará o tema americano, assunto que fará parte da pugna ideológica maior e mais importante de seu tempo. Ele teve a ideia original do *Canto General* na Espanha. Contudo, o exílio despertou no poeta o poderoso estímulo sentimental do americanismo. Desde a Europa, a América é vivenciada como a grande pátria e a distância impõe uma unidade de contornos, de história e de destinos. Inumeráveis são os hispano-americanos que farão, como o poeta Pablo, muitas e repetidas vezes a mesma experiência ao longo das gerações.

As nefastas atitudes e decisões do presidente González Videla tiveram como consequência a reação de Neruda. Portanto, começaram os anos de perseguição do poeta, sendo o poema “Acuso”<sup>12</sup>, apresentado e lido durante uma sessão do Senado chileno, o que deu início a seu exílio. A partir desse momento, Neruda foi escondido, protegido e deslocado de casa em casa: “Fui fugitivo de la policía: y en la hora de cristal, en la espesura de estrellas solitarias, crucé ciudades, bosques, chacarerías, puertos ....”<sup>13</sup>.

### **Canto General (1950)**

#### **IV Acuso**

<sup>12</sup> Provavelmente, Pablo Neruda inspirou-se no artigo “J'accuse” redigido por Émile Zola, a respeito do caso Dreyfus, e publicado no jornal francês “L'Aurore” do dia 13 de janeiro de 1898 sob a forma de uma carta ao presidente da República Francesa, Félix Faure

<sup>13</sup> Texto crítico do poeta Alfredo Cardona Peña: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acesso: 13/03/2017.

Acusé entonces al que había  
 estrangulado la esperanza,  
 llamé a los rincones de América  
 y puse su nombre en la cueva  
 de las deshonras.  
 Entonces crímenes  
 me reprocharon, la jauría  
 de los vendidos y alquilados:  
 los «secretarios de gobierno»,  
 los policías, escribieron  
 con alquitrán su espeso insulto  
 contra mí, pero las paredes  
 miraban cuando los traidores  
 escribían con grandes letras  
 mi nombre, y la noche borraba,  
 con sus manos innumerables,  
 manos del pueblo y de la noche,  
 la ignominia que vanamente  
 quieren arrojar a mi canto.  
 Fueron de noche a quemar entonces  
 mi casa (el fuego marca ahora  
 el nombre de quien los enviara),  
 y los jueces se unieron todos  
 para condenarme, buscándome,  
 para crucificar mis palabras  
 y castigar estas verdades.  
 Cerraron las cordilleras  
 de Chile para que no partiera  
 a contar lo que aquí sucede,  
 y cuando México abrió sus puertas  
 para recibirme y guardarme,  
 Torres Bodet, pobre poeta,  
 ordenó que se me entregara  
 a los carceleros furiosos.  
 Pero mi palabra está viva,  
 y mi libre corazón acusa.  
*Qué pasará, qué pasará? En la noche  
 de Pisagua, la cárcel, las cadenas,  
 el silencio, la patria envilecida,  
 y este mal año, año de ratas ciegas,  
 este mal año de ira y de rencores,  
 qué pasará, preguntas, me preguntas?*

(NERUDA, 1950, p. 266) (Grifos do autor)

A partir do segundo ou terceiro dia do rompimento com o governo antipopular de González Videla, já clandestino e apesar de ter mobilizado a polícia na sua procura, Neruda deu início à tarefa da escrita do *Canto General*.

Na entrevista antes mencionada com o poeta Cardona Peña, temos acesso a detalhes sobre o trabalho do poeta com o *Canto General*:

Desde el 4 de febrero de 1948 hasta el 8 de enero de 1949 se escribió todo el libro, salvo lo que ya estaba publicado. Trabajó el autor diariamente, sin descanso, con una lucidez incomparable. Puede decirse que el *Canto General* fue realizado a grandes saltos geográficos, meditado en la cárcel, intuido en medio de una zozobra y amargura sin precedentes[...]<sup>14</sup>

O Canto X, do *Canto General*, segundo palabras de Neruda: “[...] es la historia de la persecución ordenada por González Videla.”<sup>15</sup>

O poema seguinte é testemunho e tradutor desses momentos de exílio, da perseguição política sofrida pelo poeta, das diversas e dramáticas etapas vivenciadas:

## X

### El fugitivo (1948)

Por la alta noche, por la vida entera,  
de lágrima a papel, de ropa en ropa,  
anduve en estos días abrumados.  
Fui el fugitivo de la policía:  
y en la hora de cristal, en la espesura  
de estrellas solitarias,  
crucé ciudades, bosques,  
chacarías, puertos,  
de la puerta de un ser humano a otro,  
de la mano de un ser a otro ser, a otro ser.  
Grave es la noche, pero el hombre  
ha dispuesto sus signos fraternales,  
y a ciegas por caminos y por sombras  
llegué a la puerta iluminada, al pequeño  
punto de estrella que era mío,  
al fragmento de pan que en el bosque los lobos  
no habían devorado.  
Una vez, a una casa, en la campiña,  
llegué de noche, a nadie  
antes de aquella noche había visto,  
ni adivinado aquellas existencias.  
Cuanto hacían, sus horas  
eran nuevas en mi conocimiento.  
Entré, eran cinco de familia:  
todos como en la noche de un incendio  
se habían levantado.  
Estreché una  
y otra mano, vi un rostro y otro rostro,  
que nada me decían: eran puertas

<sup>14</sup> Texto crítico do poeta Cardona Peña: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acceso: 13/03/2017.

<sup>15</sup> Ibidem

que antes no vi en la calle,  
 ojos que no conocían mi rostro,  
 y en la alta noche, apenas  
 recibido, me tendí al cansancio,  
 a dormir la congoja de mi patria.  
 Mientras venía el sueño,  
 el eco innumerable de la tierra  
 con sus roncós ladridos y sus hebras  
 de soledad, continuaba la noche,  
 y yo pensaba: «Dónde estoy? Quiénes  
 son? Por qué me guardan hoy?  
 Por qué ellos, que hasta hoy no me vieron  
 abren sus puertas y defienden mi canto?»  
 Y nadie respondía  
 sino un rumor de noche deshojada,  
 un tejido de grillos construyéndose:  
 la noche entera apenas  
 parecía temblar en el follaje.  
 Tierra nocturna, a mi ventana  
 llegabas con tus labios,  
 para que yo durmiera dulcemente  
 como cayendo sobre miles de hojas,  
 de estación a estación, de nido a nido  
 de rama en rama, hasta quedar de pronto  
 dormido como un muerto en tus raíces.

(NERUDA, 1950, p. 364)

Nesse poema “*El fugitivo*”, Neruda explica detalhadamente a clandestinidade, os riscos e as graves ameças para sua vida, e a ajuda solidária e generosa que o povo lhe ofereceu. Contudo, uma força interna o sustentou, até conseguir fugir de seus inimigos. Neruda conseguiu também achar momentos para escrever poemas inteiros onde imprime feições das novas lutas e perdas, cartas a seus amigos espalhados no mundo, elogios para as cidades e rios amados. Portanto, o livro se faz corpo com a mata, os versos entram nela, se afogando, porém triunfantes.

Citamos palavras e reflexões de Neruda sobre seu *Canto General*:

Creo que mi libro desde su comienzo es un libro alegre, sano, optimista, a pesar de la tristeza que lo circunda no en forma total. Sentí durante un año de trabajo encarnizado una alegría embriagadora, pues la vida me daba ocasión de vencer a todos los enemigos del pueblo cuando ya se me creía en el fondo de la derrota. Así pues tuve dos inmensas fuentes de alegría: por una parte, la

satisfacción de mi libro, y por otra *la realidad intangible de sus materiales de lucha*.<sup>16</sup>

Nesse enorme *Canto general*, concebido e escrito sob um estado de ânimo similar ao de “*España en el Corazón*”, a cólera, a indignação, a urgência de desnudar e denunciar diante do mundo a realidade do momento histórico chileno são fatores que explicam não só o caráter imediato e agressivo de várias partes do livro, senão também as mudanças importantes na sua estrutura, na sua forma, na sua tonalidade, no estilo mesmo de muitos capítulos. E o poeta sente a alegria da tarefa feita, a satisfação do livro e dessa “otra [la] realidad intangible de sus materiales de lucha” (da citação acima): a poesia arma, a palavra militante, a ação e luta do poeta-soldado, essa outra prática impalpável.

Essa “otra [la] realidad intangible” com a qual o poeta se associa e confraterniza faz causa comum e se faz ‘uma’ com a terra, com os irmãos testemunhas e vítimas das conjunturas históricas latino-americanas. Declarações do poeta recolhidas pelo escritor Loyola na Revista Aurora, durante uma entrevista em 1943, nos ajudam a melhor perceber o espírito nerudiano gravado nos versos daquele momento: “A una entrevista que se me hizo en Colombia sobre cuáles eran mis proyectos en poesía, respondí que ellos tomarían la forma de los sucesos de esta época. “No soy un poeta -contesté-; en este momento soy una ametralladora y disparo cuando es necesario.”(LOYOLA, IN: Revista AURORA, 1964).

Essa ‘ametralladora’ em ação é arma-palavra-militante, discurso e soldado. Neruda se torna escritor-soldado em exílio geográfico: “Tierra nocturna, a mi ventana / llegabas con tus labios, / para que yo durmiera dulcemente / como cayendo sobre miles de hojas, / de estación a estación, de nido a nido / de rama en rama, hasta quedar de pronto / dormido como un muerto en tus raíces.” (Poema *El fugitivo*. IN: NERUDA, 1950, p. 364). O soldado é poeta, seu exílio se traduz desfiando-se em versos ‘ametralladora y disparo’.

---

<sup>16</sup> Texto crítico do poeta Cardona Peña: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>. Acesso: 13/03/2017.

O escritor uruguaio Eduardo Galeano faz alusão ao exílio e à perseguição de Neruda naqueles anos do governo despótico de González Videla, no Capítulo “Neruda”, do livro *Memoria del Fuego III. El siglo del viento*.

Citamos Eduardo Galeano:

**Neruda**  
**1948**  
**En algún lugar de Chile**

En el diario «El Imparcial» se lee, a toda página: *Se busca a Neruda por todo el país. Y debajo: Será premiado el personal de Investigaciones que dé con el paradero del prófugo.*

De escondrijo en escondrijo, anda el poeta por la noche de Chile. Neruda es uno de los muchos que están sufriendo persecución por ser rojos o por ser dignos o por ser, y no se queja de esta suerte que ha elegido. Él no lamenta la solidaridad que practica: disfruta y celebra esta pasión peleadora, aunque le traiga líos, como disfruta y celebra las campanas, el vino, el caldillo de congrio y las cometas volanderas de alas muy desplegadas. (GALEANO, 2007, p. 130).

O *Canto General* é manifesto e testemunho do exílio exterior do poeta Pablo Neruda, e segundo as palavras de Eduardo Galeano, se desloca nas geografias “de escondrijo en escondrijo, anda el poeta por la noche de Chile”. O poeta se desloca na ‘noche de Chile’, transferindo-se também para outras terras exilares, atravessa fronteiras, passa para as terras argentinas, europeias, orientais.

A vida marginal e na clandestinidade de Pablo Neruda acabou quando, no ano de 1949, atravessou a Cordillera de los Andes rumo à Argentina cavalgando, quase se afogando no Rio Curringue. O poeta narra essa dramática fuga do Chile na cerimônia de premiação do Prêmio Nobel de Literatura.

Uma vez fora do Chile, Neruda morou três anos no estrangeiro, no exílio. Em Buenos Aires, um amigo do poeta –o futuro romancista ganhador do Nobel, Miguel Ángel Asturias– era agregado cultural da embaixada da Guatemala na Argentina. Como existia uma certa semelhança física entre ambos, Neruda viajou para a Europa usando o passaporte de Asturias. Pablo Picasso organizou a chegada em Paris do poeta chileno, que impactara com sua aparição no *Congreso de las Fuerzas de la Paz*; no entanto, o governo chileno negava que o escritor tivesse fugido do país.

Neruda passou os três anos seguintes viajando pela Europa, a Índia, a China e a URSS. Sua viagem ao México em finais de 1949 foi penosa, devido a uma crise de

flebite. Uma cantora chilena chamada Matilde Urrutia se ofereceu para cuidar dele, e assim se estabeleceu uma relação amorosa que culminaria, anos depois, em matrimônio.

No México, Neruda publicou seu *Canto General*, um inventário ‘whitmaniano’ da história, da geografia, da flora e da fauna de Sul América, acompanhado de observações e experiências do autor. Um mês mais tarde, uma edição de cinco mil exemplares foi publicada clandestinamente no Chile, pelo Partido Comunista.

Segundo já anunciado, o *Canto general* se torna declaração e tradução do período exilar em diferentes geografias do poeta chileno. Assim sendo, o livro IX, Canto VI “Que despierte el leñador” (poema já citado no início desse Capítulo nerudiano) anuncia esses traços dos deslocamentos do poeta: [...] “Soy nada más que un poeta: os amo a todos, ando errante por el mundo que amo [...]” (NERUDA, 1950, p. 362). Os poemas desse enorme canto se desfiam verso a verso, nos deixando testemunhos de sentimentos e ideais.

O poeta traz ainda reflexões sobre o despótico presidente no poema ‘González Videla’, no Canto IV; poema no qual descreve com crueza as ações e tristes consequências dessa gestão contra a sociedade. Citamos trechos do poema mencionado salientando os versos explícitos quanto ao sofrimento do povo, e as certezas da sociedade sobre os traços marcantes do presidente:

#### IV

##### González Videla

Quién fue? Quién es? Dónde estoy, me preguntan  
En otras tierras donde voy errante.

En Chile no preguntan, los puños hacia el viento,  
los ojos en las minas se dirigen a un punto,  
a un vicioso traidor que con ellos lloraba  
cuando pidió sus votos para trepar al trono.

[...]

En mi pueblo, en mi tierra lo conocemos. Duerme  
el labrador pensando cuándo sus duras manos  
podrán rodear su cuello de perro mentiroso,  
y el minero en la sombra de su cueva intranquila  
estira el pie soñando que aplastó con la planta  
a este piojo maligno, degradado insaciable.

[...]

A mi pueblo arrancó su esperanza, sonriendo,  
la vendió en las tinieblas a su mejor postor,  
y en vez de casas frescas y libertad, lo hirieron,

la apalearon en la garganta de la mina,  
 le dictaron salario detrás de una cureña,  
 mientras una tertulia gobernaba bailando  
 con dientes afilados de caimanes nocturnos.  
 (NERUDA, 1950, p. 430)

Seu enfrentamento com González Videla teve como consequência a destituição do poeta na bancada de Senador, o pedido de detenção, a clandestinidade e o exílio, segundo já mencionado. Neruda denuncia González Videla poeticamente, nos deixando um modelo do que deve-se fazer, a partir da linguagem, contra os “ratos” e outras alimárias que oprimem o povo. O *Canto general* é um vasto canto-fala do poeta com seu povo, seus irmãos na distância geográfica, mas na proximidade do coração. Ele se serve dos versos para encurtar distâncias, declarando-se em exílio, mas explicitando solidariedade e vizinhança com seus parceiros chilenos. O poeta encontra-se fisicamente longe. Contudo, Neruda se situa perto da gente, dos sentimentos e das preocupações e do sofrimento popular.

O poema do **Canto VI** ilustra sobre a amizade do poeta com seus conterrâneos. Citamos trechos do poema anunciado:

**Canto VI**  
**En este tiempo**  
 [...]

Yo soy errante hijo de lo que amo.  
 Respóndeme, piensa que estoy contigo  
 preguntándote, piensa que soy el viento de enero,  
 viento Puelche, viento viejo de las montañas  
 que cuando abres la puerta te visita  
 sin entrar, aventando sus rápidas preguntas.[...]  
 Lejos de Chile pienso en un día redondo[...]  
 (NERUDA, 1950, p. 429-430)

O poeta, oculto nos seus esconderijos do exílio, confia e deposita todas suas esperanças na força do povo, nesses irmãos que farão luta e batalharão por ele, com ele. O poeta os estimula, apoia, sustenta:

**XVI**

**Tú lucharás**



Este año nuevo, compatriota, es tuyo.  
 Ha nacido de ti más que del tiempo, escoge  
 lo mejor de tu vida y entrégalo al combate.  
 [...]  
 Yo estoy errante, vivo la angustia de estar lejos  
 del preso y de la flor, del hombre y de la tierra,  
 pero tú lucharás para cambiar la vida.  
 Tú lucharás para borrar la mancha  
 de estiércol sobre el mapa, tú lucharás sin duda  
 para que la vergüenza de este tiempo termine  
 y se abran las prisiones del pueblo y se levanten 30  
 las alas de la victoria traicionada.  
 (NERUDA, 1950, p. 441)

O *Canto General* acaba com o canto “Yo soy”, no qual Neruda conta sua vida, a partir da infância, encerrando com o testamento do poeta.

A través de todas essas visões, Neruda tentou desenhar o retrato das lutas, das vitórias e frustrações, penúrias da América Latina, mas também torna-se parte da zoologia e da geologia, particularmente chilenas.

O *Canto General* talvez seja o mais poético dos livros de Pablo Neruda. Salienta-se sua importância como ato testamentário, produção lírica que soube explicitar um confronto com o universo todo. Para ilustrar, trazemos versos do poema ‘Aquí termino (1949)’, que deu início a nossas colocações sobre o poeta no princípio desse capítulo, com o intuito de salientar os conceitos que tentamos abordar. Final do *Canto General*, final do período em exílio exterior do poeta:

### XXVIII Aquí termino (1949)

Este libro termina aquí. Ha nacido  
 de la ira como una brasa, como los territorios  
 de bosques incendiados, y deseo  
 que continúe como un árbol rojo  
 propagando su clara quemadura.  
 Pero no sólo cólera en sus ramas  
 encontraste: no sólo sus raíces  
 buscaron el dolor sino la fuerza,  
 y fuerza soy de piedra pensativa,  
 alegría de manos congregadas.  
 Por fin, soy libre adentro de los seres.  
 Entre los seres, como el aire vivo,  
 y de la soledad acorralada  
 salgo a la multitud de los combates,  
 libre porque en mi mano va tu mano,  
 conquistando alegrías indomables.

Libro común de un hombre, pan abierto  
 es esta geografía de mi canto,  
 y una comunidad de labradores  
 alguna vez recogerá su fuego  
 y sembrará sus llamas y sus hojas  
 otra vez en la nave de la tierra.  
 Y nacerá de nuevo esta palabra,  
 tal vez en otro tiempo sin dolores,  
 sin las impuras hebras que adhirieron  
 negras vegetaciones en mi canto,  
 y otra vez en la altura estará ardiendo  
 mi corazón quemante y estrellado.  
 Así termina este libro, aquí dejo  
 mi *Canto general* escrito  
 en la persecución, cantando bajo  
 las alas clandestinas de mi patria.  
 Hoy 5 de febrero, en este año  
 de 1949, en Chile, en «Godomar  
 de Chena», algunos meses antes  
 de los cuarenta y cinco años de mi edad  
 (NERUDA, 2001, p. 532)

Neruda confessa que seu livro ‘ha nacido de la ira’, mas que não só cólera se encontrará em suas páginas: também força positiva, pensamento afável e alegria. Os versos finais não têm nada de espetacular ou de intenso, eles são narrações que, de uma maneira simples, impressionam pelo fato de anunciar o trabalho feito, respeitado. A tarefa cumprida: “Este libro termina aquí. Ha nacido/de la ira como una brasa, como los territorios de bosques incendiado [...] /Así termina este libro, aquí dejo / mi *Canto general*, escrito / en la persecución, cantando bajo / las alas clandestinas de mi patria [...]” (NERUDA, 1950, p. 531).

Pablo Neruda é um dos exemplos mais nítidos da identificação básica do fenômeno estético e do fenômeno social. Ele e sua poesia são o que se considera condição essencial da autêntica arte revolucionária: trata-se de um homem que fez a revolução na sua obra, porque ele a fez também, com honra e com muita coragem, na sua vida pessoal.

E, quanto aos nossos questionamentos já manifestados sobre a função da escrita -e no caso de Neruda- da poesia, voltamos a nos interrogar sobre as íntimas, as profundas inquietações do poeta quanto à poesia como tradução: Pode a poesia servir para os nossos semelhantes? Pode acompanhar, traduzir as lutas dos homens?

O filósofo francês Jean-Paul Sartre deu início às nossas reflexões sustentando ideias precisas quanto à função da poesia e da prosa. Observamos que, para o filósofo Sartre, a literatura é o meio autêntico de se comprometer e interferir na realidade

mundana, na sociedade. Para defender seu método de envolvimento criticou em especial o psicologismo, a arte, a poesia e a música. Observamos também que Sartre sustenta a ideia de que o engajamento só é possível por meio da literatura, em especial a prosa, já que ele afirma que a prosa é utilitária: o prosador é servo da palavra. Para Sartre, “os poetas não falam nem se calam – trata-se de outra coisa” (SARTRE, 2004, p. 13). Não obstante, se para Jean-Paul Sartre “os poetas não falam nem se calam – trata-se de outra coisa” (SARTRE, 2004, p. 13), para Pablo Neruda a função da poesia, do poema é compromisso apaixonado. No livro *Para nacer he nacido*, o texto “El poeta no es una piedra perdida”, lido por Neruda em 20 de junho de 1954, durante o ato de inauguração da “Fundación Pablo Neruda para el estudio de la poesía”, ilustra sobre essa tarefa do poeta que pode exigir a vida toda. Trata-se de uma tarefa infatigável, infundável, generosa:

[...] La primera edad de un poeta debe recoger con atención apasionada las esencias de su patria, y luego debe devolverlas. Debe reintegrarlas, debe donarlas. Su canto y su acción deben contribuir a la madurez y al crecimiento de su pueblo. [...] (NERUDA, 1980, p. 389).

O poeta Pablo, no total convencimento da função dos versos militantes, na obra póstuma de memórias faz uma defesa da poesia que seria mais uma resposta para os argumentos sartrianos. Segundo Neruda, a poesia fala, grita, sempre viva e resistente: “Pero la poesía no ha muerto, tiene las siete vidas del gato. La molestan, la arrastran por la calle, la escupen y la bejan, la limitan para ahogarla, la destierran, la encarcelan, le dan cuatro tiros y sale de todos estos episodios con la cara lavada y una sonrisa de arroz.” (NERUDA, 2001, p. 63).

No livro *Para nacer he nacido*, no capítulo ‘La Poesía es una insurrección’, Neruda agradece a homenagem que lhe oferece a Universidad de Concepción, em 1968, e pronuncia um discurso salientando sua experiência e seus deveres de poeta. Poderíamos sustentar que as palavras de Neruda, naquele discurso de agradecimento, respondem às nossas questões e às afirmações do filósofo Sartre. Citamos Neruda:

Si aprendí una poética, si estudié una retórica, mis textos fueron las soledades montañosas, el acre aroma de los rastrojos, la pululante vida de los cárbos dorados bajo los troncos derribados en la selva, la espesura en donde cuelga la cápsula de jade de los frutos del copihue, el golpe de hacha en los raulíes, las goteras que cayeron sobre mi pobre infancia, el amor lleno de luna, de lágrimas y jazmines de la adolescencia estrellada.

Pero la vida y los libros, los viajes y la guerra, la bondad y la crueldad, la amistad y la amenaza, hicieron cambiar cien veces el traje de mi poesía. Me tocó vivir en todas las distancias y en todos los climas, me tocó padecer y amar como un hombre cualquiera de nuestro tiempo, amar y defender causas profundas, padecer los dolores míos y la condición humillada de los pueblos. Tal vez los deberes del poeta fueron siempre los mismos en la historia. El honor de la poesía fue salir a la calle, fue tomar parte en ése combate y en aquél. No se asustó el poeta cuando le dijeron insurgente. La poesía es una insurrección. No se ofende el poeta porque le llaman subversivo. La vida sobrepasa las estructuras y hay nuevos códigos para el alma. De todas partes salta la semilla, todas las ideas son exóticas, esperamos cada día cambios inmensos, vivimos con entusiasmo la mutación del orden humano: la primavera es insurreccional. (NERUDA, 1980, p. 408-409).

No último livro referido, *Para nacer he nacido*, salientam-se as marcantes colocações do poeta quanto ao exílio, ao desarraigamento.

Citamos Neruda:

El poeta no puede ser desarraigado, sino por la fuerza. Aún en esas circunstancias sus raíces deben cruzar el fondo del mar, sus semillas seguirle vuelo del viento, para encarnarse una vez más, en su tierra. Debe ser deliberadamente nacional, reflexivamente nacional, maduramente patrio.

El poeta no es una piedra perdida. Tiene dos obligaciones; partir y regresar. El poeta que parte y no vuelve es un cosmopolita. Un cosmopolita es apenas un hombre, es apenas un reflejo de la luz moribunda. Sobre todo en estas patrias solitarias, aisladas entre las arrugas del planeta, testigos integrales de los primeros signo de nuestros pueblos, todos, todos desde los más humildes hasta los más orgullosos, tenemos la fortuna de ir creando nuestra patria, de ser todos un poco padres de ella [...] Pablo Neruda, 1954. (NERUDA, 1980, p.389).

Neruda foi fiel e consequente com os ideais que cultivou, guardou, protegeu, desenvolveu e espalhou no Chile e no mundo todo, a partir de seus versos-palavras poéticos e militantes. Lembramos algumas das colocações no que diz respeito ao pensamento de Eduardo Galeano, que reflète sobre o emblemático presidente chileno Salvador Allende, companheiro político e de convicções do poeta, e sobre o valor da palavra.

No Fórum *Expresiones del Fascismo en América*, celebrado em setembro de 2013, em Caracas, na Venezuela, o escritor uruguaio Eduardo Galeano participou no ato de encerramento desse encontro e se referiu à importância e ao protagonismo de Salvador Allende. Galeano fez alusão à palavra digna, à dignidade da palavra. Naquela ocasião, Galeano afirmou: “yo sé que el honor es un producto raro de encontrar, pero él [Salvador Allende] contribuyó mucho a restituir la dignidad, la dignidad perdida del *lenguaje político*” (Disponível: <http://tu.tv/videos/salvador-allende-nos-enseno-que-la>

palab. Acesso em 31/01/2017). Galeano adiciona conceitos e reflexões –no Fórum citado- sobre as funções da linguagem, e sobre o legado de compromisso e honestidade de Salvador Allende:

[...]...las palabras y los actos ni siquiera se saludan porque no se conocen. Y en el caso de Salvador Allende hubo una identidad perfecta entre lo que decía y lo que hacía. Y esa fue, creo, su mejor herencia. Esa recuperación de la dignidad del lenguaje. Creo que nos dejó unas cuantas herencias importantes. Todas referidas a la valentía, a la dignidad, al coraje, pero ésta, es para mí que soy escritor y vivo de las palabras, la más valiosa de todas. Cómo él recuperó el poder de verdad que las palabras contienen, no sólo la capacidad de mentir, como algunos ‘miedos de comunicación’ difunden cada día. Como esos miserables que habían convencido a aquella pobre mujer que trabajaba en la casa de al lado de Salvador Allende... la habían convencido de que si ganaba la izquierda le iban a expropiar la ropa, y ella la había enterrado en el jardín. Pero hay otras, otras voces, que son dignas. Eran herederas de aquel hombre que nos enseñó que *el lenguaje es sagrado*, que *la palabra humana puede ser sagrada*. Y que a ella nos debemos, y que por eso hay que ser muy cuidadoso en lo que se dice para no romper la difícil identidad que se logra en algunos casos excepcionales, pero se logra, entre lo que se dice y lo que se hace. (Disponível: <http://tu.tv/videos/salvador-allende-nos-enseno-que-la-palab>. Acesso em 31/01/2017). (Grifos meus)

Ao fazer alusão ao paradigmático presidente chileno, fazemos alusão também ao poeta Pablo, colega da militância no Chile convulsionado da época, visto que para ambos (seja a partir da política, seja da poesia-soldado e militante) a palavra, as palavras foram e são estandarte de compromisso e luta.

Em *Confieso que he vivido. Memorias* (1974), Neruda se “confessa” no que diz respeito à língua -à palavra- falada e escrita:

#### **Viviendo con el Idioma**

Yo nací en 1904. En 1921 se publicó un folleto con uno de mis poemas. En el año 1923 fue editado mi primer libro, *Crepusculario*. Estoy escribiendo estos recuerdos en 1973. Han pasado ya 50 años desde aquel momento emocionante en que un poeta siente los primeros vagidos de la criatura impresa, viva, agitada y deseosa de llamar la atención como cualquier otro recién nacido.

No se puede vivir toda una vida con un idioma, moviéndolo longitudinalmente, explorándolo, hurgándole el pelo y la barriga, sin que esta intimidad forme parte del organismo. Así me sucedió con la lengua española. La lengua hablada tiene otras dimensiones; la lengua escrita adquiere una longitud imprevista. *El uso del idioma como vestido o como la piel en el cuerpo*; con sus mangas, sus parches, sus transpiraciones y sus manchas de sangre o de sudor, revela al escritor. Esto es el estilo.[...] (NERUDA, 2001, p.119) Grifos meus.

A língua, a linguagem, criam com o sujeito -da linguagem- um relacionamento especial. Elas desenvolvem uma intimidade na identificação, como a interação que se estabelece entre a pele e as roupas: *El uso del idioma como vestido o como la piel en el cuerpo* (frase do trecho acima) (NERUDA, 2001, p.119) (Grifos meus). Elas criam simbiose e arte. Inventam a magia do estilo.

Para Neruda, as palavras são protagonistas, atrizes e atuantes. Elas têm vida, se metamorfoseiam, adaptando-se ao uso, às vivências do escritor-poeta-militante. E o poeta se metamorfoseia diante das rainhas-palavras, das espertas palavras, e as faz suas. O abraço, a fusão se produz, a possessão total acontece: o texto nasce.

No último livro mencionado, *Confieso que he vivido. Memorias*, no Capítulo 2. “Perdido en la ciudad”, no texto ‘La Palabra’, podem-se observar e conferir os principais argumentos e os alicerces da construção poética do poeta chileno no que diz respeito às palavras. Citamos Neruda e o texto aludido:

### LA PALABRA

...Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan...Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de pronto caen...Vocablos amados.. Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces. son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes. ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto... Las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola... Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recentísimas... Viven en el féretro escondido y en la flor apenas comenzada... Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas... Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos

dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras.(NERUDA, 2001, p. 25).

No texto referido, o poeta discorre sobre as palabras e, por meio delas, apresenta os temas recorrentes em sua escrita: palavras do mar, do ar, da terra; palavras táteis, olfativas, auditivas, visuais, palatáveis; palavras líricas, épicas e dramáticas: palavras do opressor e do oprimido. Palavras iguais incrustadas de maneira diferente na frase, no verso, no discurso do poeta, do trabalhador, do caudilho, do liberal, do colonizador e do colonizado.

O poeta chileno sabe iluminar as palavras com as quais pode denunciar, homenagear, registrar pessoas e acontecimentos que construíram a história de nossa época e a de outras que a ela influenciam. Nas linhas de seus versos, o poeta prosterna-se diante das palavras, une-se a elas, persegue-as, morde-as, derrete-as, declara-se por elas apaixonado: “Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras...” (NERUDA, 2001, p. 25).

Palavras. A voz do escritor uruguaio Galeano, mais uma vez, como testemunho e proclamação: “la literatura latinoamericana actual consiste en rescatar la palabra”<sup>17</sup>. O elemento que confirma a importância literária é a palavra, visto que ela é uma arma... “La palabra es un arma, y puede ser usada para bien o para mal: la culpa del crimen nunca es del cuchillo.[...]”<sup>18</sup>

E, para Neruda, a palavra-poesia é tarefa poética militante. Ela é pulsão de vida, para a vida, da vida.

Deixamos ouvir mais uma vez as palavras engajadas de Eduardo Galeano no livro *Nosotros decimos No. Crónicas 1963-1988*, no artigo “Defensa de la palabra” (GALEANO, 2000), descrevendo o ato de escrever. E, nessa colocação, vemos uma referência *in-direta* à tarefa poética militante de Pablo Neruda:

Uno escribe a partir de una necesidad de comunicación y de comunión con los demás, para denunciar lo que duele y compartir lo que da alegría. Uno escribe contra la propia soledad y la soledad de los otros. Uno supone que la literatura transmite conocimientos y actúa sobre el lenguaje y la conducta de quien lo recibe; que nos ayuda a conocernos mejor para salvarnos juntos. [...] Uno escribe para despistar a la muerte y estrangular los fantasmas que por dentro lo acosan; pero lo que uno escribe puede ser históricamente útil sólo cuando de

<sup>17</sup> Disponível: <http://tu.tv/videos/salvador-allende-nos-enseno-que-la-palab>. Acesso em 21/08/2016.

<sup>18</sup> *Ibidem*

alguna manera coincide con la necesidad colectiva de conquista de la identidad.[...](GALEANO, 2000, p. 220-222)

Para o chileno Neruda, para todos os poetas-soldados latino-americanos, nunca é inútil cantar a dor e a felicidade de ter nascido na América Latina.

Rememoramos uma das últimas excepcionalidades do poeta militante, já mencionada sucintamente no início deste capítulo: Neruda recebeu em 1971 o prêmio Nobel de literatura. O discurso pronunciado naquela ocasião poderia ser considerado como síntese e epílogo de uma vida de palavras, sobretudo, se lembrarmos que em 1973 o poeta morre, sob a violência da ditadura pinochetista.

Mi discurso será una larga travesía, un viaje mío por regiones, lejanas y antípodas, no por eso menos semejantes al paisaje y a las soledades del norte. Hablo del extremo sur de mi país.

[...]

[...] Por allí, por aquellas extensiones de mi patria adonde me condujeron acontecimientos ya olvidados en sí mismos, hay que atravesar, tuve que atravesar los Andes buscando la frontera de mi país con Argentina.

[...]

[...] Chapoteamos gozosos, cavándonos, limpiándonos el peso de la inmensa cabalgata. Nos sentimos frescos, renacidos, bautizados, cuando al amanecer emprendimos los últimos kilómetros de jornadas que me separarían de aquel eclipse de mi patria.

[...]

[...] De todo ello, amigos, surge una enseñanza que el poeta debe aprender de los demás hombres. No hay soledad inexpugnable. Todos los caminos llevan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos. Y es preciso atravesar la soledad y la aspereza, la incomunicación y el silencio para llegar al recinto mágico en que podemos danzar torpemente o cantar con melancolía; mas en esa danza o en esa canción están consumados los más antiguos ritos de la conciencia: de la conciencia de ser hombres y de creer en un destino común.

[...]

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.

Así la poesía no habrá cantado en vano.

NERUDA, discurso Premio Nobel. 1971. (NERUDA, 1980, p. 449-453-454-458)

A poesia não cantou em vão. Ela foi protagonista e tradução de uma época turbulenta nas remotas geografias do cone sul. As nerudianas nos deixam as pinturas frescas das agonias, alegrias e desassossegos de nossa terra.



Um tal Pablo, um militante convencido dos deveres do poeta, que não só indicavam a fraternidade com a rosa e a “simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía”. (NERUDA, 1980, p. 458).

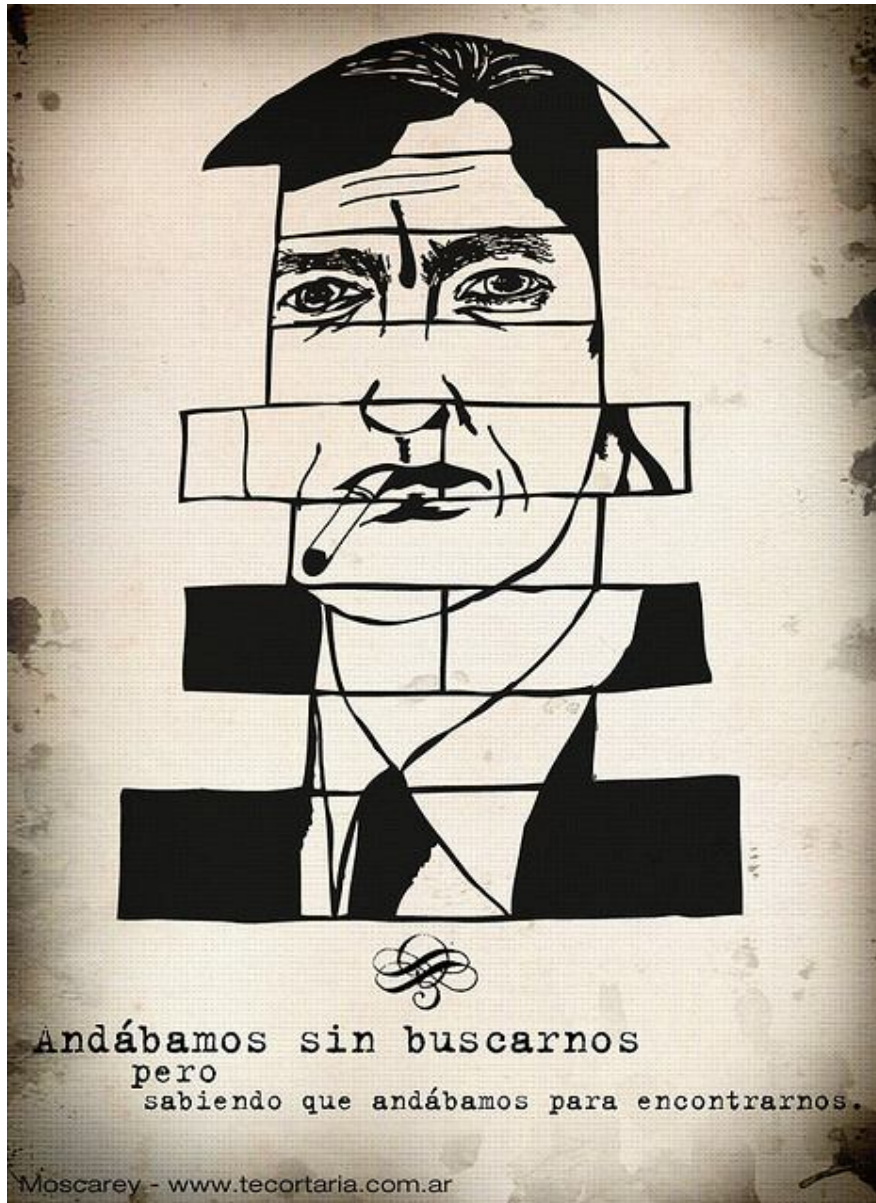
Voltamos para uma das frases iniciais do discurso citado: “Mi discurso será una larga travesía, un viaje mío por regiones, lejanas y antípodas [...]” (NERUDA, 1980, p. 449), frase e conceitos nos permitindo reflexões sobre ‘a larga travesia’ nerudiana; sobre viagens, travessias, exílios geográficos e textuais.

Encerramos esse Capítulo sobre nerudianas poéticas com as palavras do poeta no discurso aludido, que nos oferecem uma possível conclusão para nosso trajeto textual:

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.

Así la poesía no habrá cantado en vano. (NERUDA, 1980, p.458)

Capítulo 5  
Um tal Julio  
Cronópio  
Entre a terra e o céu



### 5.1 Apresentações e formalidades

Um tal cronópio por si mesmo  
Nascimento do cronópio. 26 de agosto de 1914. 15 hs.

[...] Es verdad, las circunstancias de mi nacimiento no fueron nada extraordinarias, pero un tanto pintorescas. Porque fue un nacimiento que se produjo en Bruselas, como podría haberse producido en Helsinki o en Guatemala. Todo dependía de la función que le hubieran dado a mi padre en ese momento. Y el hecho de que él acababa de casarse, y llegó prácticamente en viaje de bodas a Bélgica hizo que yo naciera precisamente en esa ciudad, en momentos en que el Kaiser y sus tropas se lanzaban a la conquista de Bélgica, que tomaron en los días de mi nacimiento. De modo que, ese relato que me ha hecho mi madre, es un relato absolutamente cierto, y mi nacimiento fue un nacimiento sumamente bélico, lo cual dio como resultado a uno de los hombres más pacifistas que hay en este planeta. [...] (<http://www.experienciacortazar.com.ar/index.php/productos/cortazar-por-si-mismo>. Acceso em 21/08/2016).

#### **Breve resenha autobiográfica do cronópio**

Nací en Bruselas, en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo: por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales, mi planeta es Mercurio y mi color el gris (aunque en realidad me gusta el verde). Mi nacimiento fue un producto del turismo y la diplomacia; a mi padre lo incorporaron a una misión comercial cerca de la legación argentina en Bélgica, y como acababa de casarse, se llevó a mi madre a Bruselas. Me tocó nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la primera guerra mundial. Tenía casi cuatro años cuando mi familia pudo volver a la Argentina; hablaba sobre todo francés, y de él me quedó la manera de pronunciar las “r” que nunca pude quitarme. Crecí en Bánfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con un gran jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras; el paraíso. Pero en ese paraíso yo no era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados (“Los venenos es muy autobiográfico”). Estudios secundarios en Buenos Aires: maestro normal en 1932, profesor normal en Letras en 1935, primeros empleos, cátedras en pueblos y ciudades de campo, paso por Mendoza en 1944-45, después de siete años de enseñar en escuelas secundarias. Renuncia a raíz del fracaso del movimiento antiperonista en el que anduve metido, vuelta a Buenos Aires. Ya llevaba diez años escribiendo, pero no publicaba nada o casi nada (el tomito de sonetos, quizá un cuento). De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional, gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente. A todo esto Perón / Perón / qué grande sos, etc., los altoparlantes en la esquina de mi estudio, exasperación creciente: en noviembre de 1951 vendí todo lo que tenía y me vine a París. El resto usted lo conoce, es Rayuela a ratos, es mi mujer, y millares de hoteles, paisajes, exploración de Europa y de buena parte del mundo... (CORTÁZAR, 2000, p. 1554-1555).

#### **Um cronópio duplo: o menino-adulto**

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzo del camin* se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo. Esto puede entenderse metafóricamente [...] Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por “descolocación”; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los

árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruito sigue firme. Esta especie de *constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido*. [...] Grifos meus. (CORTÁZAR, Del sentimiento de no estar del todo, 1970, p. 32).



Abrimos o nosso percurso e perambulações no universo cortazariano nos servindo das próprias palavras de Julio Cortázar, autor argentino deslocalizado em Paris, porém com traços inconfundíveis da fala coloquial do Rio de la Plata. Estratégia autorreferencial que tenta salientar os traços do universo literário, fantástico e metafísico do autor. Ao falar da voz do escritor latino-americano Julio Cortázar, fazemos alusão a uma vasta produção, cuja característica singular é a de ser uma narrativa tingida pelas marcas do coloquial.

Ao longo de sua obra, Julio Cortázar constrói representações que traduzem a sua ideologia e a cultura, o seu lugar de fala, trazendo marcas do ser *rio-platense*, a fala local do portenho com vivências duplas (*dos orillas*/duas margens), com imagens sempre entrecortadas pelas vivências parisienses. Os traços textuais com movimentos linguísticos e jogos polifônicos trazem um sujeito duplo, que se revela na *collage* de imagens do Rio de La Plata e de Paris.

O leitor cortazariano debruça-se num discurso literário que se apresenta sob o formato de um diálogo infatigável narrador-leitor, sendo todos esses traços construtores de uma literatura flutuante sobre as *orillas* do rio, as margens das águas. Literatura flutuante na vacilação, ou na perturbação, entre duas realidades fantásticas (no que se refere aos contos da primeira produção narrativa cortazariana), duas ordens justapostas no mesmo plano, paralelas, convergentes e, ao mesmo tempo opostas.

Citamos Julio Cortázar fazendo alusão a essas duas realidades fantásticas nas quais este autor portenho mora e se movimenta, e fazendo alusão também ao que ele aborda e descreve como ‘sentimiento de lo fantástico’, no intuito de ilustrar suas escolhas estéticas quanto à sua prosa, e particularmente, no que diz respeito às escritas de seus contos; isto é, seus contos fantásticos:

[...] Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi

siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.

Un gran poeta francés de comienzos de este siglo, Alfred Jarry, el autor de tantas novelas y poemas muy hermosos, dijo una vez, que lo que a él le interesaba verdaderamente no eran las leyes, sino las excepciones de las leyes; cuando había una excepción, para él había una realidad misteriosa y fantástica que valía la pena explorar, y toda su obra, toda su poesía, todo su trabajo interior, estuvo siempre encaminado a buscar, no las tres cosas legisladas por la lógica aristotélica, sino las excepciones por las cuales podía pasar, podía colarse lo misterioso, lo fantástico, y todo eso no crean ustedes que tiene nada de sobrenatural, de mágico, o de esotérico; insisto en que por el contrario, ese sentimiento es tan natural para algunas personas, en este caso pienso en mí mismo o pienso en Jarry a quien acabo de citar, y pienso en general en todos los poetas; ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo.[...]

(<http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>. Conferencia dictada en la U.C.A.B. Acceso: 10/04/2017).

[...] Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de *otro orden más secreto y menos comunicable*, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, habían sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. [...] (CORTÁZAR, 1994b, p. 365-385). Grifos meus.

Um dos primeiros autores da modernidade a abordar e refletir sobre o realismo foi o poeta Charles Baudelaire - que, praticamente, inicia a modernidade -, que anunciava o fim do realismo, ao se declarar contra Louis Daguerre (o inventor da fotografia), e considerava inútil representar o que existe, uma vez que nada do que existe satisfaz. (BAUDELAIRE, 1951).

A partir das inúmeras reflexões sobre a literatura e a realidade desde épocas baudelafricanas, e também a consciência atual no que diz respeito à impossibilidade da

linguagem de falar diretamente o real -segundo reflexões e teorias de Freud e Lacan-, se torna difícil ou impossível exigir da arte e do artista o mesmo tipo de acordo estabelecido pelos antigos quanto ao real e à verossimilhança.

Roland Barthes, essa grande voz da modernidade, na sua *Leçon* (aula inaugural proferida por ele no Colégio de França, em 7 de janeiro de 1977), fala exatamente da adequação e dos constrangimentos da linguagem e da função do escritor para criar novos truques tentando ‘mudar a língua’ e, assim, ‘mudar o mundo’. Ele nos faz imaginar uma “história da literatura, ou seja, das produções da linguagem, que seria a história dos expedientes verbais, muitas vezes desmesurados, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar ou, pelo contrário, assumir o que é sempre um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (BARTHES, 1980, p. 22). Barthes afirma que a literatura é sempre realista porque ela tem o real por objeto do desejo. Em seguida, com um toque antes paródico do que paradoxal, ele sustenta que a literatura é também obstinadamente irrealista: “[...]ela acredita sensato o desejo do impossível[...]” (BARTHES, 1980, p. 3).

Percebe-se que essa desconfiança com relação à possibilidade de falar o real já existia no filósofo Nietzsche, provavelmente o pai de toda essa corrente de pensamento retomada por Barthes, Derrida, e sendo de grande interesse para a filosofia e a psicanálise.

A verossimilhança é, portanto, uma convenção artística relativa a um código estético de uma época. Trata-se de uma convenção que deixa explícito o desejo intenso de preencher um vazio: entre as coisas e as palavras. Assim, aborda-se o texto como um resultado de forças, de um desejo e da sua interdição, de um fantasma que o presidiu, e segundo as palavras de Cortázar citadas acima: “[...] la sospecha de *otro orden más secreto y menos comunicable*, [...] la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, [...] algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.” (CORTÁZAR, 1994b, p. 365-385).

Em *Valise de Cronópio*, Cortázar aborda o ato de escrita de seus contos fantásticos, refere-se a Baudelaire, tenta uma descrição de “essas latências de uma psique profunda” que o levam para essa catarse que se traduz na feitura de um conto:

“não há diferença genética entre este tipo de contos e a poesia como a entendemos a partir de Baudelaire”. (CORTÁZAR, 1974, p. 227-237). Cortázar escreveu um texto que falava de seu relacionamento com o metrô de Paris: ‘Bajo nivel’, e que nos permite estabelecer uma ponte entre ele e Baudelaire. Nesse texto, Cortázar lembra o primeiro metrô de sua vida, aquele de Buenos Aires. Dessa cidade, cuja aparência é mais europeia que americana, Cortázar se deslocaliza para outra que foi a capital das vanguardas: Paris.

Cuando llegué a París en 1949, trayendo como brújula la literatura francesa, Charles Baudelaire era mi gran psicopompo; el primer día quise conocer el Hôtel Pimodan, en la isla Saint-Louis, y al preguntar por el metro que me llevaría a orillas del Sena, el hotelero me indicó la línea y agregó: ‘Es fácil, no hay más que una correspondencia’. En ese momento mi memoria volvía una y otra vez al célebre soneto de Baudelaire. (CORTÁZAR, 1996, p. 10).

Naquele Paris, delimitado e desenhado pelos sonetos de Baudelaire, Cortázar escreve ‘Manuscrito hallado en un bolsillo’, do livro *Octaedro*, publicado em 1974. Observa-se que na literatura de Julio Cortázar a presença do metrô parisiense é uma figura constante, às vezes como contexto e outras vezes como ponto focal, razão narrativa. No conto citado, Cortázar descreve uma viagem nas profundidades do metrô, cena de um jogo amoroso que constrói a estrutura do texto. Esse conto ou novela curta, no início, não apresenta feições fantásticas como se observam em outros textos cortazarianos, só parece contar a história de um homem de atitudes estranhas. Contudo, e como em todos os contos de Cortázar, existe um duplo nível de realidade -traço fantástico típico desse autor- no qual o homem-personagem joga com um duplo desdobramento, levando o leitor para a reflexão. Por causa desse desdobramento das pessoas, das cenas e dos espaços, Cortázar consegue criar o efeito fantástico.

Ahora que lo escribo, para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura. (CORTÁZAR, 1974, p. 51).

O elemento fantástico é figura e traço identitário em Julio Cortázar. Porém, as primeiras criações literárias pertencem ao universo da poesia.

Julio Cortázar dá início definitivamente a seu percurso literário argentino em 1938, com a publicação do livro de poemas *Presencia* (CORTÁZAR, 1938). Algumas revistas da época publicam suas colaborações assinadas com o pseudônimo de Julio Denis. Observa-se assim que os primeiros passos e as primeiras produções do escritor Julio Cortázar serão no âmbito da poesia, como já mencionado. Assim, Cortázar será sempre um poeta, sendo a escrita cortazariana, fundamentalmente, uma prosa poética.

Poderia surpreender que Cortázar, o mesmo que anos depois escreveria *Historia de Cronopios y de Famas, Los Premios e Rayuela*, tenha iniciado a sua caminhada textual com “Sonetos”, no mencionado poemário escrito em 1938. Contudo, não surpreenderá a quem entra na leitura e descoberta do universo cortazariano, e percebe as linhas de força e a constante vontade de um escritor tentando sempre atingir uma forma estética; forma que estará presente ao longo de toda a obra desse escritor.

Não será também estranho conferir a enorme admiração de Cortázar pelo poeta John Keats – forte influência e fonte de inspiração –, nem sua constante preocupação com a linguagem e com a multiplicidade do espírito; características sempre presentes nos textos, nas palavras de um Julio lúdico, de um Julio poeta-cronópio-infatigável-perseguidor. Cortázar decidiu não publicar seus poemas, seus primeiros escritos dos anos 1930-1940. Só começou a publicar suas prosas, e particularmente aquelas de 1950; porém, sempre prosas poéticas. Escritas fantásticas-poéticas.

*Pameos y meopas*, livro publicado pela primeira vez em 1971, é uma coletânea de poemas escritos durante quinze anos, entre 1944 e 1958, em Paris, Buenos Aires e Roma. Sob esse título, que é a explícita e dupla metátese da palavra **poemas**, Cortázar agrupa esses textos nos quais se misturam o clássico -“de golpe me nacía un meopa trufado de referencias clásicas” (CORTÁZAR, 2017. Prólogo, p. 8)- e o olhar ou a linguagem da vanguarda. No prólogo deste livro *Pameos y meopas*, com esplêndidas ilustrações de Pablo Auladell, e publicado em 2017 pela Nórdica, Cortázar escreve:

Mis poemas no son como esos hijos adulterinos a los que se reconoce in articulo mortis, sino que nunca creí demasiado en la necesidad de publicarlos; excesivamente personales, herbario para los días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los olvidara o los creyera menos míos que las novelas o los cuentos. (CORTÁZAR, 2017. Prólogo, p. 8).



Muitos dos poemas do livro mencionado atingem uma profundidade que, como assinalava Cortázar no prólogo, lhe permitia:

[...] *volver la mirada hacia una región de sombras queridas*, pasearme con Aquiles en el Hades, murmurando esos nombres que ya tantos jóvenes olvidan porque tienen que olvidarlos, Hölderlin, Keats, Leopardi, Mallarmé, Darío, Salinas, sombras entre tantas sombras en la *vida de un argentino que todo quiso leer, todo quiso abrazar*. (CORTÁZAR, 2017, p.10). Grifos meus

Poemas, escritas poéticas lhe permitindo ser ‘un argentino que todo quiso leer, todo quiso abrazar’, partir e voltar para ‘volver la mirada hacia una región de sombras queridas’. Poemas sensíveis, feitos a partir dos profundos sentimentos do argentino exilado.

A modo de ilustração, trazemos dois poemas, o primeiro do livro *Presencias* e o segundo, do livro *Pameos y meopas*<sup>19</sup>:



<sup>19</sup> <http://www.archivoliterariochivilcoy.com>



No início deste Capítulo 5, o monstinho Cortázar nos convida e nos abre a porta para essas escritas mágicas, lúdicas, já que, segundo ele, “esta especie de *constante lúdica* explica, si no justifica, mucho de lo que *he escrito o he vivido*” (CORTÁZAR, 1970, p. 32). O cronópio Cortázar nos convida a sermos partícipes de seus caleidoscópios e deslocções, perguntando-nos: “Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento -golf, jaque mate, piedra libre- ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final de la corona?”(CORTÁZAR, 1970, p. 33).

Cortázar, consciente de sua imagem e do conceito que seus seguidores-leitores têm quanto a suas características e traços textuais, declara:

[...] Yo he sido siempre y primordialmente considerado como un prosista. La poesía es un poco *mi juego secreto*, la guardo casi enteramente para mí y me conmueve que esta noche dos personas diferentes hayan aludido a lo que yo he podido hacer en el campo de la poesía. (CORTÁZAR, 1970, p. 33). Grifos meus.

O jogo, os jogos, eles fazem parte do universo textual do escritor-poeta argentino Julio Cortázar, de seu jogo secreto. Espaços inimagináveis, vozes truncadas insinuando conflitos, gestos inacabados moram nas páginas de autores que, como no

caso de Julio Cortázar, dissecam a vida e a reconstroem como um jogo de palavras, tendo por objetivo revelar o homem e/ou falar de literatura.

Observa-se que os textos cortazarianos, cuja trama se encontra ambientada no espaço do lúdico e da magia, possuem um objetivo maior e mais instigante: o de conduzir em paralelo, e sutilmente, o olhar do leitor para a sintaxe da fábula e aí desvendar seus mistérios, não apenas da cena ficcional, mas da estrutura na qual se sustenta o relato. E, ao fazer alusão a essa condução do leitor, a essa direção da viagem-leitura em paralelo, Cortázar se declara em:

[...] esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca. (CORTÁZAR, 1970, p. 32).

À simples menção de Cortázar, nos vem à mente a obra *Rayuela* (1963), cuja tradução para o português já nos introduz no jogo: *O jogo da amarelinha*. Nesse romance, o jogo ficcional não se revela sem uma participação por inteiro de seu parceiro ou interlocutor, que é o leitor. O narrador Julio dá as pistas, mas quem decifrá os códigos e quem decidirá a estratégia será o outro, o seu leitor. E como em todo jogo, é preciso estar atento, de olhos bem abertos e refletir sobre cada lance, cada alteração de postura, para avançar, porém, criando também. O leitor pode se perceber lançado numa busca absurda. E Cortázar é um hábil jogador que transita por esses espaços com uma desenvoltura e uma leveza especiais, fazendo mergulhar o leitor no fascínio e na descoberta de um universo textual, metafísico, pletórico de jogos secretos. Assim, mergulhar no texto ficcional de *Rayuela/O jogo da amarelinha* é acompanhar a reinvenção da literatura pela quebra da linearidade, pelos trânsitos e deslocamentos, pela tentativa de unificação dos opostos, pelo balbucio e procura de uma reunião de fragmentos na busca metafísica, porém num eterno e infatigável caleidoscópio, (seria esse o objetivo, buscar um centro? Ou os fragmentos podem ser indefinidamente montados em posições diversas, justamente porque não se está à busca de um centro?), e também pela simbologia existente nos nomes das personagens e de lugares, assim como de situações, intensificando ainda mais os mistérios ali inscritos à espera de serem descobertos por um leitor que com ele queira jogar.

De *Rayuela*, Davi Arrigucci Jr., um de seus melhores críticos, diz que o romance “é marcado pela busca intelectual do próprio romance, a consciência invade o

espaço da ficção, ameaçando a fluência narrativa e a própria literatura, atacada de dentro com ironia demolidora, quando não pela extraordinária verve paródica que não deixa de pé clichê algum” (ARRIGUCCI, 1973, p. 98). Daí perceber que “essa” escritura se insere numa poética de oscilação pendular entre o real e o irreal por meio de uma “poética da destruição” (ARRIGUCCI, 1973, p. 98), estabelecendo um singular distanciamento com autores e obras, salientando os jogos textuais que fazem com que esse romance se encontre na categoria das obras experimentais.

Cortázar mora -e escreve- na flutuação, num além, num espaço duplo: do lado de cá e do lado de lá. Segundo Arrigucci na citação acima, mora nessa “poética de oscilação pendular entre o real e o irreal por meio de uma “poética da destruição”[...]”. E segundo Cortázar quanto a essa flutuação, a essa oscilação e jogo fantástico, entre o real e o inverosímil, entre ele e a figura do duplo –personagens duplos, geografias duplas, histórias dupla-, entre ele e seu duplo real ou narrativo:

Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese **paralaje verdadero**, por estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos. (CORTÁZAR, 1970, p. 32).

Para Cortázar, é preciso destruir os moldes, os lugares-comuns, os preconceitos mentais, e foi esse o percurso traçado por ele ao sistematizar os módulos de sentido que compõem o jogo do romance *Rayuela*. Ali, tudo está fora de lugar e é desse deslocamento que surgem os significados, mas é preciso buscá-los.

As nossas análises pelos campos do divertimento cortazariano, na procura e na perseguição, particularmente em *Rayuela*, serão um alvo fundamental nas nossas reflexões ao longo desta tese. As palavras que precedem, descrevendo sucintamente a aventura em jogo de Cortázar, são o preâmbulo para as nossas buscas e reflexões sobre as mil e uma possibilidades de uma escrita criativa, de uma escrita num jogo da amarelinha, talvez sem início nem final, nos propondo as mil e uma possibilidades de leituras.

Julio Cortázar, na sua dupla origem “belga-argentina”, embora tenha morado os últimos 33 anos de sua vida na França, tem características que o definem como escritor latino-americano (mesmo se sua fala-escrita portenha tenha sido um traço marcante em toda sua produção), a partir do seu compromisso político e sentimental

com Cuba e a Nicarágua. Assim, Cortázar é portenho, rio-platense, latino-americano e, por adoção, francês.

Julio Cortázar viajou para Paris pela primeira vez em 1948, aos 33 anos de idade, com uma bolsa do governo francês (YURKIÉVICH, 1994, p. 278). Três anos depois, voltou para Paris, cidade que seria sua morada até sua morte, em 1984, e o lugar de seu descanso eterno - sua tumba está no cemitério parisiense de Montparnasse.

O escritor e ensaísta argentino Ricardo Piglia, no livro *Crítica y ficción* [1986] (PIGLIA, 2001), analisa escritas e escolhas cortazarianas dos anos da saída de Buenos Aires para Paris, no capítulo “Sobre Cortázar”. Piglia afirma que Julio Cortázar pertence a essa geração de escritores contemporâneos que decidem o exílio como uma forma de protesto. No caso desse escritor, segundo Piglia, trata-se de um protesto de um intelectual de classe média, intelectual da burguesia portenha da época.

Citamos Ricardo Piglia:

Como otros escritores argentinos de aquel tiempo (sobre todo Wilcock), el Cortázar de 1950 evoca al esteta refinado y vanguardista: su marco de referencia es la figura heroica del artista como exiliado. El escritor que abandona su tierra y desprecia todo lo que puede atentar contra la integridad de su arte. (La consigna de Dedalus: «Silencio, exilio y astucia»). Se trata de uno de los modelos morales de la cultura contemporánea, cercano siempre a otra figura ejemplar: la del exiliado político, el revolucionario perseguido, el hombre utópico que lucha contra el poder. Como se sabe, Joyce y Lenin andaban por las mismas calles de Zurich. El artista y el revolucionario se unen en su desprecio del mundo burgués y la imagen del poeta como un conspirador que vive en territorio enemigo es el punto de partida de la vanguardia desde Baudelaire. La conciencia artística y la conciencia revolucionaria se identifican por su negatividad, por su rechazo del realismo y del sentido común liberal, por el carácter anticapitalista de su práctica. Rimbaud en las barricadas de la Comuna: allí se sintetiza el imaginario de la vanguardia. La ruptura de la tradición conformista del escritor progresista y sensato es el lugar donde convergen experiencias tan disímiles como las de Brecht y Ezra Pound. (PIGLIA, 2001, p. 45)

Piglia faz uma alusão a Charles Baudelaire, o poeta francês que foi fonte de inspiração para Cortázar em momentos de sua chegada em Paris, segundo já mencionado ao escrever o conto ‘Manuscrito hallado en un bolsillo’, no qual Cortázar faz alusão ao metrô de Paris, e sustenta nossas colocações quanto às influências da vanguarda nos escritos cortazarianos de 1950. Nota-se também que Piglia salienta a busca do poeta, essa procura da palavra não só como uma possibilidade de expressão, mas um modo de participação na realidade mesma: o poeta se torna conspirador, revolucionário, sua arma é a palavra, a poesia.

Observa-se também uma reflexão crítica sobre alguns intelectuais –neste caso, uma crítica a Julio Cortázar- e sobre um tipo de exílio épico, já que o exilado se torna herói quando decide que a defesa da arte é prioritária, é razão de ser e justificativa de vida.

O escritor e cronista literário chileno Luis Harss, no livro *Los nuestros*, no capítulo dedicado às escritas cortazarianas “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”, faz alusão às origens familiares desse escritor, elabora uma descrição detalhada das suas escolhas estéticas, das viagens, trânsitos e deslocamentos do escritor argentino, e nos oferece as reflexões seguintes:

Por su ascendencia, Cortázar hereda un viejo dilema. Nació en 1914, de padres argentinos, en Bruselas. Sus antepasados fueron vascos, franceses y alemanes. Ha sido, espiritualmente, un poco de todo en su vida. Desde los cuatro años se crió en Banfield, un suburbio de Buenos Aires, la ciudad cuyos instintos y actitudes ocupan el trasfondo de su obra. *Nadie es más argentino que Cortázar*. Pero intelectualmente abandonó su país hace tiempo para entrar en un contexto más amplio. Lo ha angustiado intemiblemente su constante migración interior entre las raíces físicas y las afinidades espirituales. Las personas desplazadas que llenan su obra atestiguan la permanencia de un conflicto sin solución: un conflicto que Cortázar ha sabido aprovechar para enriquecer su visión del mundo. Cortázar, desde el principio, se las arregló para trascender las limitaciones de la cultura porteña. Como Borges, *sintiéndose trasplantado, se expatrió por medio de la literatura*. “Mi generación –dice-, empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy snobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que en un momento dado -entre los 25 y los 30 años- muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. La gente soñaba con París y Londres. *Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado*.[...] (HARSS, 1966, p. 256). Grifos meus.

Observa-se um ponto de confluência entre os posicionamentos de Ricardo Piglia e de Luis Harss no que diz respeito à decisão de Cortázar de se deslocar, saindo de Buenos Aires para Paris. No texto de Harss, e nas palavras citadas de Cortázar nesse texto, pode-se conhecer a causa maior que levou Cortázar para o ‘exílio’, ou deslocamento, em Paris, já que Buenos Aires tinha tornado-se um local afogante, um encerramento. Contudo, o crítico Harss afirma que, apesar de viagens e movimentações, “Nadie es más argentino que Cortázar”, já que sua escrita é expressão típica do portenho, com traços distintivos da fala local, explicitando uma estética que traduz o

habitante de Buenos Aires desses anos da vida de deslocamento físico do autor. Estes conceitos serão desenvolvidos ao longo deste capítulo “Um tal Julio”, já que são alvo de nossas pesquisas, e analisaremos uma narrativa cortazariana com escolhas, trânsitos, migrações geográficas, sentimentais e discursivas, jogos/imagens, estéticas e estratégias linguísticas, todos fatores essenciais no mundo cortazariano de representações, tradutores do “eu” de um narrador que encontra, na frase, tonalidades e música, traços ideológicos e culturais do autor.

O intelectual, romancista e poeta Julio Cortázar vê-se influenciado por duas tendências às quais se filia dentro do contexto da literatura moderna: o surrealismo e o existencialismo. A interseção entre esses dois movimentos artísticos-literários é um nítido sintoma de atualidade na Buenos Aires do pós-guerra.

Voltemos a Ricardo Piglia referindo-se ao protagonismo do surrealismo nas escolhas cortazarianas:

La ruptura de la tradición conformista del escritor progresista y sensato es el lugar donde convergen experiencias tan disímiles como las de Brecht y Ezra Pound. La evolución política de Cortázar a partir de los años 60 se decide en ese marco (y el surrealismo, por supuesto, tiene una importancia clave). Basta comparar, en fin, el itinerario político y literario de Sábato y de Cortázar para comprender un aspecto decisivo del debate cultural en la Argentina en estos años. (PIGLIA, 2001, p. 46)

Naquele momento, nos anos 1950, Cortázar deixa-se levar pelas estéticas propostas pelas duas correntes, mas também sente profunda admiração pelos escritos de Lautréamont, Rimbaud - e Baudelaire, como já mencionado. Eis que *Os cantos de Maldoror* (1869), do Conde de Lautréamont, e *Uma temporada no inferno* (1873), de Arthur Rimbaud são, segundo Cortázar, mergulho na consciência enigmática e exploração da “super-realidade”. Para este autor, as obras mencionadas conseguem a fusão completa entre romance e poema, uma escrita que se inicia no poema e atinge, no romance, um novo modelo de narrativa. Segundo Cortázar, *Os cantos de Maldoror* e *Uma temporada no inferno* constituem autoindagações sobre a realidade última do “ser humano”. São, à sua maneira, modelos de romances autobiográficos. Daí *Rayuela* apresentar profundas marcas da influência daqueles dois poetas franceses, tornando-se, do seu ponto de vista, o *romancepoema*: tentativa de abolição dos limites entre o narrativo e o poético, gerando um texto dotado de uma dupla propriedade ou potência comunicativa, sendo ao mesmo tempo uma chave de acesso ao humano. Essa amálgama

vincula-se à visão surrealista. Não obstante, Cortázar não se conforma com o aspecto poético que o surrealismo lhe oferece e procura, no romance, uma indagação: trata-se do romance como ato de consciência, uma autoanálise. E quer torná-lo portador de interrogações sobre o destino e o sentido.

Ilustramos com um texto do escritor e crítico literário argentino Saúl Yurkiévich sobre o ato de escritura cortazariana. Yurkiévich salienta a decisão de Cortázar de participação, a partir da escritura, de uma realidade que lhe oferece a possibilidade de ser:

Escribir, para Cortázar, constituye un intento de conquista (o comprensión) de lo real. La buena literatura encarna para él una forma de acción (no la acción de las formas, y sí las formas de la acción); de allí la elección del existencialismo como teórica de su praxis romanesca. El existencialismo lo incita a asumir su precariedad, a maravillarse por existir y a asumirse por entero, a encontrar por sí mismo la manera de participar de una realidad que no cesa de construirse y de constituirlo. (YURKIÉVICH, 1994, p. 19)

Apesar de sua sedução por Paris, a vida na Argentina -e depois, na América Latina toda-, sempre foi um interesse central em seus escritos e suas preocupações pessoais. E poderíamos também salientar que o fato de se colocar entre duas culturas e de não pertencer a nenhuma delas provocou em Cortázar um sentido de deslocamento e de procura da identidade que tem alentado a escrita de algumas de suas obras mais íntimas.

Ilustramos com as palavras de Cortázar, numa tentativa explicativa das causas da sua “evasão” de Buenos Aires, já que, naquele momento, a sua viagem não poderia ser chamada de exílio; causas que até poderíamos qualificar ironicamente de “musicais” -a partir de seus problemas com o governo de Perón-, se pensarmos na profunda paixão de Cortázar pelo jazz, mais um outro protagonista da sua produção literária:

[...] cuando me fui de la Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas apremiantes [...] (CORTÁZAR, 1984, p. 12)

[...] me fui de la Argentina en 1951 porque los altoparlantes peronistas no me dejaban escuchar tranquilo a Bartok. [...] (CORTÁZAR apud HEKER, 1999, p. 181)

Naqueles anos 1940, 1950 e inícios dos 1960, Cortázar aborda a escrita do fantástico, sendo o conto curto - as narrativas breves - a expressão escolhida e presente



nas coletâneas hoje célebres, reconhecidas, amadas no mundo ocidental todo. Como exemplos desses textos fantásticos, muitos deles contos autobiográficos e pequenas histórias de sua infância, mencionaremos: *Bestiario*, *Final del juego*, *Los venenos*, *Casa tomada*, *La señorita Cora*, dentre outros.

Tentando resumir os traços e características marcantes da produção fantástica de Cortázar, diremos que a ideia central do autor sobre esse gênero é aquela de se aventurar para atingir limites bem além do possível, tendo como alvo o fato de fazer entrar no cotidiano, chamado de “realidade”, tudo aquilo que for insólito, inesperado, excepcional, extraordinário. E isso é o que acontece em seus contos: tudo tem início num universo trivial, familiar, concreto, no qual aos poucos, e quase imperceptivelmente, entram os signos da inquietação, que acabarão com a decomposição da “velha” para dar nascimento a uma “nova” realidade. É assim, em geral, como a produção cortazariana se desenvolve: portas que se abrem, caminhos insólitos ou inesperados, relacionamentos insuspeitados entre as coisas, entre os seres, alteração dos hábitos, criação de novas condutas, de novos horizontes.

Para Cortázar, a realidade - a nossa realidade, atingindo tudo - é também o fantástico. De acordo com o seu pensamento, o que acontece é que uma lógica cartesiana tem invadido, ou limitado, os contornos da realidade. Assim, dentro dela estão, devem estar os sonhos, as fantasias, as desordens.

Por isso, toda vez que Cortázar faz alusão ao realismo, ele acrescenta um adjetivo: “ingênuo”, “falso”... Um verdadeiro realismo, para ele, deve alongar os limites do real, deixar ver seus “interstícios”, deixar assomar o que se esconde de um olhar muito normalizado. O mundo fantástico, para Cortázar, está dentro do nosso.

De um ponto de vista público, ideológico e político, a revolução cubana representou, na vida de Julio Cortázar, um acontecimento fundamental, e foi a causa de mudanças irreversíveis, tanto no que diz respeito à sua concepção do mundo, da história latino-americana e dos deveres do intelectual, quanto ao sentido de sua própria obra. Sem abandonar a preocupação com a forma nem sua adesão aos postulados de uma literatura de alta conformação estética, a partir dos anos 1960, já tinha começado a verificar-se nele um esforço visível para colocar certos assuntos e, especialmente, para transmitir certos conteúdos. O social e o político, até aquele momento presentes de um modo muito metafórico nos seus primeiros contos, fizeram irrupção de uma maneira clara e decidida. Além do mais, a presença das massas, vivida no início como uma

intrusão e agressão, como profanação da mais recôndita intimidade e como destruição dos valores do espírito (no conto “*Casa tomada*”[1946], por exemplo, se torna difícil não ver a aparição - sentida como invasora - do peronismo), seria concebida, a partir daí, como o elemento necessário no qual a obra artística deve se alimentar e se enriquecer. De criança mimada e conflituada, de solitário fantasiador urbano, de delicioso leitor da literatura culta e de refinado ouvinte da música de elite, Cortázar vai se tornar defensor e propagandista das revoluções; vira hábil e convincente ideólogo de uma rejuvenescida e matizada literatura de compromisso.

A possibilidade de uma liberação subjetiva foi uma ideia presente nas lutas culturais, políticas e filosóficas de finais dos anos 1950, e de toda a década dos anos 1960. Desde o movimento *hippie* até o Che Guevara, passando pela cultura *beatnik*, ou as propostas filosóficas da chamada Nova Esquerda, a possibilidade de uma nova subjetividade, liberada da alienação da sociedade industrial, foi um ponto de encontro das culturas críticas da época.

A primeira quebra na evolução narrativa cortazariana pode ser observada no conto “El Perseguidor” (incluído na coletânea *Las armas secretas*, 1959), no qual Cortázar se afasta da narrativa fantástica, construindo um discurso a partir de um olhar introspectivo, voltado para o homem, o próximo, o Outro. No livro de Enzo Maqueira, *Julio Cortázar, el perseguidor de la libertad*, Cortázar faz comentários sobre a etapa de sua chegada em Paris, de mudanças e reflexões sobre sua vida e de escolhas. Citamos Cortázar:

Empecé por tener conciencia de mi prójimo, en un plano sentimental y por decirlo así antropológico. Un día desperte en Francia a la evidencia abominable de la guerra de Argelia, yo que de muchacho había seguido la guerra de España y más tarde la guerra mundial como una cuestión en la que lo fundamental eran principios e ideas en lucha [...]. Hasta ese momento me sentí satisfecho con invenciones de tipo fantástico. Pero cuando escribí *El Perseguidor*, había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los Premios* y *Rayuela*. [...] Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El Perseguidor*. (CORTÁZAR apud MAQUEIRA, 2004, p. 1959).

A partir do conto “El Perseguidor”, Cortázar encontra a voz discursiva definitiva - quanto à busca metafísica - explicitada a partir da personagem principal (Johnny Carter) e também de todos os protagonistas que serão “os perseguidores” na

procura de “algo” que dê sentido à vida. Cortázar encontra na prosa o sentido essencial de sua escritura, se torna um escritor comprometido, se posiciona politicamente em relação à sua obra, e resgata as condições de produção como ponto de partida para uma análise crítica de seus contos.

Embora textos teóricos cortazarianos, como a *Teoría del túnel* (1947), já tenham abordado a relação entre a escritura exploratória e uma nova concepção da vida humana, até aquele momento as questões da subjetividade, a repressão social e a alienação não tinham aparecido como problema central de suas narrativas. Em “El perseguidor”, esses tópicos se tornaram o centro mesmo da trama, articulados a uma reflexão criativa que tem feito desse conto um dos mais emblemáticos de Cortázar.

Saúl Yurkiévich, responsável de diversas publicações analíticas sobre textos cortazarianos, professor universitário convidado a proferir uma conferência em homenagem a Julio Cortázar na Université de Paris - dias depois da morte de Cortázar, acontecida em 12 de fevereiro de 1984- faz reflexões sobre vivências compartilhadas em Paris com o escritor, nos oferecendo lembranças, memórias, sentimentos, visões sobre a estética e a escrita cortazarianas. Essa conferência leva um título que convoca esses ricos momentos de amizade e intelectualidade: “Julio Cortázar: Al calor de su sombra”, nos permitindo ter uma percepção direta dos melhores anos da produção literária de Cortázar, daqueles anos do apogeu e do reinado de seus contos fantásticos; período de produção narrativa fantástica que se torna prelúdio e antecepação da etapa de procura metafísica, sendo *Rayuela* o testemunho maior dessa busca. Citamos parágrafos com a voz sincera e sentida do escritor Yurkiévich nos permitindo ampliar o conhecimento do ato criativo de nosso argentino em exílio:

[...]Por transfusión sentimental, por impulsión subjetiva, por compulsión confidencial, Julio Cortázar buscó con ahinco abolir la distancia impuesta por el texto. Buscó la confraternidad que confunde lo escrito con lo vivido, que personaliza al máximo el mensaje literario. De ahí la adhesión fervorosa que su obra suscita, el entusiasmo [...] Paso revista a mis recuerdos[...] Vuelvo al espacio de los encantamientos, donde todo emite un aura seductora. Repasando la cronología de Cortázar, descubro con consternación que cuando lo conocí, en París a fines de 1962, estaba en el apogeo de su potencia artística. No creo que él lo supiera -ni yo, por supuesto, lo supe-, a pesar de su capacidad de vislumbre, de videncia, a pesar de la segura certeza que Julio tuvo de su valía literaria. Lo mejor, quizá, lo más determinante de su producción como cuentista había sido gestado. Había publicado *Bestiario* en 1951, *Final de juego* en 1956 y *Las armas secretas* en 1959. Este volumen incluye *El perseguidor*, *nouvelle* que abre la vía a las formas extensas del explayamiento de sí mismo, que inaugura el tránsito hacia el autorretrato existencial. Con *El perseguidor* cuaja esa progresión, esa prospección

autoexegética que culminará en 1963 con la aparición de *Rayuela*. YURKIEVICH, 1973)<sup>20</sup>

Segundo mencionado, a primeira quebra na evolução narrativa cortazariana pode ser observada no conto “El Perseguidor”. A segunda etapa inicia-se em 1961, quando Cortázar realiza sua primeira visita a Cuba, onde tomará consciência do seu lugar de compromisso, e sua participação na causa da Revolução cubana. Em diálogo com Omar Prego, no capítulo “Juego y compromiso político” do livro *La fascinación de las palabras*, Cortázar afirma:

La revolución cubana, por analogía, me mostró entonces y de una manera muy cruel y que me dolió mucho, el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de ler: el proceso se fue haciendo paulatinamente y a veces de una manera casi inconsciente. Los temas en donde había implicaciones de tipo político o ideológico más que político, se fueron metiendo en mi literatura. Ese es un proceso que se puede ir aprendiendo a lo largo de los años. (PREGO, 1985, p. 173).

Naquele momento, nascia um outro escritor. *El libro de Manuel* (CORTÁZAR, 1973) seria testemunho dessa mudança e a recepção da obra, associada ao sintoma de desconfiança provocada tanto na direita quanto na esquerda, estimulariam Cortázar para a reflexão e a transformação. Os novos rumos inesperados na obra do escritor refletem-se como um eixo de toda a sua produção literária e ensaística. Durante os primeiros dez anos das três décadas de exílio político voluntário, em Paris, iniciados em 1951, segundo já mencionado, o escritor descobre sua ligação afetiva com a América Latina, na condição de intelectual latino-americano, apesar da distância física.

À maneira de ilustração e testemunho do processo de mudança e de compromisso de nosso poeta-escritor, trazemos um parágrafo de uma das cartas que Cortázar mandara, em 10 de maio de 1967, para seu colega e amigo, o poeta cubano Roberto Fernández Retamar:

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? [...] si me hubiera quedado en la Argentina, mi madurez de escritor se hubiera traducido de otra manera, probablemente más perfecta y satisfactoria para los historiadores de la literatura, pero ciertamente menos incitadora, provocadora y en última instancia fraternal para aquellos que leen mis libros por razones vitales y no

<sup>20</sup> YURKIEVICH, 1973: **La Revista Iberoamericana** dedicó al notable escritor el número 87-88, julio-diciembre 1973. <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/.../Iberoamericana/.41>. Acesso: 16/04/2017

con vistas a la ficha bibliográfica o la clasificación estética. [...] (CORTÁZAR, 1967)<sup>21</sup>

Contudo, e segundo apreciações de Saúl Yurkiévich no texto antes mencionado -“Julio Cortázar: Al calor de su sombra”-, as mudanças e quebras em Cortázar aconteceram primeiramente, e de uma maneira explícita, a nível humano. Citamos Yurkiévich:

[...] Cuando nos conocimos, Julio estaba terminando de componer *Rayuela*. Y en esa misma encrucijada de signos, durante ese período crucial, pocos meses después de entrar en relación con Julio y con Aurora, pareja amorosa que sabía como nadie enriquecer constantemente su complicidad, ambos parten por primera vez a Cuba, invitados a integrar el jurado del Premio Casa de las Americas. Esa estada en la hora auroral y esperanzada de la revolución cubana marcaría a Julio medularmente. Hasta entonces retraído y concentrado en su gesta literaria, ese contacto con la gesta colectiva motivara un cambio cada vez más radical en su relación con el mundo (no tanto con la literatura). [...]

En el *Libro de Manuel* intenta la peliaguda amalgama del testimonio veraz sobre el terror y la revuelta en America Latina con la ficción quimérica, [...]

Y tratará de aceptar las coacciones de la *realpolitik*, el constreñimiento del mundo factible. Adecuar su inveterado inconformismo al condicionamiento empobrecedor de nuestras sociedades y militaría en favor de esas tentativas de cambio, tratando de infundirles amplitud imaginativa e inspiración utópica. Y si en el piano del discurso político retoma a veces la remanida retórica del arte comprometido, en su literatura, terreno de su máximo saber, de su máximo poder, conservará su autonomía estética, conservará intacta su libertad de escritura.[...]. (YURKIÉVICH, 1973)<sup>22</sup>

Embora se observem duas etapas, quanto ao tratamento discursivo, aquela primeira “burguesia”, fantástica, onírica, e a segunda, “metafísica”, de compromisso e testemunho, o narrador é um ser único, dividido pela procura dupla, navegando entre duas margens, recriando o seu mundo de representação em caleidoscópio. Jean Starobinski, ao analisar a obra de Jean-Jacques Rousseau, oferece-nos uma outra via de leitura e interpretação da escrita cortazariana:

[...] A dificuldade para Rousseau (*para Julio*) consiste em encontrar uma linguagem que seja fiel ao sabor incomparável da experiência pessoal, inventar uma escrita bastante maleável e bastante variada para dizer da diversidade, das contradições, dos detalhes ínfimos, dos ‘nadas’, do

<sup>21</sup> CORTÁZAR: Carta a Retamar: <http://www.literatura.org/Cortazar/escritos/intelectual.html>. Acesso: 21/08/2016) Carta a R. F. Retamar: Situación del intelectual latinoamericano, en *Casa de las Américas*, Nº 45, La Habana, mayo de 1967.

<sup>22</sup>Yurkievich: **La Revista Iberoamericana**, sobre Cortázar, número 87-88, julho-dezembro1973: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/.../Iberoamericana/.41>. Acesso: 16/04/2017

encadeamento das ‘pequenas percepções’ cujo tecido constitui a existência única de Jean-Jacques (*de Julio*). Ele vai então procurar um estilo apropriado a seu objeto, e esse objeto não é nada de exterior, nada ‘de objetivo’; é o eu do escritor, sua existência pessoal, em sua infinita complexidade e em sua diferença absoluta. O homem, aqui, quer expressamente se confiar a uma linguagem que o represente e na qual poderá reconhecer sua própria substância. [...] (STAROBINSKI, 1991, p.198-199). Grifos meus

Para melhor ilustrar e justificar as nossas apreciações e conceitos quanto ao universo literário de Julio Cortázar, consideramos interessante trazer mais uma vez algumas colocações de Saúl Yurkiévich, durante uma entrevista cujo assunto chave é Cortázar, e publicada no jornal argentino *Página 12*: “[...] Él (Cortázar) escribía como improvisando jazz [...] No estaba sujeto a una disciplina. Corregía poco, todo le salía casi naturalmente. Para él, era como un juego fácil y divertido. [...]”. (YURKIEVICH, 1973)<sup>23</sup> (Grifos meus).

Saúl Yurkiévich, a partir da morte de Julio Cortázar, foi declarado testamentário dos seus textos segundo a vontade e decisão do próprio escritor. Yurkiévich não só protegeu os textos já publicados em vida do escritor, mas também tinha direito sobre toda escrita inédita de nosso autor que pudesse se encontrar a partir de 1984. E, como crítico literário, Yurkiévich publicou análises e ensaios sobre a obra de Cortázar que foram e são uma grande contribuição quanto às múltiplas leituras e jogos textuais do universo cortazariano.

A Revista da Universidad de México, em 2004, publica um texto de Saúl Yurkiévich dedicado a Julio Cortázar: *Saúl Yurkiévich: Diez razones para leer a Cortázar*.<sup>24</sup>

Dessas dez razões, trazemos as duas primeiras, já que, e para o interesse maior desta tese, elas traduzem o espírito profundo das inquietações e motivações que levaram Cortázar para a escrita:

1. *Razón literaria*: la primera y primordial, aunque Cortázar subordine a veces lo literario a la transmisión de un conocimiento vivencial. La suya es literatura en su plenitud, o sea, producto de una imaginación en libre vuelo que moldea el lenguaje para lograr completa adecuación entre forma artística y mundo representado. Bella es su lengua y rico es su mundo.

<sup>23</sup> Yurkievich: **La Revista Iberoamericana**, sobre Cortázar, número 87-88, julho-dezembro1973: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/.../Iberoamericana/.41>. Acesso: 16/04/2017

<sup>24</sup> Revista Universidad de México, 2004, Número 1: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/218417>

2. *Razón estética*: Cortázar es consumado artífice de la palabra, maestro del arte verbal. Su arte está en relación permanente e interactiva con las otras artes. En *Rayuela* el texto literario está mechado de referencias a pintores y a músicos. Cortázar persigue el swing (swing ergo existo) en tanto cadencia de su prosa, su escritura es jazzística porque el jazz comunica con el fuego central. (YURKIÉVICH, 2004, p.30-31)

No texto de Yurkiévich aludido, salienta-se que a linguagem cortazariana é representação do mundo, do universo lúdico de um Cortázar em constante compromisso com a imaginação e a expressão literária. E, quando perguntado sobre a função do azar e do lúdico no universo de Cortázar, Yurkiévich responde na entrevista antes mencionada:

–¿Cómo jugaba con el azar, en la vida cotidiana de Cortázar?  
 –Él [Cortázar] tenía una gran frescura, una pureza de niño, una gran capacidad de asombro. Era capaz de abrir un mapa y señalar a ciegas un punto con el índice y elegir de esa manera el sitio donde caminar, también era su forma de salir de los recorridos habituales, o bien utilizaba el I Ching, o alguien elegía por él, porque creía mucho en las fuerzas extrañas, llámese magnetismo, tropismo. Era muy lúdico, tenía una libertad extraordinaria. Caminábamos mucho París, veíamos exposiciones, teatros. El era algo así como un explorador urbano, un montañista del cemento. (Página 12, 1999, p. 31)<sup>25</sup>

Declaração que faz lembrar e evoca as palavras de Cortázar que nos permitiram entrar no universo cortazariano, palavras já mencionadas no início deste Capítulo a maneira de apresentação, autobiografia e confissão: “Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño”. (CORTÁZAR, 1970, p. 32).

Trata-se, assim, de um cronópio artífice da palavra sempre entrando em mil e um jogos onde a arte, as artes convivem, compartilham espaços, vivências, interações, estéticas. Trata-se de um cronópio textual, de espaços cortazarianos onde tudo é criação.

Cortázar, ‘o inconformista’, o contestador da literatura confinada às belas artes, lança-se à procura de uma escrita como testemunho do vínculo entre pessoa e mundo, numa busca que supera não só o literário, mas também o linguístico. Cortázar postula uma literatura rebelde: ela deve ser expressão total do homem. Quer assentar o seu ser na letra. A literatura, para ele, e segundo assinalado por Saúl Yurkiévich na obra crítica *Julio Cortázar: mundos y modos*: [a literatura] “tiene que manifestarse como el

<sup>25</sup> <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-25/pag31.htm>. Acesso em 21/04/2017.

modo verbal de ser del hombre [...] peleando en ese lenguaje de máxima implicación personal, que trasciende lo verbal para convertirse en totalidad humana.”(YURKIÉVICH, 1994, p. 16-17). Grifos meus.

No texto *Teoría del túnel* (CORTÁZAR, 2004, p. 64), Cortázar afirma que a linguagem das letras incorreu na hipocrisia de deformar o informulável para fingir que o formulava e, assim, exibir falsos fragmentos que tomavam o lugar daquilo que fica de fora do âmbito expressivo. Ao conduzir a narrativa até o extremo e interrompê-la, Cortázar leva o leitor até as margens desse âmbito expressivo, e deixa esse leitor lá, num limite sem conclusões, na beira do abismo. Orientando a narrativa em torno desse centro vazio, trabalha com a destruição daquilo que ele próprio construiu, e que tem o efeito de um túnel: destrói para construir (CORTÁZAR, 2004, p. 67). Dessa forma, ele acreditava que abordar a literatura de forma a colocá-la em crise, como modo verbal de ser do homem, era o mais importante para a linguagem escrita, e que as questões estéticas eram movimentos de superfície em comparação com essa questão. Citamos Julio Cortázar no texto *Teoria del túnel*:

La ruptura del lenguaje ha sido entendida desde 1910 como una de las formas más perversas de la autodestrucción de la cultura occidental, consúltese la bibliografía adversa a *Ulysses* y al surrealismo. Se ha tardado, se tarda en ver que el escritor no se suicida como tal, que al barrenar el flanco verbal opera –rimbaudianamente– una necesaria y lustral tarea de *restitución*. Ante una rebeldía de este orden, que compromete el ser mismo del hombre, las querellas tradicionales de la literatura resultan meros y casi ridículos movimientos de superficie. No existe semejanza alguna entre esas conmociones modales, que no ponen en crisis la validez de la literatura como *modo verbal del ser* del hombre, y este avance en el túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación. (CORTÁZAR, 2004, p.68) Grifos do autor.

No prefácio à edição dos *Cuentos Completos 1*, o romancista peruano Mario Vargas Llosa faz uma abordagem singular do mundo estético de Julio Cortázar:

En Julio la literatura parecía disolverse en la experiencia cotidiana e impregnar toda la vida, animándola y enriqueciéndola con un fulgor particular sin privarla de savia, de instinto, de espontaneidad. [...] Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida –las palabras, las ideas– con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen



los niños y los locos. [...] No es casual que [...] la más ambiciosa de sus novelas llevara como título *Rayuela*, un juego de niños. (VARGAS LLOSA. In: CORTÁZAR, 1994<sup>a</sup>, p. 15)

Como já indicado, o jogo é uma forma de ficção, uma representação de algo ilusório que substitui a vida. O mundo discursivo cortazariano é distração, divertimento, fabulação, “[...] el juego es también un recurso mágico para conjurar el miedo atávico del ser humano a la anarquía secreta del mundo, al enigma de su origen, condición y destino” (CORTÁZAR, 1994<sup>a</sup>, p. 15). Para Cortázar o jogo é também refúgio para a sensibilidade e a imaginação. Em palavras de Vargas Llosa no Prólogo mencionando: “Sus juegos con alegatos contra lo prefabricado, las ideas congeladas por el uso y el abuso, los prejuicios y la solemnidad, bestia negra de Cortázar cuando criticaba la cultura y la idiosincrasia de su país.” (CORTÁZAR, 1994<sup>a</sup>, p. 16).

O jogo, os jogos, onde jogam o autor, o narrador, as personagens e joga também o leitor, que se desdobra num narrador-prestidigitador que colhe palavras, inventa-as, dando-lhes vida e humor, pulando entre o Céu e o Inferno no inefável jogo da amarelinha. Assim sendo, poderia afirmar-se que a narrativa cortazariana se caracteriza singularmente pela diversidade linguística, e também pela diversidade de linguagens. Linguagens que traduzem as vastas influências refletidas na narrativa: trata-se de músicas ouvidas e vivenciadas pelo narrador (e pelo autor), de frases-poemas (e poemas musicais) de outros escritores e músicos. Aprecia-se, nas citações de diferentes contos romances, um tecido textual organizado por diferentes línguas, que coabitam no discurso ficcional, traço tradutor de Julio Cortázar, escritor argentino-belga, tradutor de inglês, no exílio francês.

No que diz respeito à diversidade linguística mencionada, observa-se que no livro *Un tal Lucas* (1979), o capítulo ‘Lucas, sus errantes canciones’ se torna particularmente ilustrativo desses jogos linguísticos de múltiplas linguagens. Trata-se de um texto organizado a partir de outras vozes/línguas, neste caso, da letra de uma canção de *jazz*, em inglês, que o narrador está ouvindo ou recordando. Constrói-se, assim, uma narrativa de testemunho sentimental das vivências do narrador (e do autor), que nos traz suas frustrações e vitórias, como pode-se apreciar no capítulo mencionado, ‘Lucas, sus errantes canciones’ (CORTÁZAR, 2014, p. 59):

De niño la había escuchado en un crepitante disco cuya sufrida bakelita ya no aguantaba el peso de los pick-ups con diafragma de mica y tremenda púa de acero, la voz de Sir Harry Lauder venía como desde muy lejos y era así,

había entrado en el disco desde las brumas de Escocia y ahora salía al verano enceguecedor de la pampa argentina.[...] Vaya a saber al final si esa balada era de Escocia o del Mississippi, ahora en todo caso se llenaba de negritud desde las primeras palabras:

*So you're going to leave the old home, Jim, / To-day you're going away, / You're going among the city folks to dwell-/*

Ethel Waters despedía a su hijo con una premonitoria visión de desgracia, sólo rescatable por un regreso a la Peer Gynt, rotas las alas y todo orgullo bebido. El oráculo buscaba agazaparse detrás de algunos *if* que nada tenían que ver con los de Kipling, unos *if* llenos de convicto cumplimiento:

*If sickness overtakes you, / If'n old companion shakes you, / And through this world you wander all alone, / If friends you've got not any, / In your pockets not a penny— If todo eso, siempre le quedaba a Jim la llave de la última puerta: There's a mother always waiting For you at home, old sweet home.*

Claro, doctor Freud, siempre la araña y todo eso. Pero la música es una tierra de nadie donde poco importa que Turandot sea frígida o Siegfried ario puro, los complejos y los mitos se resuelven en melodía y qué, sólo cuenta una voz murmurando las palabras de la tribu, la recurrencia de lo que somos, de lo que vamos a ser:

*And if you get in trouble, Jim, Just write and let me know —*

Tan fácil, tan bello, tan Ethel Waters. Just write, claro. El problema es el sobre. Qué nombre, qué casa hay que poner en el sobre, Jim.

Em *Valise de cronópio*, se observa uma metodologia ou estratégia estética similar em vários ensaios de autoria cortazariana, nos quais, ao se auto-descrever, salientando suas extravagâncias e as características singulares de sua personalidade e de sua vida, Cortázar utiliza versos de Edgar A. Poe para melhor '*ilustrar-se*'. Trata-se de versos do outro que o traduzem e tornam-se seus:

Desde muito pequeno assumi, com os dentes cerrados, essa condição que me separava de meus amigos e por outro lado os atraía para o raro, o diferente, o que metia o dedo no ventilador. Não estava privado de felicidade; a única condição era coincidir às vezes (o camarada, o tio excêntrico, a velha louca) com outro que tampouco calçasse certo o seu número, e claro não era fácil; mas logo descobri os gatos, em que podia imaginar minha própria condição, e os livros onde a encontrava de cheio. Nesses anos poderia dizer-me os versos apócrifos de Poe:

From childhood's hour I have not been  
As others were; I have not seen  
As others saw; I could not bring  
My passions from a common spring —

Mas o que para o virginiano era um stigma (luciferino, mas por isso mesmo monstruoso) que o isolava e condenava, And all I loved, I loved alone não me

divorciou daqueles cujo redondo universo só tangencialmente compartia. Hipócrita sutil, aptidão para todos os mimetismos, ternura que ultrapassava os limites e me dissimulava; as surpresas e as aflições da primeira idade coloriam-se de ironia amável.  
(CORTÁZAR, 1974, p. 168)

Nessa miscigenação, mistura, cruzamentos de falas, palavras, músicas, textos ‘roubados’, poemas e silêncios mora, viaja, escreve Julio Cortázar, sempre se movimentando, se deslocando entre o geográfico e o textual.

Numa tentativa explicativa das escritas cortazarianas de múltiplas linguagens, trazemos colocações e teorias de Heráclito sobre o *logos*. (HEIDEGGER, 1973, p. 117-29).

Deve-se salientar que a palavra grega *logos* tem, tradicionalmente, três significações diferentes. A primeira designa a fala, o discurso em geral. A segunda aborda o “cálculo”, a “razão”, no sentido aritmético ou geométrico do termo: o *logos* nomeia um relacionamento entre duas palavras. O *logos* é “relacionamento”, “cálculo”, “medida”, “proporção”. A terceira refere-se ao “raciocínio”, ou à faculdade de raciocinar (à razão). Nas três figuras evocadas, o *logos* é sempre atribuído a um sujeito e é determinado por seu objeto: o *logos* se enuncia, ou se refere a um objeto, segundo certas regras.

Heráclito se afasta do uso tradicional dado à palavra *logos*, ao fazer alusão a ela sem precisão nenhuma, e especialmente, ao abrir a possibilidade para a interpretação, vale dizer, quando Heráclito faz tornar a palavra *logos* “obscura”. O filósofo grego explora a polissemia da palavra, mas ele imprime nesse termo feições contraditórias, como se ele pretendesse mostrar os recursos e as falhas do discurso, acontecendo as duas possibilidades mencionadas no mesmo momento. Por uma parte o *logos* é “razão”, e assim acha-se voltado para explicar o mundo, por uma outra parte, o *logos* é “ocultação”, já que ele é incompreensível, inatingível. Heidegger interpreta o *Fragmento 50* de Heráclito e sustenta que, segundo o autor grego, não devemos ficar amarrados às palavras, mas “apreender” o *logos*: não podemos ficar ao nível do sentido, da significação das palavras, nem do raciocínio. Apreender o *logos* quer dizer se afastar do processo racional e lógico do conhecimento. (HEIDEGGER, 1973, p. 117-29). Segundo Heidegger -interpretando Heráclito-, com a fala, alguma coisa se apresenta que vai mais além, que faz com que ele não seja só fala, mas *logos*: o *logos* é ele mesmo, por sua vez, desvelamento e velamento, é uma *aléthèia*, a *verdade*. E segundo Lacan

(LACAN, 1998), *logos* é uma verdade que se manifesta parcialmente, e por intermitências -o inconsciente se abre e se fecha-, é uma verdade que é sempre dita pela metade. Assim sendo, a fala é *logos*, mas também barragem para ele: toda fala, todo discurso, toda construção causal - consideremos o termo “*logos*” na sua polissemia - que se afirma durante a psicanálise - pode constituir a via para a verdade do inconsciente, ao mesmo tempo, ela pode também lhe obstaculizar o acesso. Em vez de se concluir numa construção lógica que não deixa lugar para as formações do inconsciente, a fala tem a capacidade de se abrir para o “inesperado”, vale dizer, para os “erros” que podem se produzir no discurso consciente (na *análise*): lapsos, tropeções, erros de sintaxe, de gramática... A fala é a placa giratória entre consciente e inconsciente, ela oscila entre os dois campos como porta-voz das suas vacilações.

Para Lacan, e segundo os textos de seus *Escritos* (LACAN, 1998), na análise, o sujeito aguarda; ele aguarda o erro –inesperado–, que se transforma em verdade (*logos*) sobre o seu próprio desejo. Os erros vêm desorganizar a linguagem do sujeito que fala: o campo do inconsciente se abriu. A fala sai do sistema racional, dos caminhos já traçados do pensamento; a fala aceita se arriscar, permite a vacilação, se autoriza o erro. É assim que o sujeito pode construir uma nova realidade subjetiva, ela mesma sendo inesperada e arriscada (por exemplo, se desfazer de seu sintoma é sempre um risco para o sujeito).

No *jazz* também se aguarda o inesperado. Os erros –dúvidas, discordâncias, falsos acordos, demoras, antecipações– fazem parte do ato criativo, eles constituem a obra, a fundam. O *jazz* se torna um diálogo na improvisação. No *jazz*, o tempo é esmagado pela súbita entrada do músico que “deve” intervir, que integra o erro e cria a partir dessa inexatidão uma nova situação musical.

Nota intempestiva no *jazz*, fala intempestiva na análise. Falas, músicas e escritas inesperadas e polissêmicas. A partir destas sucintas reflexões sobre o universo do *logos*, podemos observar um Julio Cortázar fiel herdeiro ou aluno respeitoso, abordando e levando à prática as premissas –na consciência ou na inconsciência- do antigo grego Heráclito, as interpretações do filósofo alemão Heidegger e as proposições do psicanalista francês Jacques Lacan. Portanto, percebe-se nitidamente a importância do ritmo, da música, e particularmente, do “*swing*” do *jazz* no ato criativo nas escritas cortazarianas. Relevância, protagonismo explicitado em várias entrevistas de Cortázar com diferentes críticos literários e escritores que se debruçaram sobre seus textos e aprofundaram as leituras e análises. Assim sendo, no livro *La fascinación de las*

*palabras*, de Omar Prego (PREGO, 1985, p. 281-283), achamos ilustrativo o trecho seguinte dessa entrevista Cortázar:

-Omar Prego: Se ha dicho más de una vez que la escritura es una operación musical en la medida que se ajusta a un ritmo que, a su vez, surge de un dibujo sintáctico. Si prolongamos la imagen, ¿qué tipo de música es la que mejor se ajusta a tu escritura?

-Julio Cortázar: Yo creo que el elemento fundamental al que siempre he obedecido es el ritmo. No es la belleza de las palabras, la melodía, ni las aliteraciones (aunque a veces me he divertido con ello, siguiendo un poco a Mallarmé), hacer frases donde hay una dominante de la vocal «e» o de la vocal «i», que psicológicamente produce reacciones diferentes. Pero nunca he caído en delicuescencias de ese tipo. Y era sobre todo en mis primeras cosas, ahora eso ya no me preocupa. No; es la noción de ritmo. Yo creo que la escritura que no tiene un ritmo basado en la construcción sintáctica, en la puntuación, en el desarrollo del período, que se convierte simplemente en la prosa que transmite la información con grandes choques internos —sin llegar a la cacofonía— carece de lo que yo busco en mis cuentos. Carece de esa especie de *swing*, para emplear un término del jazz. Nadie ha podido explicar qué cosa es el *swing*. La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ser iguales. Y entonces, una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El buen auditor de jazz escucha ese jazz, lo atrapa por el lado del *swing*, del ritmo, de ese ritmo especial. Y *mutatis mutandis*, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos [...]Y eso te explicaré -incluso se podría ejemplificar- lo que ocurre en el final de mis cuentos, hasta qué punto está cuidado ese ritmo final. Ahí no puede haber ni una palabra, ni un punto, ni una coma, ni una frase de más. El cuento tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart. Si no se detiene ahí, se va todo al diablo.

Na citação acima, e através das palavras de Cortázar, salienta-se a função fundamental do ritmo para a criação de um conto: “El cuento tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart. Si no se detiene ahí, se va todo al diablo.”

Função primordial da música, porém, protagonismo estelar do *jazz*: música criadora e fonte de inspiração de textos revolucionários, segundo o escritor uruguaio Eduardo Galeano, no livro *El libro de los abrazos*, no capítulo “Paradojas”, cujas palavras ao se referir ao *jazz* falam assim: “Los negros norteamericanos, los más oprimidos, crearon el jazz, que es la más libre de las músicas.” (GALEANO, 1993, p. 95).

O *jazz*, ou figura inefável na vida de Cortázar; o *jazz* ou colega presente e influência constante, fonte de inspiração para uma prosa poética singular. E nós, leitores fiéis das escritas musicais cortazarianas, nos perguntamos sobre as causas dessas

escolhas. Respostas possíveis poderiam ser aquelas presentes na entrevista do escritor Ernesto González Bermejo, recolhidas no livro *Conversaciones con Cortázar*. Citamos palavras do diálogo entre Cortázar e o entrevistador:

-Dónde está la importancia del jazz?

-Creo que en la manera en que puede salirse de sí mismo, no dejando nunca de seguir siendo jazz. Como un árbol que abre sus ramas a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo..., permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de creación espontánea, total. Pero además, cuando comencé a escuchar jazz, descubrí algo que desconocía porque yo no era nada fuerte en teoría musical y es que, a diferencia de la música llamada clásica -expresión que detesto sin poder encontrar un equivalente- donde hay una partitura y un ejecutante que la interpreta con más o menos talento, en el jazz, sobre un bosquejo, un tema o algunos acordes fundamentales, cada músico crea su obra, es decir, que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete. Me dije -y no sé si eso ya está dicho- que el jazz es la sola música entre todas las músicas, con la de la India, que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido, sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz. Como estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento del jazz, siempre fue natural para mí esa relación. (GONZÁLEZ BERMEJO, 1978, p. 105)

Finalizando nossas reflexões sobre a importância do *jazz* na vida e nas escritas cortazarianas, nos serviremos também de declarações de Cortázar numa outra entrevista, *Cortázar por Cortázar*, desta vez, entrevista feita pela tradutora espanhola Evelyn Picon Garfield:

EPG-¿Dirías que el jazz ha influido en tu vida y obra?

JC-Sí, muchísimo. El jazz me enseñó cierta sensibilidad de «swing», de ritmo en mi estilo de escribir. Para mí las frases tienen un «swing» como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento. Por eso me preocupan siempre las traducciones de mis cuentos porque a veces el traductor sabe traducir muy bien el contenido, pero tiene poca sensibilidad ante el ritmo del español y divide una frase en dos cuando no debe haberlo hecho porque el ritmo prolongado intencionalmente habría llevado al lector al compás de «swing». EPG-En unos cuentos hay frases interminables, como en *La autopista del sur*. También dijiste que te gustaría escribir los cuentos como si fueran ‘takes’ con la libertad y espontaneidad de la improvisación. ¿Hay un paralelo entre la manera en que te vienen encima tus cuentos y la manera en que crees que el jazz se impone al músico?

JC-Creo que sí, y los escribo como si fueran un ‘take’. Sí, la comparación es justa.

EPG-¿Hay otro tipo de música que ejerza una influencia parecida a la del jazz en tu obra?

JC-¿Una influencia directa? No. (PICON GARFIELD, 1978, p. 130).

A partir de todos os depoimentos apresentados, temos uma descrição vasta quanto às inquietações do cronópio Julio no ato da escrita. Textos feitos de traços musicais, de *logos* ocultos e revelados; textos traduzindo o universo tradutor de Julio fazendo apelo às suas línguas: línguas de trabalho, de amizade, de camaradaria, de obsessão, de paixão e de todo seu compromisso.

Assim, observa-se que o ficcionista Cortázar põe em movimento elementos da linguagem, quebrando e subvertendo a realidade, organizando um universo regido pelo ‘duplo’, para chegar à outra margem, à outra *orilla*, tentando jogar os leitores no centro do ‘labirinto’: as viagens entre as *orillas* se sucedem entre Buenos Aires e Paris, atravessando o Atlântico; entre Buenos Aires e Montevidéu, atravessando o Rio de la Plata; entre a Terra e o Céu, atravessando a narrativa de *Rayuela*; entre um personagem e o seu duplo; entre duas realidades fantásticas, duas ordens justapostas no mesmo plano e a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável.

Nos textos cortazarianos, o narrador, perpassado pela linguagem, dividido pela dupla procura, recria o seu objeto textual quebrado, construído, às vezes, apenas por frases inconclusas que ficam praticamente penduradas no parágrafo. Em *Rayuela*, podem-se apreciar frases soltas, suspensas à espera de uma outra frase que se demora, ou nunca aparece, como por exemplo, o leitor encontra, no final do capítulo 127, a expressão ‘solta’: “A menos que”.

Aprecia-se que, para Cortázar, a arte e o pensamento convencionais são insuportáveis, daí a sua procura de “ordem na desordem”. Daí *Rayuela* com sua complexidade e sofisticação, onde Paris se torna um subúrbio de Buenos Aires: a voz do personagem Horácio ilustra a figura:

[...] No sentís como nosotros a la ciudad [refere-se a Paris] como una enorme panza que oscila lentamente bajo el cielo, una araña enormísima con las patas en San Vicente, en Burzaco, en Sarandí, en el Palomar, y las otras metidas en el agua, pobre bestia, con lo sucio que es este río.... [menciona bairros de Buenos Aires].... (CORTÁZAR, 2003, p.183) (Grifos meus)

Portanto, percebe-se a construção de uma particularidade presente em quase toda a obra de Julio Cortázar: o duplo. Paris x Buenos Aires, o rio de La Plata x o rio Sena, as pontes, um lado e outro das margens dos rios e do oceano que separam lugares de vivência do próprio autor e que se tornam as chamadas *dos orillas*, que terminam por construir um caleidoscópio, um movimentado jogo proposto pelo ficcionista em sua

obra e para o qual o leitor é convidado a participar. O duplo que se revela nos textos é, portanto, resultado da vivência do autor, que transita entre as duas margens literais e metafóricas. Na entrevista já mencionada feita por Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (GONZÁLEZ BERMEJO, 1978), Cortázar lembra de uma experiência vivida sob efeito de um medicamento para a cura de uma doença, lembrança lhe permitindo explicar o duplo como vivência, como constante nos contos e romances:

-GB: Se han hecho investigaciones psicoanalíticas sobre sus cuentos; hay una bibliografía abrumadora sobre el tema, ¿qué piensa usted?

-JC: No conozco más que una parte de esa bibliografía y la parte que conozco creo que contiene investigaciones que a veces han sido hechas con mucho talento y mucha inteligencia.

Ha habido indagaciones psicoanalíticas de mis cuentos, tanto en la línea freudiana como en la línea jungiana y las dos son igualmente fascinantes. Sobre todo en la línea jungiana que me parece que se adapta mucho más al universo de la creación literaria.

Esos autores de tesis o de monografías han visto lo que al principio yo no veía; es decir, la repetición, la recurrencia de ciertos temas, la presencia de ciertas constantes.

-GB: ¿Por dónde empezamos?; ¿por el tema del doble? -aparece ya en un cuento tan temprano como “Lejana”, de *Bestiario*; la volvemos a encontrar en “Los pasos en las huellas”, de *Octaedro*.

-JC: Sí, hay en mí una especie de obsesión del doble ¿Viene de la lectura temprana de *Doctor Jekyll and Mister Hyde*, de Stevenson, de “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, o toda la literatura alemana que está habitada por el tema del doble?

No creo que se trate de una influencia literaria. Cuando yo escribí ese cuento que usted cita, “Lejana”, entre 1947 y 1950, estoy absolutamente seguro -y en ese sentido tengo buena memoria- esa noción de doble no era, en absoluto, una contaminación literaria. Era una vivencia.

El tema del doble aparece ya con toda su fuerza en ese cuento. Usted recordará que se trata de una “pituca” de Buenos Aires que por momentos tiene como una especie de visión de que ella no solamente está en Buenos Aires sino también en otro país muy lejano donde es todo lo contrario: una mujer pobre, una mendiga. Poco a poco se va trazando la idea de quién puede ser esa mujer y finalmente va a buscarla, la encuentra en un puente y se abrazan. Y es ahí que se produce el cambio en el interior del doble y la mendiga se va en el maravilloso cuerpo cubierto de pieles, mientras la “pituca” se queda en el puente como una mendiga harapienta.

El tema del doble es una de las constantes que se manifiesta en muchos momentos de mi obra, separados por períodos de muchos años. Está en “Una flor amarilla” -donde el personaje se encuentra con un niño que es él mismo en otra etapa- un cuento escrito veinte años después de “Lejana”, está, como usted dice, en “Los pasos en las huellas” y, de alguna manera, está también en “La noche boca arriba”.

-GB: Y está también en Rayuela. Quizás los casos más ilustres de dobles en su obra sean los de Oliveira/Traveler y La Maga/Talita.



-JC: Aquí le voy a decir algo que no pretendo que nadie me crea porque al decirlo, doy la impresión de ser un perfecto estúpido -cosa que no me inquieta demasiado- y es que cuando terminé *Rayuela* no tenía la menor idea de que esa vivencia del doble existía en la novela. Es verdad que, hacia el final del libro, Oliveira lo llama *doppelgänger* a Traveler, siente que hay una especie de repetición: eso lo acepto. Pero de lo que no me di cuenta en absoluto -y después vinieron los lectores y los críticos a decírmelo- es que en la figura de Talita yo repetía a La Maga.

Cuando Oliveira regresa de París busca a La Maga en Montevideo y no la encuentra. Llega a Buenos Aires y encuentra a Traveler y a Talita y de ninguna manera ve a La Maga en Talita, como no se ve a sí mismo en Traveler. Pero en toda la larga serie de episodios del circo, de la vida en común que llevan, la escena del tablón, etc., es evidente que el tema está latiendo en el libro pero sin que yo me dé cuenta, sin ninguna premeditación.

La evidencia estalla al final y ya entonces ni Oliveira ni yo mismo podemos negarlo. Hay un momento dado en que esa otra pareja: Traveler/Talita se vuelven por un momento Oliveira/La Maga, vistos desde Oliveira, sin que lo sean en absoluto. Es decir que una vez más el tema del doble, con esos matices especiales, se da nuevamente.

-GB: Si no se trata de una “contaminación literaria” ¿cómo explicar esa insistencia con que el doble se aparece en su obra?

-JC: Jung podría hablar de una especie de arquetipo porque no se olvide que los dobles -no sé si explícitamente en el sistema de Jung pero, en todo caso en las cosmogonías, en las mitologías del mundo- el doble, los personajes dobles, los mellizos ilustres: Rómulo y Remo, Cástor y Pólux, los dioses dobles, son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertida en mito, en leyenda.

Parecía que el hombre no se acepta como una unidad sino que, de alguna manera, tiene el sentimiento de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad que él conoce o no conoce pero existe. Me pregunto -poniéndome a inventar un poco- si aquellas fantasías de Platón sobre los sexos no tienen también un poco que ver con esto. Platón se preguntaba por qué hay hombres y mujeres y sostenía que, originalmente había uno solo que era el andrógino, que luego se dividió en dos. El amor sería, simplemente, la nostalgia que tenemos todos de volver al andrógino. Cuando buscamos a una mujer estamos buscando a nuestro doble, queremos completar la figura original. Estos temas reaparecen en múltiples cosmogonías y mitologías, y siguen habitando en nosotros.

-GB: Usted me decía que el doble, para usted, es una vivencia antes que nada. ¿Puede ponerme un caso?

-JC: Una vez yo me desdoblé. Fue el horror más grande que he tenido en mi vida, y por suerte duró sólo algunos segundos. Un médico me había dado una droga experimental para las jaquecas -sufro jaquecas crónicas- derivada del ácido lisérgico, uno de los alucinógenos más fuertes. Comencé a tomar las pastillas y me sentí extraño pero pensé: “me tengo que habituar”.

Un día de sol como el de hoy -lo fantástico sucede en condiciones muy comunes y normales- yo estaba caminando por la rue de Rennes y en un momento dado supe -sin animarme a mirar- que yo mismo estaba caminando a mi lado; algo de mi ojo debía ver alguna cosa porque yo, con una sensación de horror espantoso, sentía mi desdoblamiento físico. Al mismo tiempo razonaba muy lúcidamente: me metí en un bar, pedí un café doble amargo y me lo bebí de un golpe. Me quedé esperando y de pronto comprendí que ya podía mirar, que yo ya no estaba a mi lado.

El doble -al margen de esta anécdota- es una evidencia que he aceptado desde niño. Quizás a usted le va a divertir pero yo creo muy seriamente que Charles

Baudelaire era el doble de Edgar Allan Poe. Y le puedo dar algunas pruebas, en la medida en que se puede dar pruebas de este tipo de cosas.

Primero hay una correspondencia temporal muy próxima, lo que no es muy importante pero de todas maneras tiene su sentido: porque no tiene mucha gracia imaginar que su doble haya sido un ateniense del Siglo IV, ¿verdad? Lo que le da calidad dramática a la situación es que su doble esté ahora en Londres o en Río de Janeiro.

Baudelaire se obsesionó bruscamente con los cuentos de Poe a tal punto que la famosa traducción que hizo fue un *tour de force* extraordinario, ya que no era nada fuerte en inglés y en la época no había diccionarios con modismos norteamericanos.

Sin embargo Baudelaire, con una intuición maravillosa, jamás falla. Incluso cuando se equivoca en el sentido literal, acierta en el sentido intuitivo; hay como un contacto telepático por encima y por debajo del idioma. Y todo esto lo he podido comprobar porque cuando traduje a Poe al español siempre tuve a mano la traducción de Baudelaire.

Pero hay más: si usted toma las fotos más conocidas de Poe y de Baudelaire y las pone juntas, notará el increíble parecido físico que tienen; si elimina el bigote de Poe, los dos tenían, además, los ojos asimétricos, uno más alto que otro.

Y además: una coincidencia psicológica acentuadísima, el mismo culto necrofílico, los mismos problemas sexuales, la misma actitud ante la vida, la misma inmensa calidad de poeta.

Es inquietante y fascinante pero yo creo -y muy seriamente, le repito- que Poe y Baudelaire eran un mismo escritor desdoblado en dos personas. (GONZÁLEZ BERMEJO, 1978, p. 50)

A figura do duplo é uma obsessão fortemente presente na narrativa cortazariana. Segundo Cortázar, na entrevista já mencionada, no conto *Lejana*, da coletânea *Bestiario* e escrito entre 1947 e 1950, o duplo não era influência de outros autores, mas resultado de sua própria experiência de vida, refletida também em outros escritos de sua autoria. Assim, *Lejana* é apenas um dos exemplos com relação ao tratamento do duplo na vasta produção do autor. Ilustração do mencionado, os contos *El otro cielo* (da coletânea *Todos los fuegos el fuego*, de 1966) e *Axolotl* (da coletânea *Final del juego*, 1956), onde também pode-se observar, na sua construção, uma espécie de ‘ideia fixa’, uma ‘obsessão’ de Cortázar quanto ao duplo, quanto ao outro.

Esse tópico do duplo, figura fundamental na produção fantástica cortazariana, presente ao longo de toda essa obra, é um dos temas mais recorrentes na literatura mundial, particularmente –e para o nosso interesse- no que diz respeito à literatura fantástica. Para compreender a questão fundamental do duplo, na obra de Cortázar, impõe-se analisar os estudos existentes sobre os sujeitos análogos e a presença dessas figuras no folclore e na concepção dos mitos. A figura do duplo remete a épocas antiquíssimas, estando presente em alguns poetas que tentaram revelar o seu sentido. No

entanto, podemos entendê-lo, simplesmente, como tradução de: a ameaça de morte do eu.

O primeiro texto da tradição ocidental, o *Gênesis*, informa que, a princípio, o homem era um, e Deus o dividiu em dois. A cisão resultou num enfraquecimento da singularidade e a vida passou a ser uma constante busca pela outra metade perdida. Esta concepção faz-se presente nas religiões tradicionais, com a separação entre alma e corpo. Assim, o homem possuiria uma natureza dupla, estruturada através da união de dois elementos diferentes. E, para salientar esses conceitos, voltamos às palavras de Cortázar na entrevista de González Bermejo já aludida onde o crítico faz alusão a essa impossibilidade de unidade, a essa obsessão cortazariana, neste caso, quanto ao fato de viver escindido e se projetando no outro, no duplo mítico; esse ser “que, originalmente había uno solo que era el andrógino, que luego se dividió en dos”. (GONZÁLEZ BERMEJO, 1978, p. 50).

Percebe-se também que esse tema já apareceu na Antiguidade através das comédias de Plauto, e continua a aparecer sob diversos aspectos, intrigando e estimulando a imaginação de escritores, críticos e leitores. Um duplo presente a partir de múltiplas manifestações, onde o desdobramento seria uma metáfora de uma oposição de contrários em que cada um encontra no outro seu próprio complemento. O desdobramento (a aparição do outro) seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo e da busca do outro para tentar se preencher.

Esta dualidade, antítese ou cisão remete, em termos do imaginário, ao fenômeno especular inscrito no duplo: espelhos, duplos e reflexos habitam as lendas, as histórias de magia e as tradições populares, articulando um profundo sentimento de insegurança individual, social ou comunitária. Esta temática faz parte dos temas literários com profundas raízes mitológicas. A noção do duplo, da réplica, perturba e inquieta a identidade, porque testemunha a insuficiência do ser. No imaginário cultural no século XIX, segundo as informações sobre os conceitos mitológicos freudianos sobre o real, a ilusão e a arte, percebe-se que o duplo pertence ao lado escuro do mundo da mitologia e do folclore: representa a dualidade em seu aspecto mais perplexo e sinistro. O duplo é um assunto vastamente utilizado na literatura alemã do século XIX, representando o humano como um ser dividido entre um ‘eu’ e um ‘alter ego’. Considerado arquétipo e imagem, a representação do duplo parece inicialmente clara e acessível, embora logo se mostre indefinível e desconcertante.

Um exame mais profundo revela, de maneira dramática, sua natureza fluida e enigmática, que escapa de esquemas meticulosamente organizados do real.

O duplo adota diversas formas e manifestações: espelhos, reflexos, sombras de diversos planos, inaugurando imagens deformadas, aparecendo e fazendo alusão aos caleidoscópios de Narciso. A imagem reflexiva e seus poderes têm uma origem bem antiga, como já foi dito, sendo a arte a encarregada de sublimar esta magia que, desde os primeiros tempos do homem e sob mil formas culturais, permite-lhe assumir sua humanidade com recursos ligados permanentemente às conjunções do imaginário. A primeira iniciativa desta mentalidade mágica é a instauração de um duplo, um sósia, uma imagem-espectro. É um processo anterior à consciência e se reconhece no reflexo ou sombra, projetada no sonho, na alucinação, na representação pintada ou esculpida, fetichizada, totemizada, sublimada nas crenças, cultos e ritos das religiões primitivas.

Assim sendo, o duplo, no século XIX, insistentemente tematizado sob a inspiração da literatura fantástica, em autores como Hoffmann, Maupassant, Poe, Dostoiévski, continua atual e vigoroso nas escrituras de autores latino-americanos contemporâneos como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, e mesmo nos paradigmáticos autores portugueses Fernando Pessoa e José Saramago.

No início do século XX, com a influência da psicanálise sobre a literatura, formulando a ideia da dualidade da consciência, fica explícito o tema do duplo a partir de diversas obras que enfocam o drama do *eu*. A busca da verdadeira identidade é, de uma maneira ou de outra, o objetivo perseguido pelas histórias de duplo, vistas da perspectiva freudiana. A abordagem do inconsciente é, em tais casos, o discurso do outro, fornecido pela duplicação.

A psicanálise discerne significados, agencia significações, constrói sentidos tentando desconstruir as explicações lógicas baseadas na ética e na religião. Vai ao fundo do espírito humano, capta os mais recônditos arquétipos. Narciso, em todo o seu investimento, é uma forma de auto-observação, maneira que o indivíduo tem de manter sua coesão e sua integridade. Aqui entra o duplo, a atividade fantasmática, o retorno da libido (segundo Freud) sobre a própria pessoa, um mecanismo de reversão, como ideal do ego, modelo a que o indivíduo procura conformar-se ou como ego ideal, identifica objetos prestigiados e grandiosos, na busca de um enriquecimento para o eu, na procura do duplo: expressão perfeita e imperfeita, acabada ou inacabada de um sujeito, espelho para medir o ego.

Na literatura, o termo *Doppelgänger*, ou duplo, é inicialmente introduzido no final do século XVIII. Motivo bastante recorrente, na literatura romântica, tem a função de resgatar a mitologia. Um renovado interesse por estas manifestações é preponderante no pensamento desta época, quando a Filosofia e a Arte reconhecem estar diante de uma crise espiritual de dimensões profundas. Os escritores se caracterizam como aqueles que tentam salvar os conceitos tradicionais, os esquemas e valores baseados na relação de sujeito e objeto, traduzindo a problemática de uma época, a partir do ficcional.

A maior parte dos estudos sobre o duplo, realizados na Europa do século XX, privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de Otto Rank (1884-1939) –estudante e aluno do psicanalista austríaco Sigmund Freud– ao relacionar os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores.

O psiquiatra Otto Rank, imbuído do espírito científico predominante na primeira metade do século XX, fez uma análise psicanalítica dos autores e de suas obras, interpretando-as como uma catarse muito particular de cada um, ou como uma extensão da vida, a fim de exorcizar seus fantasmas interiores. No seu estudo sobre o duplo (RANK, 1939), aponta fortemente essa tendência em autores clássicos já mencionados, como Maupassant, Dostoiévski, Hoffmann, Poe e muitos outros, que sofriam de perturbações psicológicas refletidas em suas obras:

O primeiro ponto em comum que reúne todos os autores em questão, e outros do mesmo tipo é uma personalidade patológica definitiva que, sob vários aspectos, vai além da sensibilidade geralmente aceita como parte integrante do temperamento artístico. A maioria de nossos escritores era vítima de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebidas, uso de narcóticos ou excessos sexuais. A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais produz uma acentuada divisão na personalidade, e o temor correspondente da sua destruição. (RANK, 1939, p. 59)

Citamos Sigmund Freud se referindo ao seu aluno, o psiquiatra Otto Rank, e fazendo alusão ao tópico do duplo no ensaio “O estranho”:

O tema do ‘duplo’ foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914), que se baseou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como

afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem a sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação [...] O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o 'duplo' inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (FREUD, 1996, p. 293-294).

Segundo as palavras de Otto Rank -em *El doble* (RANK, 1996)- a sombra inseparável do homem tornou-se a primeira objetivação da alma humana, provavelmente bem antes de o homem ter percebido sua imagem refletida na água. Foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma. Posteriormente, representou a sua alma e esta crença primitiva se tornou a origem da crença na alma, sustentada pelos povos da cultura antiga. E salienta, ainda, que o duplo é a própria personalidade (sombra ou reflexo), assegurando sobrevivência futura.

Ademais, sustenta que o medo da morte nos inspira a inventar a ideia de um duplo: essa obscura réplica de nós mesmos que, segundo se diz, sobrevive num mundo fantasmagórico, ou *outro* mundo. Na visão de Rank, duplicar a imagem do eu é trabalho de uma negação narcisista da ideia de extinção pessoal.

Citamos o organizador da publicação de *El doble*, Juan Ventura Esquivel, na Introdução da referida obra, fazendo alusão ao psiquiatra e se referindo ao duplo:

Rank basa su interpretación de todo el tema del doble en la teoría freudiana del narcisismo [sic] Según esta concepción, el doble representa elementos de morboso amor por sí mismo, que impiden la formación de una personalidad bien equilibrada. (VENTURA ESQUIVEL. In: RANK, 1996, p. 7-8)

A vasta abordagem psicanalítica de Otto Rank focaliza o duplo a partir de diferentes pontos de vista: literário, antropológico, biográfico e, fundamentalmente, psicanalítico, abordado a partir do narcisismo e do duplo. Interessante é salientar que sempre manifestou interesse e levou à prática pesquisas psicanalíticas como assistente de Sigmund Freud, ressaltando as visões artísticas e literárias que imprimem traços peculiares no desenvolvimento científico-discursivo e psicanalítico rankiano. Portanto, em *El doble* observa-se uma notória influência e presença das produções literárias dos românticos alemães. Aliás, a pesquisa rankiana baseia-se neles. Otto

Rank salienta a importância das narrações fantásticas de E.T.A. Hoffman, como fonte inspiradora do filme *O estudante de Praga* (1913, de Hans Heinz Eweres), que inicia a saga de produção literária e fílmica, no que se refere à abordagem do duplo nas suas inumeráveis manifestações. Embora o ensaio rankiano se fundamente no filme *O estudante de Praga*, o autor ilustra a questão do duplo também a partir de vários escritores europeus. Encontram-se, portanto Jean Paul e *O pavilhão invisível*; Oscar Wilde e *O retrato de Dorian Grey*; Guy de Maupassant e *Le Horla*; Edgar Allan Poe e *William Wilson*; Dostoievski e *O duplo*. Observa-se, portanto, que a análise do duplo rankiano é apresentada sob diversas imagens: sombras, visões, reflexos, fantasmas, espelhos, vozes-ecos, duplos corpóreos, isto é, duplicações ou réplicas, instaurando, assim, um ponto de partida que nos permitirá desenvolver as figuras da analogia, do original-cópia, tópicos fundamentais nas nossas reflexões.

O psiquiatra analisou também os traços psíquicos dos autores, na sua pesquisa baseada na literatura, salientando as características das personalidades em questão. Citamos Rank:

No tenemos el propósito de investigar [...] la vida y la obra de los escritores que aquí nos ocupan. Sólo pretendemos mostrar que una sección transversal de determinada capa de su constitución psíquica podría revelar las coherencias complejas de ciertos rasgos característicos, de los cuales resultan reacciones psíquicas idénticas. El rasgo principal que comparten los escritores que nos interesan resulta bastante evidente: ellos [...] eran personalidades decididamente patológicas, que en más de un sentido desbordaban inclusive el límite de la conducta neurótica en otros aspectos permitida al artista. Sufrían -y de manera evidente- de perturbaciones psíquicas o de dolencias neurológicas y mentales, y durante su vida demostraron una notable excentricidad de conducta, ya sea en el uso del alcohol, de narcóticos, o en las relaciones sexuales, con un acento especial, en este último caso, en lo anormal. (RANK, 1996, p. 51-52)

Ao longo do texto *El doble*, desenvolve a ideia da literatura como tradução e reflexo da personalidade dos dos autores e ilustra seu ponto de vista, a partir de exemplos das vidas dos autores e das análises de trechos significativos das narrativas. O psiquiatra traz, então, numerosos comentários sobre as extravagâncias de Poe e de Maupassant, e também as particularidades da psique de Hoffman: “[...] sabemos que sufría de alucinaciones, delirios de grandeza e ideas compulsivas, todo lo cual gustaba de describir en sus escritos. [...]” (RANK, 1996, p. 52). Tornam-se notáveis as deduções quanto ao escritor Jean Paul, que temia enlouquecer, e teve que enfrentar graves traumas psíquicos na sua luta pela expressão criadora.

Un factor central de sus conflictos psicológicos es su relación con su yo. Su biógrafo Schneider señala la importancia de éste para las perturbaciones mentales de Jean Paul, y para sus personajes literarios: “Jean Paul relata, como uno de sus recuerdos más significativos de su infancia, que la intuición ‘yo soy yo’ le surgió, de niño, como un relámpago; y desde entonces siguió siendo una brillante imagen que se erguía ante él... Durante su estadía en Leipzig, esa potente percepción de su propio yo se le impuso como un espectro aterrador. (RANK, 1996, p. 53)

O psiquiatra aborda esses traços psíquicos dos diferentes escritores a partir de uma análise pormenorizada dos seus comportamentos, enfatizando como esses aspectos, tão particulares, definem a produção literária de todos eles. O fato de Rank salientar a aparição ou desdobramento do *eu* como figura e motor de criação narrativa, torna-se evocativo de várias das características do narrador cortazariano.

Neste Capítulo 5 sobre o universo cortazariano, ao abordar a problemática do duplo em Cortázar, o tema do desdobramento do *eu* é ilustrado a partir de uma lembrança-vivência de alucinação (e desdobramento) do autor-narrador, na entrevista aludida feita por González Bermejo. A título de esclarecimento, vale retomar esse tópico, através de parágrafos de outras entrevistas concedidas, no sentido de possibilitar o diálogo com a teoria rankiana. Assim, faremos alusão à entrevista feita por Alfredo Barnechea:

“-AB: Para muchos, escribir es un acto de exorcismo. En su caso, ¿algún cuento o novela ha cumplido esa función?

-JC: Una buena parte de mis cuentos han nacido de estados neuróticos, obsesiones, fobias, pesadillas. Nunca se me ocurrió ir al psicoanalista; mis tormentas personales las fui resolviendo a mi manera, es decir, con mi máquina de escribir y ese sentido del humor que me reprochan las personas serias. Entonces, más que un cuento o una novela, es el escribir mismo mi acto de exorcismo. [...] Vivo como habitado por lo imaginario, que se superpone a lo que me rodea, lo modifica y lo desplaza. Es un sentimiento a la vez maravilloso e inquietante, un período en el que se acumulan las *coincidencias*, y los *encuentros*, como si el libro y la realidad exterior se invadieran mutuamente hasta el día -siempre triste para mí- del punto final.” (BARNECHEA, 197, p. 4)

Num sem-número de manifestações, em entrevistas e ensaios, Cortázar nos informa sobre as suas vivências durante o ato de produção narrativa, sobre os quais já



foram mencionados certos aspectos. Nele observa-se a escrita como pulsão, laço comunicante entre narrador e discurso/leitor, mimese e experiências de fusão e metamorfose com as personagens que habitam os seus contos; produção como experiência “alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor [...] arrastá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora.” (CORTÁZAR, 1974, p. 231)

Construção textual *avassalando* narrador e leitor:

Em todo caso, tive vontade de escrever muitos contos, inclusive, em alguns relativamente longos, como *Las armas secretas*, a angústia onipresente, ao longo de um dia todo, me obrigou a trabalhar obstinadamente até terminar a narrativa e só então, sem cuidar de relê-lo, descer à rua e *caminhar sozinho, sem ser mais Pierre, sem ser mais Michèle*. (CORTÁZAR, 1974, p. 231). Grifos meus.

Duplos em briga mortal, ou em metamorfose infatigável, criando tensão discursiva, justificativa para uma literatura fantástica que se filtra no cotidiano.

No que diz respeito à vasta produção dos diferentes autores analisados, Rank encontra explicação da ânsia e da necessidade ficcional, salientando a presença do duplo, ao focalizar: “La disposición patológica hacia las perturbaciones psicológicas está condicionada en gran medida por la división de la personalidad.”(RANK, 1996, p. 68). Observa-se, portanto, que o elemento do duplo é figura constante.

Citamos Otto Rank em *El doble*:

Son las extrañas representaciones del doble como espejo, como sombra, imagen de espejo o retrato, cuya evaluación significativa no entendemos del todo, aunque podamos seguirla en términos emocionales. En el escritor, lo mismo que en su lector, aquí parece vibrar en forma inconsciente un factor sobre individual, que otorga a estos motivos una misteriosa resonancia psíquica. (RANK, 1996, p. 69)

Sigmund Freud, em 1919, publica *O estranho* (Unheimlich) (FREUD, 1996), no qual analisa o tema do duplo vinculado ao componente “estranho”. O psicanalista afirma que a temática do estranho está ligada diretamente ao que provoca medo e pavor. Freud relaciona a ideia do estranho a algo que não sabemos como abordar e sustenta que, na etimologia alemã, a palavra possui ambivalência entre *heimlich* (familiar) e *unheimlich* (não familiar). A ambivalência, segundo Freud, está, além da raiz semântica, na possibilidade desse estranhamento ser algo conhecido, comum, alguma coisa que

ficou reprimida na mente humana e agora retorna provocando, ao mesmo tempo, uma sensação desagradável e familiar, ou seja: uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos são revividos mais uma vez, por meio de uma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. (FREUD, 1996, p. 310). A essência do estudo freudiano sobre o estranho reside na teoria psicanalítica sobre o afeto que, se reprimido, transforma-se em ansiedade, podendo ser elemento que amedronta, algo que angustia e que retorna ao ser humano:

A qualidade de estranheza só pode advir do fato do “duplo” ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o “duplo” tinha um aspecto mais amistoso, o “duplo” converteu-se num objeto de terror. (FREUD, 1996, p. 295)

Entretanto, Freud compreende que nem tudo o que é reprimido pode provocar estranhamento, e que tudo depende das condições pessoais, das lembranças de cada um, diferenciando o estranhamento que ocorre a partir de “complexos infantis reprimidos, do complexo de castração, das fantasias de estar no útero” (FREUD, 1996, p. 309), e das experiências que ocorrem na vida real porque, “quando o estranho se origina de complexos infantis, a questão da realidade material não surge; o seu lugar é tomado pela realidade psíquica” (FREUD, 1996, p. 309). Freud avança sobre a literatura nos estudos psicanalíticos, embora reitere que o assunto mereça atenção especial, faz algumas observações a respeito do estranho provocado pela ficção, admitindo que os ficcionistas tenham muito mais condições de criar “efeitos estranhos” do que a própria realidade: “O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser.” (FREUD, 1996, p. 312). Com essa afirmação, o pai da psicanálise entende que o escritor está munido da liberdade de criação para afastar-se - de maneira aleatória - do mundo real e criar fatos considerados estranhos para além da realidade, como nos contos de fadas ou nas histórias de terror. Salienta que “a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas de que aquelas que são possíveis na vida real”. (FREUD, 1996, p. 312).

O psicanalista afirma que, dos fenômenos relacionados à estranheza, um dos mais inquietantes é o duplo, devido às formas e graus de desenvolvimento, percebendo-

se três situações distintas refletidas nas personagens: *duplicação* –os personagens podem ser considerados idênticos porque aparecem semelhantes, iguais; *divisão* –o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida de quem é o seu eu; e *substituição* –o intercâmbio que consiste em substituir o eu por um estranho. Também retoma algumas das ideias de Rank e avança sobre as interpretações quanto ao duplo, afirmando que essa figura do duplo, ainda que possa ser representado por espelhos, por sombras, espíritos guardiões, pela crença na existência da alma e do medo da morte, também se constitui como aquilo que conhecemos como consciência na mente humana ou como na projeção do ego como “algo estranho a si mesmo” (FREUD, 1996, p. 295).

A partir dessas reflexões quanto ao duplo na literatura, e do ponto de vista psicanalítico, observa-se que o universo ficcional que essa figura introduz se insinua nos textos fantásticos servindo-se de personagens duplos, de metáforas estranhas, de espelhos e fascínios, fugindo de uma realidade para outra, de uma figura para outra, na perseguição, na procura, no encontro ou desencontro com um e com o outro.

O duplo é o personagem alvo que justifica o exílio textual de nosso cronópio Julio, e que tentamos desenvolver nesta pesquisa. Tendo esse alvo fundamental, o psicanalista francês Jacques Lacan, como leitor-tradutor das teorias de Sigmund Freud, também sustenta as nossas análises, neste caso, a partir de vários escritos, e quanto ao duplo, especialmente a partir do texto “O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique (17 de julho de 1949) e publicada em 1966/1998 (LACAN, 1998, p. 96-103).

Jacques Lacan procurou reorientar a psicanálise para a obra original de Freud. Dedicou-se a reinterpretar e ampliar a prática psicanalítica, construindo uma leitura freudiana baseada em noções inovadoras de ordem linguística, filosófica e topológica, com releituras e redefinições que introduzem terminologia e práticas novas no mesmo âmbito psicanalítico. No entanto, como leitor-tradutor freudiano, não se limitou à inovação e à recriação dos textos do seu Mestre Sigmund Freud. Abordou também os textos do linguista Ferdinand de Saussure, analisando-os e imprimindo-lhes uma feição singular, no que concerne à unicidade do signo. A interpretação feita por Lacan das reflexões saussurianas salienta a quebra da unicidade do signo, o triunfo da polissemia do significante, da diversidade das palavras, das múltiplas leituras/traduições que um termo aceita. Observa-se, portanto, quebra e deslocamento quanto às noções linguísticas

do signo saussuriano, inovação nos conceitos que regiam o andamento das doutrinas psicanalíticas do início do século XX, implicando uma nova abordagem da linguística e da função da linguagem no âmbito da terapia, provocando mudanças também em outras áreas, inclusive na tradução.

Sigmund Freud e Ferdinand de Saussure, dois bastiões nas suas áreas do conhecimento, são, portanto, pontos de referência do duplo deslocamento lacaniano.

No que diz respeito às *traduções freudianas* feitas pelo psicanalista francês, pode-se conferir que ele introduziu diversas categorias conceituais. Apesar da importância capital de todas as noções lacanianas inovadoras, a releitura lacaniana da *Fase do narcisismo* freudiana será de especial interesse para esta pesquisa, fase conhecida segundo Lacan como *O estádio do espelho*<sup>26</sup>. Quanto às ideias introduzidas em *O estádio do espelho*, Moura Castro salienta que a criança se identifica com a própria imagem refletida no espelho, reconhecendo-se: “[...] nesse reconhecimento [...] Da experiência da *imagem especular* resulta um *par imaginário*, narcísico em que o eu e o outro são *reversíveis*.” (LACAN. In: CASTRO, 1986, p.48-9). Grifos meus.

Segundo a explicação do próprio Lacan, o estádio do espelho é uma identificação total no que se refere à transformação produzida no sujeito, quando assume uma imagem (*‘imago’*):

[...] O estádio do espelho é um drama cujo alcance interno se precipita de insuficiência e antecipação - e que passa a sujeito, apanhado no engodo da *identificação espacial, engendra os fantasmas* que se sucedem de uma imagem despedaçada do corpo a uma forma que chamamos ortopédica de sua totalidade – e à armadura finalmente assumida de uma *identidade alienante* que vai marcar com sua estrutura rígida todo seu desenvolvimento mental. [...]. (CASTRO, 1986, p. 97). Grifos meus

Os conceitos lacanianos e as considerações dos teóricos que se debruçam sobre as reflexões do psicanalista, sempre tentando análise e compreensão, nos levam para evocações das narrativas ficcionais cortazarianas.

---

<sup>26</sup> Segundo Eliana de Moura Castro, com relação ao Estádio do Espelho, pode-se observar que essa fase faz-se presente na criança, entre os 6 e 18 meses: [...] quando situada defronte do espelho, inicialmente não se reconhece e pensa estar diante de um ser real. Num segundo momento, a criança compreende que ali está apenas uma imagem. Somente num terceiro tempo ocorre o reconhecimento da própria imagem como tal, no espelho. Esse reconhecimento [...] é a experiência inaugural de si como unidade [...] A criança tem então, a imagem antecipada de seu corpo como totalidade, que vem substituir a angústia do corpo fragmentado. [...]. (CASTRO, 1986, p. 48-49)

Lacan desenvolve a fase do espelho enfatizando as lutas, as resistências, os ciúmes pela rivalidade com o outro e coloca o eu em situação de perigo. A imagem aparece fragmentada, mutilada: o duplo mostra-se em projeções heterogêneas e provocadoras de angústias até o momento da identificação.

A temática do duplo é presença constante nos textos de Julio Cortázar, como já mencionado; presença se explicitando a partir de uma amplidão de manifestações e metáforas, nos permitindo a compreensão das constantes fugas, dos exílios cortazarianos nos interstícios de suas múltiplas escritas.

A escrita cortazariana acarreta presença e rechaço das *criaturas invasoras*, segundo declarações do autor argentino, na entrevista antes mencionada em *Valise de cronópio*, na construção narrativa: pavor e fascínio do duplo –*criaturas invasoras*– exorcismo e repulsa, visando paradoxalmente a “existência universal, ao mesmo tempo em que as situa no outro extremo da ponte” (CORTÁZAR, 1974, 230). O autor vai se infiltrando nas nossas inquietações, nos propondo os seus parâmetros criativos, numa tentativa de compreensão da gênese fantástico-narrativa, olhando para *as duas margens*, temática de base destas reflexões.

Textos em *collage*, textos inacabados na procura e na espera, textos ecoando um dentro de um outro; mil e um textos com mil e uma leituras.

Mil e um cronópios Julio se desfiando, se desfazendo dentro -e fora- de um tecido narrativo, sempre nos convocando na caminhada fantástica, sempre tão humana, sempre tão Julio.

Cortázar escreve criando pontes entre o narrador e o narrado, entre o narrador e o leitor, já que, para ele, existe uma ponte que os precede: a ponte de uma linguagem “indo de uma vontade de expressão à própria expressão. Ao mesmo tempo essa ponte me separa como escritor, do conto como coisa escrita, a ponto de a narrativa ficar sempre, após a última palavra, na outra margem”. (CORTÁZAR, 1974, p. 230).

Surge, então, a linguagem estabelecendo pontes discursivas, delimitando margens, criando contos, fantasiando o duplo, vivenciando personagens literários e corpóreos, indo sobre a ponte a partir de um ser de palavras/linguagens, para um ser textual. Indo para o texto, o duplo.

O duplo é figura central de nossas reflexões, seja como elemento provocador de impotência (segundo o já desenvolvido na vivência – rankiana – assustadora diante do duplo), seja como causa de insegurança diante da castração freudiana (percebida pelo

ser e o texto), todas estas temáticas estando extremamente presentes nos estudos literários, como se pode apreciar ao longo das nossas observações, mas também nas abordagens psicanalíticas tanto rankianas, freudianas, quanto lacanianas: análises psico-literárias sempre numa tentativa de descrição da formação do ser e que, para a nossa análise, se tornam bases-justificativas e ponto de partida para a compreensão da construção textual, da passagem/construção (textual) de um texto (o original) para o seu duplo (o traduzido). Analogia 'ser-texto' singular a ser abordada e ilustrada nas nossas análises seguintes e que nos abrirá as portas para esse jogo de amarelinha, onde a primeira pedra será jogada a partir do ser-texto de partida, para vivenciar a tensão criativa, esse coágulo cortazariano, essa angústia na passagem, essa mimese, essa identificação e repulsa paradoxais diante do outro -o duplo- na procura e na tentativa de atingir o Céu, para atingir o texto, para atingir esse Céu traduzindo o ser e o texto, traduzindo Julio. Exilando-se num e mil Julio (s). Fuga mortal ou exílio criativo. Ou só Julio.

Citamos Cortázar nos esclarecendo a sua escrita-tradução; escritas cortazarianas de um cronópio se traduzindo, fugindo no seu duplo exilado:

De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação. O homem que escreveu esse conto passou por uma experiência ainda mais extenuante, porque de sua capacidade de transvasar a obsessão dependia o regresso a condições mais toleráveis; e a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de idéias intermédias, de etapas preparatórias, de toda uma retórica literária deliberada, uma vez que estava em jogo uma operação de algum modo fatal que não tolerava perda de tempo. [...] (CORTÁZAR, 1974, p. 231).

## 5.2 De escritas, contos, romances-poemas

### Julio e seu duplo em exílio

En efecto, Julio Cortázar era ese hombre niño, ese perpetuo adolescente con grandes ojos de gato; sobre todo antes de portar tupida barba, barba deseada, generosa que a partir de los años setenta comenzó lentamente a encanecer y que dio a Julio lo que quería, no un aire de venerable brahmán, sino más bien de caimán barbudo, a la manera del Che (su admirado) y otro poco a la manera de Walt Whitman y otro poco a la manera de (su apreciado) Orson Welles. Niño por la mirada siempre fresca sobre las cosas para negar todo lo que el hábito relame hasta darle lisa conformidad, mirada auroral para seguir pasmándose ante el asombro que ofrece el mundo cada día; y si no lo brinda,

multiplicar el mundo por ochenta, saber darlo vuelta y recortarlo según le parezca y recomponerlo como un modelo nuevo para armar, armar un rompecabezas de ciudades imbricadas o un pasaje continuo entre la Galería Güemes y la Galerie Vivienne o una rayuela en que dos tríos que son uno sin saber empujan el mismo tejo para llegar al cielo que está en cada uno de ellos, está ahí no más y bastaría un poco, un corrimiento, pero no pueden alcanzarlo y se quedan, con sus boquetes, con su zozobra, del lado de la tierra y fraternizan. (YURKIÉVICH, 2001, p. 9)

Cortázar é convite para uma narrativa de descoberta, em movimento e criação de atalhos que se bifurcam e desdobram-se inventando duplos, sem cessar. Atalhos narrativos incansáveis que traçam desenho duplo, ponte entre o narrador e o seu duplo: o leitor, numa ponte amorosa de palavras e poesia. Ilustramos esses conceitos com palavras do autor numa carta ao poeta cubano Roberto Fernández Retamar escrita em 10 de maio de 1967:

[...]En el fondo lo que pienso de mi obra es que *fue tan hermoso escribirla como hacer el amor con la palabra durante 40 años* [...] alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esta participación que es responsabilidad y obligación y sólo las obras que la transmiten, aunque sean de pura imaginación [...] contendrán de alguna *indecible* manera ese temblor, esa presencia que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía. [...] (CORTÁZAR, 2000, p. 1133-1142) Grifos meus

Cortázar é convite para as nossas inquietações e reflexões quanto à escritura, à língua, à linguagem, às linguagens. E de uma maneira muito particular, no que diz respeito ao duplo, esta figura se torna não apenas justificativa de escolhas narrativas, mas também fundamento do ato tradutório que é, para o autor, a escritura.

No universo da linguagem, o duplo inicia-nos, precede-nos e nos convoca para um percurso onde tudo é tradução, tudo é paixão pela escritura nas suas mil e uma metamorfoses de um cronópio enamorado que mora no prazer do texto. Cortázar viveu e morreu deliciando-se no prazer do texto, convidando os leitores para saltar a ponte sobre o rio em viagens duplas, entre a Terra e o Céu, na tentativa de atingir o *kibbutz* do desejo, o Céu, do outro lado do rio, na outra *orilla*. As procuras infatigáveis cortazarianas oferecem um vasto leque de elementos narrativos que se tornam sempre obsessões duplas: confrontos de opostos (terra-céu; céu-Céu; o lado de cá-o lado de lá; dentro-fora; galeria coberta-céu; duas margens das águas; textos a serem traduzidos-

textos traduzidos; o eu e o outro); irrupção de ficção na realidade, o desdobramento espaciotemporal; o texto-não-texto ilustrado por *Rayuela*: destruição da literatura no fazer ‘litera-turário’.

Segundo Roland Barthes no texto *Le plaisir du texte / O prazer do texto* (BARTHES, 1973), o narrador encontra-se delineado por duas margens: uma cultural e uma outra em movimento, lá onde se percebe a morte da linguagem, o prazer do texto. Quando Cortázar se viu questionado sobre aspectos fundamentais da sua obra, respondeu:

[...] já se vão dezesseis anos fora de América Latina, e me considero, sobretudo um cronópio, que escreve contos e romances sem outro fim que aquele perseguido arduosamente por todos os cronópios, ou seja, o seu regozijo pessoal [...]

[...]. Muito do que tenho escrito ordena-se sob o signo da excentricidade, posto que nunca admiti uma clara diferença entre viver e escrever; se vendo, chego a dissimular uma participação parcial em minha circunstância, não posso negá-lo no que escrevo, uma vez que escrevo, precisamente, por não estar ou por estar a meias. Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo de um interstício, estou sempre convidando que outros procurem os seus e olhem por eles o jardim onde as árvores têm frutos que são, por certo, pedras preciosas.[...] (CORTÁZAR, 1974, p. 166, 167, 168)

E nesses trânsitos cortazarianos amorosos os ecos de Michel Foucault deixam-se ouvir no texto *A ordem do discurso*: “Devo dizer palavras enquanto as houver. Devo dizê-las até que elas me encontrem. Até elas me dizerem...” (FOUCAULT, 1999, p. 5-6). As palavras cortazarianas saíram, viajaram, foram e voltaram, encontraram a escritas do cronópio que nos deixou palavras-conto, palavras-poemas, palavras romance-poema, palavras-compromisso.

#### **a) El otro cielo**

“El otro cielo es, antes que nada, un lugar de encuentro con la “belleza convulsiva” y con una perfección no poco terrible”. (Alejandra Pizarnik)

O conto “El otro cielo” foi publicado em 1966, na coletânea *Todos los fuegos el fuego*, sendo esse texto o último dos oito da coletânea mencionada. Trata-se de um conto que detém as mais intrigantes e primorosas descrições, todas elas dentro de um



tecido de uma grande poética. O fluxo de consciência delineado por Cortázar coopera num jogo de lugar e movimento, ajuda a entrelaçar Buenos Aires a Paris, Paris a Buenos Aires; demonstra duas vidas integralmente diferentes, duas possibilidades de perspectiva e, principalmente, dois céus para se refugiar.

No documentário “Cortázar”, do realizador argentino Tristán Bauer (1994), o escritor Julio comenta sobre os diferentes aspectos focados durante a filmagem, quando ele perambulava por Buenos Aires e Paris à noite. Lá, em Paris, no gélido anoitecer, estão suas galerias naquela cidade de ‘Paris absolutamente mágica e misteriosa’ por onde se atravessa, e finalmente se encontram os firmamentos cortazarianos; muito provavelmente, são as galerias de vários e belíssimos céus acolhedores que aparecem nessa coletânea de contos *Todos los fuegos el fuego*, onde se estagna num congestionamento, onde se sofre no calor da selva e onde se encena sob olhares densos. No final do documentário, Bauer optou por várias trilhas fantásticas e a presença da figura constante da galeria onde Cortázar tenta se estabelecer, definitivamente ou provisoriamente.

Cortázar, como já antes mencionado, se encontra fortemente influenciado pelas leituras e produções fantásticas, especialmente as de Lautréamont e de Edgar Allan Poe. No que diz respeito a este último autor, observa-se uma produção literária que se destaca pela presença do duplo, como é o caso do conto “William Wilson”, no qual se percebe uma imagem especular em interação, além de espelhos/retratos animados e a presença de um outro ‘eu’.

Em “El otro cielo”, as descontinuidades do tempo e do espaço são vivenciadas por um personagem único. Assim sendo, observa-se a presença do tópico do duplo e de um personagem confinado a um exílio imaginário que, ao se tornar um espaço híbrido, provocará a entrada definitiva desse personagem errante num terceiro exílio real.

“El otro cielo” apresenta duas histórias enlaçadas cuja figura central compartilhada é o *eu*, o personagem narrador. A possibilidade, e mesmo a certeza que uma das histórias seja construída a partir de situações imaginárias do narrador-protagonista, não compromete sua autonomia literária. Cortázar constrói a trama textual sobre uma montagem dupla. Trata-se de duas histórias, numa narrativa tecida pela voz e pelas vivências de um personagem-narrador homodiegético que percorre dois espaços, duas histórias, duas vidas, num tempo em duplo, onde tudo se funde num ser dividido entre uma visão mágica e a observação dos fatos que compõem a rotina do seu cotidiano.

O protagonista mora alternativamente sob dois céus: um deles é aquele dominando uma cidade de Buenos Aires alterada pela segunda guerra mundial; o outro, trata-se do céu artificial das galerias e das passagens em Paris do século XIX.

Os limites fogem, esfumam-se. O *eu* apresenta-se, perambula, salta de uma época para uma outra, de um país para um outro. Quando o deslocamento acontece na metade da frase, ela adota uma função nessa cena giratória, provocando e criando parágrafos extensos, trechos que enlaçam variadas e numerosas frases: espaços gramaticais em movimento, onde coexistem o lugar e o instante presente do narrador, suas aventuras de “viageiro mental” em Paris ou Buenos Aires, sua alegria ou sua decepção na chegada ou no retorno, as descrições de lugares, de pessoas, de seus próprios sentimentos e, também, de suas impressões primárias. O esquema narrativo constrói uma singular estrutura labiríntica.

O narrador desloca-se entre duas geografias: Paris e Buenos Aires, segundo já anunciado. Do lado de cá, o trânsito portenho se estabelece no centro da cidade, no tradicional Pasaje Güemes, na rua Florida, em Buenos Aires. A história contada aconteceu na adolescência do narrador, ao qual se juntam outras personas, desfilando em diferentes focos ficcionais: na vida de dentro - a casa materna, a mãe do narrador adolescente e sua noiva Irma, que será a mulher do narrador adulto; na vida de fora - as galerias, a Bolsa, as ditaduras, a Segunda Guerra Mundial, a violência social. Citamos trechos do conto para melhor ilustrarmos essas passagens entre os espaços e as vivências:

Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra [...].

[...]En todo caso bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre. Aquí, por ejemplo, el Pasaje Güemes, territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado. Hacia el año veintiocho, el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardían las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas.[...] (CORTÁZAR, 1966, p. 72)

Percebe-se já um anúncio dos deslocamentos do narrador na primeira frase do trecho citado: “y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas”. Frase nos anunciando também a entrada da outra história: a do lado de lá, a do outro

lado, em Paris. As personagens serão as mesmas que as da Galérie Vivienne: Josiane - a prostituta, amante do adolescente -; a figura enigmática do sul-americano, o dono do bar e seus fregueses, as demais prostitutas da *galérie*. Do lado de fora, estão Laurent - o estuprador assassino - a guerra, a violência das ruas:

[...]el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado[...]

[...]Las Josiane de aquellos días debían mirarme con un gesto entre maternal y divertido, yo con unos miserables centavos en el bolsillo pero andando como un hombre[...]

[...]Me asomaba con falsa indiferencia a las puertas del pasaje donde empezaba el último misterio, los vagos ascensores que llevarían a los consultorios de enfermedades venéreas y también a los presuntos paraísos en lo más alto, con mujeres de la vida y amorales, como les llamaban en los diarios[...] (p. 72)

[...]Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo[...] (CORTÁZAR, 1966, p. 73)

“El otro cielo” está organizado a partir de duas partes iniciadas, cada uma delas, por epígrafes pertencentes ao livro *Les chants de Maldoror* (LAUTRÉAMONT, 1938), de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (1846-1870), poeta uruguaio, naturalizado francês, cujos escritos fantásticos, povoados de perversão, impressionaram Cortázar: “Ces yeux ne t’appartiennent pas.... où tu les as pris?” (CORTÁZAR, 1966, p. 72) (“Esses olhos não te pertencem...onde você os pegou?”.... Minha tradução). Trata-se do canto IV (dentre os VI cantos publicados) de *Les Chants de Maldoror* (*Os Cantos de Maldoror*), livro poético escrito entre 1868 e 1869. O poema, dividido em seis cantos, descreve cenas brutais, por vezes de violência extrema, nas quais a crueldade, a maldade, a covardia e a estupidez humana se destacam. O nome do personagem, Maldoror, leva-nos a uma outra leitura: *mal- aurore- or*, o mal na/da aurora, sob o ouro do sol nascente, na penumbra precursora, características do personagem ficcional que talvez sejam também os traços profundos da personalidade de Ducasse, poeta extremamente criticado pelos contemporâneos, apesar de ter sido precursor da literatura fantástica. Contudo, a grande influência em Cortázar se torna uma feição marcante em toda sua produção, especialmente nas escritas fantásticas.

Essa epígrafe torna-se um convite para a leitura do duplo, e também da intertextualidade; ele faz alusão à despersonalização, ao medo de perder a memória ou a identidade e, portanto, evoca o duplo. Cortázar refere-se a uma “terrible acusación” de Lautréamont a uma sombra intrusa no seu quarto: “Ces yeux ne t’appartiennent pas... où tu les a pris?”.

Salienta-se que as origens e vivências em duas geografias reúnem, de maneira particular, as vidas de Cortázar e de Ducasse. A literatura, porém, se apresenta como marca distintiva peculiar. Lautréamont (l’autre + a/mont // o outro monte, morro, ou o outro lado) conta as peripécias de Maldoror, personagem movido para o crime como resultado do ódio e da rebeldia adolescente.

Maldoror faz tornar essa sombra intrusa o alvo de toda sua violência inqualificável. Isso não o liberta da obrigação de reconhecer nela a mais alta perfeição no que diz respeito à perversidade. Ninguém, só a sombra, merece o máximo galardão: “la palma del mal”. Maldoror manifesta seu desejo ambíguo de beijar os pés da vencedora; mas se ele se prosternar, ele emanaria uma vaporização transparente. Logo, ele descobre que esse outro (ou a sombra) é o ironico, e não ele mesmo, o Maldoror.

As escritas do lado de lá, na nostálgica Paris das galerias e passagens, convidam o leitor a saltar a ponte entre Lautréamont e o texto cortazariano, já que a violência urbana parisiense parece encarnada no assassino e estuprador Laurent, nome cujas letras estão contidas em Lautréamont, personagem fantasmagórico que estrangula as apavoradas vítimas (as prostitutas das galerias, ‘as Josiane’ cortazarianas) nas sombras das noites da Paris, da Galérie Vivienne, numa representação ou alegoria da violência da guerra, do que acontece lá fora, nas ruas.

O narrador salienta os horrores que a existência de Laurent causa para as personagens de Paris, nas ruas da cidade. O alívio de Josiane, quando a polícia o prende, faz-se sentir a partir de estratégias discursivas. O uso do discurso indireto livre, por exemplo, evidencia o efeito peculiar nas Josiane da galeria:

[...]cambiar saludos con las amigas y los parroquianos, frases sueltas que en seguida son Laurent, porque sólo de Laurent se habla en el barrio de la Bolsa[...]

[...]Y lo más irritante (se lo digo a Josiane después de pedir el grog que tanta falta nos hace con ese frío y esa nieve) es que ni siquiera sabemos su nombre, el barrio lo llama Laurent porque una vidente de la barrera de Clichy ha visto en la bola de cristal cómo el asesino escribía su nombre con un dedo ensangrentado[...]

[...]Josiane no es tonta pero nadie la convencería de que el asesino no se llama Laurent, y es inútil luchar contra el ávido terror parpadeando en sus ojos azules que miran ahora distraídamente el paso de un hombre joven, muy alto y un poco encorvado, que acaba de entrar y se apoya en el mostrador sin saludar a nadie.

– Puede ser – dice Josiane, acatando alguna reflexión tranquilizadora que debo haber inventado sin siquiera pensarla-. Pero entretanto yo tengo que subir sola a mi cuarto, y si el viento me apaga la vela entre dos pisos... La sola idea de quedarme a oscuras en la escalera, y que quizá... [...] (CORTÁZAR, 1966, p. 75)

[...]Lo malo era que nadie sabía nada de Laurent[...] (CORTÁZAR, 1966, p.76)

Ao evocar o Pasaje Güemes de sua adolescência, o narrador desenha uma mistura de imagens enlaçando interesses pelas balas de hortelã com amores a preço fixo, com vozes que anunciam “las ediciones vespertinas con crímenes a toda página” (CORTÁZAR, 1966, p. 75). Podem-se apreciar aqui virtudes secretas e profundas, segundo apreciações do narrador: as galerias e as passagens seriam esses recintos onde encarna-se o impossível. Desta maneira, revelam-se para os adolescentes enamorados esses lugares onde sempre tudo é só noite – noites artificiosas ou ilusórias -, para esses adolescentes que “ignoran la estupidez del día y del sol ahí afuera” (CORTÁZAR, 1966, p.79). E, já que o impossível é sinônimo do velado, o Pasaje Güemes se manifesta como o lugar proibido que se deseja e, à sua vez, provoca temor, obstáculo e a impossibilidade de franqueá-lo. As lembranças da juventude são narradas em *flashback*, a partir de um presente datado por volta de 1946, segundo os dados históricos a que o narrador se remete. O narrador da cena portenha, dentro dessa anacronia discursiva, já está adulto, casado com a noiva Irma e fixado na casa da mãe. Vê-se no pátio com plantas, em momentos do ritual do mate, no sofá da sala (lugar obrigatório de encontro com a noiva), na Bolsa. Todos, territórios das angústias cotidianas.

Assim sendo, observa-se que aquele misterioso adolescente mora no interior de um adulto que trabalha como corretor da Bolsa. Intensificada sua atração pelas galerias e passagens, ele escolhe como espaço predileto a Galérie Vivienne, pequeno mundo de formosura inocente, localizado em Paris, no século XIX. Aí, ele encontra Josiane, uma prostituta encantadora. O percurso parisiense ocorre na Galérie Vivienne, mas num tempo diferente em relação à história portenha, já que o narrador refere-se a fatos acontecidos por volta de 1868 (guerra entre a França e a Prússia):

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la

antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, [...]ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa)[...] (CORTÁZAR, 1966, p. 73)

[...]No siempre era fácil llegar a la zona de las galerías y coincidir con un momento libre de Josiane; cuántas veces me tocaba andar solo por los pasajes, un poco decepcionado, hasta sentir poco a poco que la noche era también mi amante. A la hora en que se encendían los picos de gas la animación se despertaba en nuestro reino, los cafés eran la bolsa del ocio y del contento, y se bebía a largos tragos el fin de la jornada, los titulares de los periódicos, la política, los prusianos, Laurent, las carreras de caballos. Me gustaba saborear una copa aquí y otra más allá, atisbando sin apuro el momento en que descubriría la silueta de Josiane en algún codo de las galerías o en algún mostrador.[...] (CORTÁZAR, 1966, p. 76)

O narrador extremamente auto-referencial foi adolescente em Buenos Aires, tal qual Cortázar, no início do século XX. A narrativa é iniciada, explicitando a sua presença e protagonismo, desenhando um percurso em cadência nostálgica do tempo feliz do passado, na incerteza da perda e na esperança de recuperá-lo:

Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, *aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra*. Digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía. Y por eso, si echarse a caminar una y otra vez por la ciudad parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo, hay ratos en que vuelvo a decirme que ya sería tiempo de retornar a mi barrio preferido, olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de bolsa) y con un poco de suerte encontrar a Josiane y quedarme con ella hasta la mañana siguiente. (CORTÁZAR, 1966, p. 72) Grifos meus.

Observa-se no parágrafo citado - parágrafo inicial do conto - um narrador apresentando sinteticamente tudo o que acontecerá. A visão do narrador é percebida como se fosse o olho de uma câmera (*Ces yeux...*) que esquadrinha a cidade, anda pela vida, deslocando-se do hoje para o ontem, nas lembranças e frustrações: abre a narrativa com o tempo imperfeito, salientando a interação entre as ações no passado e no presente, unindo-o a um *outro* tempo “*aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra...*” (da citação acima), de uma outra realidade, galeria, passagem subterrânea ou céu.

Contudo, o tecido do campo lexical dos parágrafos seguintes traduz a dúvida do narrador, quanto às vivências da juventude do Pasaje Güemes, que se torna Galérie Vivienne:

Recuerdo sobre todo olores y sonidos, algo como una expectativa y una ansiedad, el kiosco donde se podían comprar revistas con mujeres desnudas y anuncios de falsas manicuras, y ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera. Measomaba con falsa indiferencia a las puertas del pasaje donde empezaba el último misterio, los vagos ascensores que llevarían a los consultorios de enfermedades venéreas y también a los presuntos paraísos en lo más alto, con mujeres de la vida y amorales, como les llamaban en los diarios, con bebidas preferentemente verdes en copas biseladas, con batas de seda y kimonos violeta, y los departamentos tendrían el mismo perfume que salía de las tiendas que yo creía elegantes y que chisporroteaban sobre la penumbra del pasaje un bazar inalcanzable de frascos y cajas de cristal y cisnes rosa y polvos *rachel* y cepillos con mangos transparentes. (CORTÁZAR, 1966, p. 72)

Pouco importa como se atinge à mudança; o essencial é que um desejo impossível tem sido levado a um plano absoluto no qual alguém se movimenta com uma maravilhosa naturalidade. Quanto a Josiane, a possibilidade de ela ser um fantasma emanada de um visionário não impede de senti-la mais viva, amável e persuasiva que Irma, essa real.

Todo esse tecido lexical, altamente conotado, informa o leitor sobre a incerteza do narrador quanto à veracidade das lembranças. Porém, é no “mi barrio preferido” que existe um duplo: o Pasaje Güemes – “territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado.” (CORTÁZAR, 1966, p.72)– que o narrador atravessa para chegar “a la insolencia de las calles abiertas. La Galérie Vivienne...” (p.73). As inquietações do leitor, no que diz respeito à concretização do passo de uma história para a outra, encontra resposta no trecho onde o narrador nos informa sobre a fascinação mágica das “ediciones vespertinas con crímenes a toda página y [...] las luces de la sala del subsuelo donde se proyectaban inalcanzables filmes realistas” (p. 72). O adolescente do Pasaje Güemes entra na embriaguez dos fatos a partir da leitura dos folhetins, das tramas dos filmes e de sua experiência de vida no Pasaje Güemes, no caminho da adolescência para a maturidade. E é a partir desse olhar para cima, para aquele céu de gesso e grinaldas, que o convite para outras vivências se concretiza. Encontra-se com Josiane e com ela atinge o Céu, aquele do amor, da sensualidade, da

virilidade, da liberdade. Afasta-se, assim, da opressão do cotidiano, dos horrores do momento histórico-social daqueles anos. O Pasaje Güemes torna-se porta para a descoberta da sexualidade e da fascinação diante do proibido, daquele Céu inexistente na vida portenha. A literatura comprada nos quiosques do Pasaje Güemes oferece-lhe material para a fantasia, porta de saída da penosa realidade, entrada no êxtase da Galérie Vivienne. Já adulto, o narrador, atrapalhado e preso à rotina, some na viagem das lembranças do tempo adolescente onde “las Josiane” (p. 72) configuram Josiane e também todas as prostitutas, símbolo das mulheres da vida, amigas da alma de ingênuo simplicidade.

Os parágrafos entrelaçam o passado e o presente do narrador, sucessão entre o momento da história e da narração. E, como já comentado, pouco importa como se atinge a mudança; o essencial é que um desejo impossível tem sido levado a um plano absoluto no qual alguém se movimenta com uma maravilhosa naturalidade.

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones [...] (CORTÁZAR, 1966, p. 72)

A expressão “al borde de la caída” informa-nos sobre os momentos históricos nas duas geografias: em 1870, a França capitula, após o infortúnio da guerra contra a Prússia. Aqui, ‘caída’ é sinônimo de derrota. Na Argentina, a partir de 1928, as ditaduras levam à prática táticas de repressão e crueldade, tornando-se a paisagem cotidiana do povo. Assim, ‘caída’ é sinônimo de ruína. O ano de 1946 assinala, na Europa, momentos da pós-Segunda Guerra Mundial, a libertação da França, no caso do narrador. Aqui, ‘caída’ nos fala do fim do nazismo. Na Argentina, a vitória de Perón, nas eleições presidenciais de 1946, teve consequências negativas na vida de Cortázar, resultando em uma das causas – ou talvez, a maior - para sua viagem-fuga daquele Buenos Aires do “bombo peronista y altoparlante militante”, em 1951; isto é, para o exílio voluntário na França.

No trecho citado do conto, observa-se também que a palavra ‘caída’ – e se fizermos apenas uma análise literária dentro do contexto do universo adolescente - nos



levaria ao sentido de 'cair/caer' por causa do 'pecado' pela descoberta da sexualidade desse adolescente que foi ao 'cielo de yeso', à procura e ao encontro de si, ou simplesmente, 'cair/caer' naquele encantamento adolescente francês.

A personagem, amante das galerias, olha para o forro de gesso. Encontra o céu, entra na quimera do desejo, foge. Lá, nessa história de embriaguez sensual, as personagens em duplo se encarnam em sucessão: Maldoror em Laurent, Ducasse (e também Cortázar) no sul-americano, Josiane na imagem ideal da mulher contra a rotina da mulher 'aranha' (a noiva Irma e a mãe do narrador). Quanto ao sul-americano, as duas histórias de vida de Julio Cortázar e de Isidoro Ducasse se superpõem, já que os dois foram sul-americanos em Paris. Talvez seja possível afirmar que o narrador faça alusão explícita à vida de Ducasse, que morreu solitário, como aparece no conto, naquela Paris do fim da guerra, em 1870. Como se fosse um personagem dos próprios Cantos-Contos, seu corpo desaparece misteriosamente, mas a sua presença e influência se explicitarão em autores fundamentais da literatura, tais como Antonin Artaud, André Breton, Octavio Paz.

Voltando para a análise do conto, observa-se que, na sucessão das cenas portenho/parisienses, ocorrem cortes abruptos e alterações narrativas, e as histórias entram uma na outra, estruturando um jogo textual, descrito como estruturas 'en abîme': uma caixa é colocada dentro de outra. Na configuração sequencial descrita, a realidade volta brutalmente, provocando a interrupção do êxtase do narrador das galerias:

Mi novia, Irma, encuentra inexplicable que me guste vagar de noche por el centro o por los barrios del sur, y si supiera de mi predilección por el Pasaje Güemes no dejaría de escandalizarse. Para ella, como para mi madre, no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado. Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mí, y en esa forma llegaré alguna vez a ser un buen marido y un padre cuyos hijos serán de paso los tan anhelados nietos de mi madre. Supongo que por cosas así acabé conociendo a Josiane [...] (CORTÁZAR, 1966, p. 73)

A dupla existência do corretor da bolsa apresenta diferenças radicais insolúveis. Seu desejo mais profundo reclama o além e, no entanto, aqui ele está submetido a sua mãe e a sua noiva, chamada simplesmente de Irma. Por outro lado, o conflito se multiplica, já que o sonhador teme se abandonar a esse íntimo chamamento. É verdade que seu chamamento ou reclamo inclui simples fantasias, porém, torna-se muito real tanto a soledade quanto o sentimento de exílio destas criaturas que exigem do

imaginário aquilo mesmo que um poeta exige da linguagem. Isto é: que ela seja sua verdadeira pátria. Em contrapartida, a viagem ao *porto de repouso* se traduz em padecimentos extremos. Só deve-se mencionar o desdobramento de si ou a certeza (e o terror) de ser dois, ou o medo de perder a identidade, ou o desconsolo ulterior à projeção de criaturas psíquicas maravilhosas no mundo real. Contudo, o sonhador entra na noite interna, ou ele sai de si mesmo, se emancipa do próprio personagem e se perde no encontro.

Existe uma *pátria secreta*, alguém estranho e alheio que se destaca por estar presente e ausente no mesmo momento. Trata-se de um assassino chamado Laurent (quando algo –ou o nada- tem um nome, parece menos hostil), cuja singularidade consiste em transformar as “mujeres de la vida” em mulheres da morte. Tão certo é que tudo parece se organizar “alrededor del gran terror del barrio”, e mesmo a linguagem acaba *empobrecida*: pronunciam-se *frases soltas que logo se tornam Laurent*. A linguagem do terror se propaga ao outro extremo da narrativa, e também os colegas e os clientes do corretor da bolsa só falam de Laurent.

A *pátria secreta* consiste em sua participação *maravilhosa* (tempo sem horas, tempo com Josiane, anjos da pequena alegria...) e *sinistra* (as nevadas e o frio parecem se solidarizar com o matador, e o fora se torna alegria do ameaçante). O corretor da bolsa não pode impedir sentir gratidão pelo *sinistro*, já que, para ele, significa um prazer sem limite se saber em companhia de Josiane.

Mas: quem é Laurent?

Um assunto literário tão antigo quanto fascinante vincula teatro e vida. A *comédia humana* ou *O grande teatro do mundo* são títulos que confirmam que a vida é a farsa que todos devemos representar. Salienta-se o argumento que sustenta que ninguém pode escolher o papel que deverá interpretar. Assim, o papel da morte foi indicado para Laurent. Não é estranho que Cortázar lhe tenha atribuído o dom do ocultamento.

Desde tempos remotos, a morte é experimentada como uma figura oculta, podendo aparecer como um personagem que encobre, oculta. Quanto ao ato de matar, ele acarreta fusão com a morte, e isso, por sua vez, implica identificação com a ignorada assassina que sempre se esconde. Como ela, Laurent atua a partir do oculto, e ninguém sabe nem compreende a causa da irrupção nem do desaparecimento. Como os mortos, no que diz respeito à morte, só as vítimas de Laurent poderiam conhecer sua presença total.

Como chegou Laurent ao “outro céu”? Devem-se lembrar esses velhos rumores dissonantes ecoando no Pasaje Güemes: “se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página” (CORTÁZAR, 1966, p. 72). Assim, uma sorte de matéria binária composta por Eros e a morte informa sobre a matéria com a qual – a lama - foi modelado Laurent.

Esse personagem fantasmal jamais visto possui uma marca exclusiva e invariável: ultimar prostitutas, traço que se encontra em relacionamento direto à epígrafe de Lautréamont e, particularmente, ao seu contexto. Daí, pode-se deduzir que Laurent é o dono de seus olhos azuis pelo simples fato de tê-los subtraído de alguma assassinada com suas mãos de sombra sombria. Lembra-se que Lautréamont lutava com uma sombra que é sua sombra. Assim sendo, Laurent é ele mesmo: Lautréamont. Mais uma coincidência: a primeira sílaba do nome inventado Laurent é a mesma primeira sílaba do pseudônimo Lautréamont. Por outro lado, a figura central do *barrio de las galerías* é um adolescente sul-americano simplesmente identificável como Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont.

Lautréamont frequenta o café predileto dos amantes felizes do conto. Nesse recinto se produz a cena mais tensa e intensa, porém, tão simples que se torna estranho fazer alusão a ela com termos estremecidos e solenes. Trata-se da situação seguinte: uma noite, o narrador vai para o café predileto. Pouco depois, aparece o sul-americano. O *eu* decide se aproximar a ele e lhe falar. Contudo, algo se opõe, e participa durante a brevíssima duração correspondente ao trânsito entre o desejo a sua realização, e “ahora no soy más que uno de los muchos que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensando hacer” (CORTÁZAR, 1966, p. 78). Declara ter esquecido “lo que sentí al renunciar a mi impulso” (p. 78), mesmo se ele lembra que seu esquecido sentimento era similar à transgressão e à entrada num “territorio inseguro”(p. 78).

Impõe-se uma reflexão quanto ao corretor da bolsa, tentando entender como ele consegue fugir das mais temíveis confrontações com a loucura e com a morte; contudo, entende que, dessa forma, não consegue se salvar de alguma coisa que ele nem sabe o que poderia ser: “Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme.” (p. 78)

Talvez ele tenha compreendido profundamente que seu encontro com o outro poderia ter significado a libertação. Entre outras cosas, ele teria sido introduzido a uma poesia que seria sua cena giratória e que, se ele pudesse ir para o outro céu, também

poderia retornar a Buenos Aires, o que significaria perdurar indefinidamente na ambiguidade.

O protagonista afirma que não ousou dar o passo definitivo. Contudo: quem deu esse passo definitivo por ele? Esse alguém é seu duplo: um poeta que se perdeu na busca das coisas que nos pertencem fundamentalmente.

Assim sendo, o genial montevideano Conde de Lautréamont provoca, suscita um *doppelgänger* muitos anos depois de sua morte, porém, geograficamente, muito próximo de seu país natal. Só fica Laurent e suas aventuras de duplo ‘terceiro’, emanado de dois personagens que são só um.

O narrador, a partir de uma focalização interna desse monólogo interior, nos leva a um passeio por Paris e Buenos Aires, atravessando pontes na história e nas estórias, entre o fascínio e a realidade, entre o Céu da ficção e a Terra do terrível cotidiano.

Nesse clímax do encantamento, o narrador se afasta na contemplação das vivências e reflete sobre a veracidade dos fatos:

Yo la dejaba hablar, mirando todo el tiempo hacia la mesa del fondo y diciéndome que al fin y al cabo hubiera sido tan natural que me acercara al sudamericano y le dijera un par de frases en español. Estuve a punto de hacerlo, y ahora no soy más que uno de los muchos que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer. En cambio me quedé con la Rousse y Kiki, fumando una nueva pipa y pidiendo otra ronda de vino blanco; no me acuerdo bien de lo que sentí al renunciar a mi impulso, pero era algo como una veda, el sentimiento de que si la trasgredía iba a entrar en un territorio inseguro. Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué, me pregunto. Pero precisamente de eso: salvarme de que hoy no pueda hacer otra cosa que preguntármelo, y que no haya otra respuesta que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso. (CORTÁZAR, 1966, p. 78)

Na segunda parte do conto, a pátria secreta se acha privada de seu antigo poder de encantar e proteger. Convertida em terra do crime e da guerra (“pseudônimos da realidade”), o eu tenta se tornar responsável pela grande perda: já não ter mais um lugar de repouso, nem ilusório. Exílio em estado de pureza, intolerável. É possível morrer por causa disso.

Ao introduzir a segunda epígrafe, o Conde de Lautréamont faz uma pergunta muito adequada para nosso desolado passageiro das galerias e passagens. A quebra do estado se estabelece e a voz da intertextualidade -a voz de Lautréamont- aparece para deixar ouvir a consciência profunda do narrador. Esse recurso discursivo oferece, mais

uma vez, o retorno para a outra história, num paralelo de fatos: “Où sont-ils passés, les becs de gaz? Que sont-elles devenues, les vendeuses d’amour? .....VI, I” (LAUTREAMONT, 1938, p. 79)

Lautréamont fala-nos das terríveis consequências da guerra na França e o narrador portenho, usando o mesmo campo lexical, informa-nos da violência familiar e da ditadura na Argentina. Toda a descrição é feita num matiz dominado pelos sentidos, com sabores e cores fortes:

[...]De esa vagancia estúpida me queda un brusco recuerdo delicioso: al entrar una vez más en el Pasaje Güemes me envolvió de golpe el aroma del café, su violencia ya casi olvidada en las galerías donde el café era flojo y recocado.[...] [...]fue en vano que invocara la alegre bofetada del café,[...] [...]Creo que en esos días empecé a sospechar que ya el deseo no bastaba como antes para que las cosas girasen acompasadamente y me propusieran alguna de las calles que llevaban a la Galerie Vivienne, pero también es posible que terminara por someterme mansamente al chalet de la isla para no entristecer a Irma, para que no sospechara que mi único reposo verdadero estaba en otra parte; hasta que no pude más y volví a la ciudad y caminé hasta agotarme,[...] (CORTÁZAR, 1966, p. 79)

Na sua última viagem ao “otro cielo”, lhe informam que Laurent foi preso; também, lhe fazem saber da morte do sul-americano. A dupla notícia lhe inspira esse paralelismo: “las dos muertes (...) se me antojaban simétricas la del sudamericano y la de Laurent.” (CORTÁZAR, 1966, p. 84) Trata-se de um simétrico e definitivo atentado a sua felicidade. Para corroborá-lo, ele decide se casar com sua noiva.

O marido de Irma rejeita a ideia de não voltar já “allá”, porém, só seu firme repúdio a essa possibilidade a confirma. Salienta-se rica em significações sua convicção de ter sofrido a maior e irremediável perda por culpa do sul-americano, “como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte”. (p. 85)

Morto Lautréamont/Laurent, o corretor da bolsa não volta (e nunca voltará) para o outro céu, respeitando talvez aquele velho adágio: “Morreu o homem, morreu sua sombra”.

Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares. Algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte; razonablemente me digo que no, que exagero, que cualquier día volveré a entrar en el barrio de las galerías y encontraré a Josiane sorprendida por mi larga ausencia. Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré

en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio.  
(CORTÁZAR, 1966, p. 85)

Em “El otro cielo”, Cortázar tem configurado, deliberada e fatalmente, uma batalha simétrica àquela existente entre Maldoror e sua própria sombra. Porém, “El otro cielo” é, antes de mais nada, um lugar de encontro com a “beleza convulsiva” e com uma perfeição marcadamente terrível; um lugar de encontro com o duplo, como esse *outro* apossador e secreto narrando uma história onde o mais real é o drama filosófico.

A dúvida da personagem ficcional, que batalha entre voltar e não voltar, se manifesta através do duplo dividido entre o lado de cá e o lado de lá, entre Buenos Aires e Paris, desenhando uma *Rayuela* em *Jogo de Amarelinha* – indo da terra para o céu - na ponte sobre as águas do oceano, saltando as águas barrentas do Rio de la Plata, desembarcando nas águas verdes do Sena, atravessando os rios metafísicos de Horácio Oliveira, personagem central de *Rayuela*, numa barca de linguagem desenhando o ser. Assim sendo, o cronópio exilado Julio-Maldoror-narrador do conto-Horácio encontra-se na oscilação do entre-lugar, na dúvida de ficar ou não, na aceitação ou na fuga, nessa ida e volta entre a felicidade e a perda e frustração:

Por unas pocas horas bebí hasta los bordes el tiempo feliz de las galerías, y llegué a convencerme de que el final del gran terror me devolvía sano y salvo a mi cielo de estucos y guiraldas; bailando con Josiane en la rotonda me quité de encima la última opresión de esse interregno incierto, nací otra vez a mi mejor vida tan lejos de la sala de Irma, del patio de casa, del menguado consuelo del Pasaje Güemes. (CORTÁZAR, 1966, p. 84)

Contudo, em “El otro cielo”, a decisão final é um exílio melancólico, triste, forçado, mortal. O narrador reconhece mesmo sem aceitar o evidente, e que “la guirnalda estuviera definitivamente cerrada”, do parágrafo já aludido.

Julio Cortázar parte da Argentina peronista em 1951, iniciando assim uma viagem sem retorno, iniciando um deslocamento carregado de exílio voluntário, uma viagem daquele que mora cindido entre seu corpo e seu espírito, isto é, entre a América e a Europa. O escritor cria um lugar deslocado: fora da Argentina, porém, nunca incorporado totalmente a Paris, dedicado a um trabalho de tradutor que o autoriza a transitar entre línguas, espaços e informações internacionais. Esse “exílio” lhe permite se afastar da conjuntura política argentina, mas logo será “esse lugar com um olhar de fora”, portanto, mais vasto, libertando uma visão global da realidade latino-americana e

criando laços mais estreitos. Afastar-se é, para Cortázar, ver em perspectiva, mas não “partir”.

E nessa dúvida territorial e metafísica mora o narrador das galerias Vivienne e Pasaje Güemes:

Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio. (CORTÁZAR, 1966, p. 85)

Nessa flutuação político-sentimental transita o cronópio exilado e abandonado Julio Cortázar, um argentino que não consegue sustentar as conjunturas pátrias, porém, fica mortalmente ferido pela ausência da “madre-patria” e pelas saudades. Como testemunho dessas indecisões saudosas, trazemos trechos da *Carta abierta a la Patria* que Cortázar escrevera em 1955, ano da Revolução Libertadora, e de um outro final de um governo democrático:

Esta tierra sobre los ojos, este paño pegajoso, negro de estrellas impasibles, esta noche continúa, esta distancia. Te quiero, país, tirado abajo del mar, pez panza arriba, pobre sombra de país, lleno de vientos, de monumentos, de esperpentos, de orgullo sin objeto, sujeto de asaltos, estúpido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas, repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando de babas y estupor canchas de fútbol y ring sides. Pobres negros. Te estás quemando a fuego lento y donde el fuego, donde el que come los asados y tira los huesos, malandras, cajetillas, señores y cafishios, diputados, tilingas de apellido compuesto, gordas tejiendo a dos agujas, maestras normales, curas, escribanos, centroforwards livianos, Fangio solo, tenientes primeros, coroneles, generales, marinos, sanidad, carnavales, obispos, bagualas, chamamés, malambos, mambos, tangos, secretarías, subsecretarías, jefes, contrajefes, truco, contraflor al resto.[...]

Te quiero, tacho de basura que se llevan sobre una cureña envuelto en una bandera que nos legó Belgrano, mientras las viejas lloran en el velorio, y anda el mate con su verde consuelo, lotería de pobre.[...]

Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking, vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga: tercera posición, energía nuclear, justicialismo, vacas, tango, coraje, puño, viveza y elegancia. Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia.[...]

Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga, no te metás, que vachaché, dale que va, paciencia. La tierra, entre los dedos, la basura en los ojos, es estar triste, ser argentino es estar lejos, y no decir mañana porque ya basta con ser flojo ahora.

Tapándome la cara, me acuerdo de una estrella en pleno campo, me acuerdo de un amanecer de Puna, de Tilcara de tarde, de Paraná fragante, de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos quemando un horizonte de bañados.

Te quiero país, pañuelo sucio, con sus calles cubiertas de carteles peronistas, te quiero sin esperanzas y sin perdón, sin vuelta y sin derecho, nada más que de lejos y amargado. Y de noche. (CORTÁZAR, 1968, p. 195)

b) “Axolotl”

Numa conferência proferida por Saúl Yurkiévich, em Paris, na Université de Vincennes, e publicada na Revista Iberoamericana (Vol. XLVI, Núm. 110-111, Enero-Junio 1980), o crítico literário desenvolve conceitos e convoca para reflexões e comparações sobre os alicerces, as escolhas estéticas nos contos fantásticos em Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. E o faz servindo-se dos conceitos seguintes:

Dentro del amplio ámbito de la narrativa fantástica, ambos se sitúan en posiciones opuestas, marcan los polos entre los cuales fluctúa el registro de la ficción fantástica.

Jorge Luis Borges representa lo fantástico ecumínico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie. Borges se remite a los arquetipos de la fantasía, al acervo universal de leyendas, a las historias paradigmáticas, a las fábulas fundadoras de todo relato, al gran museo de los modelos generadores del cuento literario. Para Borges lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como fabulación, como fábrica de quimeras y de pesadillas, gobernada por el álgebra prodigiosa y secreta de los sueños, como sueño dirigido y deliberado.

Cortázar representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección. (YURKIÉVICH, 1980, p. 153)

Para Cortázar, o *eu* é sempre passagem, um ser inevitavelmente incompleto que busca sem cessar a complementaridade. Nos seus contos, todos os parâmetros da percepção se modificam a serviço dessa busca permanente. As suas personagens assistem, impotentes, à desintegração do tempo, do espaço e, sobretudo, da sua própria identidade. O *eu* uno é uma impossibilidade assumida e a transferência de identidade parece ser uma estranha forma de aperfeiçoamento do ser. É o que sucede em dois contos singulares: “Axolotl” (da coletânea *Final del juego*) e “Lejana” (da coletânea *Bestiario* [1951]), em que a impossibilidade do *eu* torna-o passagem para outro *eu* –seu



duplo-, passagem que desemboca numa inversão total das perspectivas e faz do observador o observado.

Nos contos fantásticos de Cortázar, encontra-se uma zoofilia manifesta. A presença das “mancuspías” e do “axolotl” é explícita. Contudo, observa-se em seus contos animais humanizados, personificados, carregados de subjetividade, com a própria subjetividade do autor, estabelecendo-se assim uma extraordinária transferência. Em *Rayuela*, se faz alusão com frequência a animais como caminho para a redenção: retroceder até atingir uma escala, um nível ultrapassando o cão, o peixe; para um retorno total. Salienta-se como fato fundamental a transformação, as transformações. Portanto, a partir de um catálogo de espécies conhecidas, opera-se a metamorfose.

A subjetividade de Cortázar, ao mesmo tempo, mimética e transfiguradora, se apodera desses seres reais para operar suas transferências, e os vai recriando imaginativamente até eles se tornarem verdadeiros representantes das profundezas, do entranhável, das representações pulsionais do imaginário. Às vezes, o narrador-personagem cortazariano se mimetiza e tenta um antropomorfismo para rever o mundo a partir dos olhos de um inseto, de um dromedário. Assim sendo, observa-se que, em “Axolotl”, Cortázar se “axolotiza” completamente.

O conto “Axolotl” começa com uma terrível afirmação: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin de Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.” (CORTÁZAR, 1994, p. 381)

Todo o conto não será mais do que a evocação desta insólita transferência. Lentamente, o narrador vai ficando hipnotizado por aqueles pequenos seres que descobriu um dia no aquário do Jardin des Plantes e, à guisa de visitá-los diariamente, estabelece com eles um diálogo mudo, obcecado pela ideia de que gostariam de se comunicar com ele, de que haveria neles qualquer coisa de terrivelmente humano:

No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos. [...] Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*. (CORTÁZAR, 1994, p. 381/383)

Na entrevista concedida por Julio Cortázar ao escritor uruguaio Omar Prego, publicada sob o título de *Los cuentos: un juego mágico*, a conversa aborda o conto

“Axolotl”, focalizando a temática dos traços obsessivos da personalidade de Cortázar como fonte de inspiração literária, e o tópico do duplo:

[...] Eso es una experiencia de la vida cotidiana. Yo fui al Jardin des Plantes y lo visité -a mí me gustan los zoológicos- y de golpe, en una sala como la que se describe en el cuento, muy vacía y muy penumbrosa, vi el acuario de los axolotl y me fascinaron. Y los empecé a mirar. Me quedé media hora mirándolos, porque eran tan extraños que al principio me parecían muertos, apenas se movían [...] Sé que en un momento dado, en esa intensidad con que yo los observaba, fue el pánico. Es decir, darme vuelta e irme, pero inmediatamente, sin perder un segundo. Cosa que, naturalmente, no sucede en el cuento. En el cuento el hombre está cada vez más fascinado y vuelve y vuelve hasta que se da vuelta la cosa y se mete en el acuario [...] Pero mi huida, ese día, fue porque en ese momento sentí como el peligro [...] Y entonces huir. Yo huí. Y esto es absolutamente cierto; será un poco ridículo pero es completamente cierto: jamás he vuelto al acuario del Jardin des Plantes, jamás me voy a acercar a ese acuario. (PREGO, 1985, p. 75)

À medida que a narração avança, avança também o processo de osmose que irá transformar o narrador num axolotl. Primeiro, através do nome desses estranhos seres, já que o autor nos lembra de que axolotl, palavra de origem mexicana, significa larva e que larva, em latim, significa também máscara ou fantasma. Máscara ou fantasma de quem, senão dele próprio? Eis o tal abismo insondável que eles escondem, o tal mistério que o unia a eles, e que vinha de tão longe. Eles sabiam e reclamavam sua presença, do fundo do seu silêncio inquietante, reclamavam-no como um deles. Eis a terrível revelação. Mas o fantástico de Cortázar insinua-se também, de forma extremamente sutil, nas entrelinhas, criando pequenas brechas, que desmontam completamente o cotidiano, como a mudança de perspectiva narrativa que, sem transição alguma, passa do ponto de vista do narrador para a primeira pessoa do plural, um “nós” inesperado que engloba o narrador e os axolotl numa só e mesma pessoa.

Saúl Yurkiévich, no texto “En efecto, Julio”, publicado na Revista Resonancias, ilustra os conceitos colocados:

Y pez y hombre intercambian su ser a través de la mirada que atraviesa el vidrio del acuario, que lo licúa y el hombre, ahora natatorio, emprende su regreso ab ovo. Y todo eso por una querida fatalidad que ya no es literatura, que supera oficio y artificio, que es incandescente Tura donde la imaginación no conoce otro límite que el de la palabra compelida a enunciar el orden que todo lo remueve y que conmueve. Porque aquí las palabras, esas perras, esas escolopendras, son intercesoras, están sujetas a la visión multiforme que las configura sin cederles terreno, y caen como un traje a medida, caen justo,

como fatalidad que conduce a nadar por debajo de las cosas. (YURKIEVICH, 2001)<sup>27</sup>

Desta forma, observa-se que há uma espécie de estranha solidariedade entre os dois lados do aquário, fundada num mútuo reconhecimento. O desdobramento acontece, porque existe um inquietante relacionamento entre o homem e o animal que torna possível, neste caso, não só uma metamorfose, mas também uma transferência de identidade. O último parágrafo do conto inverte totalmente as perspectivas, deixando o leitor estupefato perante tão incrível paradoxo. Desta vez, é o narrador que se encontra no aquário e pensa no homem que, de vez em quando, o vem visitar, cada vez menos, agora, já liberto da sua terrível obsessão. O fantástico de Cortázar tem traços de ironia. Agora o narrador, transformado em axolotl, termina com o desejo de que o homem escreva sobre eles, ou melhor, sobre “nós”, os axolotl. Fecha-se o ciclo. O texto termina, justamente, por onde já tinha começado, o início hipotético da história dos axolotl:

Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo sobre los axolotl. (CORTÁZAR, 1994, p. 385)

### c) *Rayuela*

*Morelliana.*

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y nopor eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u outra. (CORTÁZAR, 2003, p. 318)

A publicação de *Rayuela* (CORTÁZAR, 2003), em 1963, inaugura uma nova etapa na novelística hispano-americana. Julio Cortázar, com sua acreditada competência fabuladora, aplica uma renovação operativa em diferentes níveis: linguístico, técnico-estilístico, diegético e contextual. Ele cria um sistema de macroestruturas surpreendente, ‘polidimensional’, renova a interdependência da teoria da estrutura do mundo e a teoria da estrutura do texto.

<sup>27</sup> <http://www.resonancias.org/content/read/222/en-efecto-julio-por-saul-yurkievich/>. Acesso: 20/11/2017

O denso corpus textual de *Rayuela* se configura como um romance intelectualizado intencionalmente. Os modelos culturais, gramaticalizados ou textualizados, se emolduram no discurso, se enlaçam dentro de uma reiterada técnica de *collage*, sendo esta figura um princípio geral de composição, uma forma específica. No que diz respeito ao *collage*, o crítico e escritor Saúl Yurkiévich nos propõe ainda mais uma vez suas reflexões, nos ajudando a entender as escolhas cortazarianas:

Lo que importa/es/... reconocer su figura básica (figura de la desfiguración, forma de la disformidad), esa figura abierta, combinable, que modela las artes del siglo XX, esa imagen diversa y dispersa que constituye el fundamento (deontológico y noético) de nuestra representación del mundo. El collage es el ícono que vuelve visible la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible. (YURKIÉVICH, 1984, p. 64)

Desta forma, observa-se que o *collage* é um plano expressivo, um signo e uma experiência novos diante do mundo. E, poderíamos nos arriscar a afirmar que o *collage* (seja plástico, escritural ou de toda expressão) é o carnavalesco de nossos dias, fato que manifesta uma das dimensões - precisamente, a dimensão estética- da “révolte”. Assim, a “révolte”, o *collage*, a imagem dialética e o carnavalesco não aparecem inconexos, mas são diferentes facetas de um mesmo fenômeno: as diferentes rupturas ou discontinuidades ao longo da história; sendo esse *collage* e essa “révolte” figuras de base imprimindo feições particulares nas escritas cortazarianas de e em *Rayuela*. Nem teorias nem fantasmas, senão experiências que nascem da rebelião amarga contra o catolicismo, como se pode conferir nas produções de Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire, de grande influência em Cortázar, como já mencionado.

*Rayuela*, no seu sentido mais amplo, possui uma certa função emoliente e subversiva diante dos modelos canônicos (*La Gran Costumbre*) e uma função geradora de modelos alternativos; construção e desconstrução, dois momentos de uma dialética que se resolve na escritura-leitura. Por isso, Yurkiévich afirma:

El dispositivo collage rige la composición de Rayuela en todos sus niveles, no sólo la estructuración externa del relato, sino también la concatenación lógicofactual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva. El collage modela la historia y el discurso; condiciona la perceptiva y conforma la preceptiva de la novela. El collage determina aquí la aprehensión, la concepción y la representación del mundo; es matriz mental motriz de lo verbal. (YURKIÉVICH, 1985, p. 136)

A intertextualidade, também uma outra escolha estética cortazariana –sempre dentro da ótica do *collage*-, baseada na reelaboração de modelos ou na transcrição literal de textos, encontra-se condicionada por funções sincrônicas ou diacrônicas, factuais e avaliativas. O processo semântico se nutre de postulados filosóficos, citações literárias, interpretações plásticas, avaliação de escritores, pintores e músicos, teorias narratológicas. Uma confluência de conteúdos expostos e inversos, factíveis de esquematizar e de classificar em diferentes eixos sintagmáticos. Isto é: escolhas estéticas, teorias filosóficas e/ou religiosas e culturais, críticas para o mundo contemporâneo, buscas catárticas e da mandala, tudo na tentativa da renovação do mundo.

Para o funcionamento desse conjunto semiótico, Cortázar desenha um esquema narrativo, uma estratégia inovadora, duas escolhas discursivas unidas aos processos anteriores de ruptura. O primeiro elo encontra-se nos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont (grande influência para as escritas cortazarianas, já introduzida e analisada no conto “El otro cielo”), que tenta adaptar esse princípio deslocador do ‘encontro dos elementos absurdos’.

A obra *Ulysses* de James Joyce, autor citado várias vezes pelo romancista argentino, é mais um outro modelo imitado para a invenção de um universo polidimensional, uma multiplicação polifônica, uma recriação linguística. Por um outro lado, a viagem interior e exterior de Horácio Oliveira –personagem central de *Rayuela*- faz lembrar os itinerários de Leopold Bloom, ao evocar o labirinto urbano dublinense e suas descontroladas fluências psíquicas. Uma outra revelação e influência para Julio Cortázar é Alfred Jarry -já mencionado neste Capítulo 5-; sendo Jarry precursor do surrealismo e do teatro do absurdo. Esse dramaturgo e romancista francês fundamenta o estudo da realidade na “exceção às leis” e procura um universo fora do habitual, além da metafísica. Dessa indagação, surge uma realidade absurda e brutal: a *patafísica*, glosada na narrativa cortazariana.

Grande e efetiva também é a influência do surrealismo, ascendência já comentada sucintamente ao analisarmos as estratégias do conto fantástico cortazariano. Cortázar faz alusão a Éluard e Clével; se impressiona com a leitura de *Opium*, de Cocteau. Mas, serve-se principalmente de André Breton e incorpora em *Rayuela* alguns dos típicos procedimentos estruturais e psíquicos bretonianos, dentre eles:

-a incoexão, a ruptura da ordem, a desconstrução estrutural, em alguns capítulos;

- as formas mecanicistas que alteram nosso ‘cérebro lógico’;
- a função onírica, já que ‘o sonho é muito mais real que a vigília’.

Observa-se um traço fundamental no que diz respeito às influências do francês Breton, e ele foca a figura do duplo: Breton joga com o princípio de ‘subversão total’, com a função da ‘outridade’, do *doppelgänger*; Cortázar decide o mesmo jogo 35 anos depois. Citamos André Breton para ilustrar essa figura do duplo: “... une femme à mon côté qui était Nadja, mais qui eût pu, n'est-ce pas, être toute autre, et même *telle autre*...” (BRETON, 1967, p. 7). (“Uma mulher ao meu lado que era Nadja, mas ela poderia ter sido uma outra, e também, uma *tal outra*.” Minha tradução).

*Rayuela* é um modelo singular de romance experimental. Julio Cortázar reelabora as leis que regem a articulação do percurso e do processo discursivo, da representação referencial. Seus procedimentos estratégicos alteram a sequência temporal, a coerência actancial, a desconstrução da continuidade discursiva. A técnica de ruptura se baseia, no início, na fragmentação em três blocos textuais. A original sintaxe narrativa, organizada em três universos confrontados e parcelados em 155 unidades, poderia se sintetizar assim: do lado de lá=Paris (36 unidades narrativas), do lado de cá=Buenos Aires (20 unidades narrativas) e de outros lados (capítulos prescindíveis, 99 unidades narrativas).

Cortázar escreve usando um estilo narrativo desordenado, inconexo, de múltiplas unidades ensaísticas e ficcionais. O mesmo escritor, na página preliminar, esclarece e concretiza seu propósito: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros... El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56...”. (CORTÁZAR, 2003, p. 4). A concepção cortazariana do ‘primer libro’ se apoia num significado dual das *dos orillas*: o confronto ‘geosocial’ e cultural de América-Europa, Argentina-França, e o simbolismo da Terra e do Céu. A capital francesa não é exatamente o paraíso no verão de 1963, ano da publicação de *Rayuela*. A partir de um lugar marginalizado, o protagonista, no início, representa o céu da “rayuela”, que se concretiza na busca angustiada, inatingível do *kibbutz* do desejo.

E nesse devaneio de reflexões, percursos, pontes, ruas, duplos, saudades, Horacio se desloca, se desdobra e nos fala dessas profundas inquietações de cronópio exilado na sátira ortográfica, brincadeira para seu leitor cúmplice, na nostalgia saudosa:

Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengañó, algo le decía que también allí había kibbutz, que detrás, siempre

detrás había esperanza de kibbutz. [...]reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz.[...] y entrecerrando los ojos para no aceptar la vaga luz que subía de los portales, se imaginaba muy lejos (¿al otro lado del rasar, o era un ataque de patriotismo?) el paisaje tan puro que casi no existía de su kibbutz.

[...] pobrecito Horacio anclado en París, cómo habrá cambiado tu calle Corrientes, Suipacha, Esmeralda, y el viejo arrabal. Pero aunque pusiera toda su rabia en encender otro Gauloise, muy lejos en el fondo de los ojos seguía viendo su kibbutz, no al otro lado del mar o a lo mejor al otro lado del mar,[...]

[....]En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo[...] (CORTÁZAR, 2003, p. 171-172)

Horacio Oliveira confronta-se com um mundo cosmopolita, umas estruturas socioculturais diversificadas, submetidas às pressões da “Gran Costumbre”, da “Gran Burrada”, segundo adjetivações do narrador cortazariano. Ilustramos com palavras de Morelli, personagem fundamental de *Rayuela*, que se torna porta-voz literário de Cortázar, palavras que tentam ilustrar esse universo estético do romance-poema que nos convoca:

Rayuela es un poco una síntesis de mis diez años de vida en París, más los anteriores. Allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para plantearme en términos de novela lo que otros, los filósofos, se planteaban en términos metafísicos. Es decir, las grandes interrogantes, las grandes preguntas. Creo que en Rayuela hay otras muchas cosas. (CORTÁZAR, 2003, p. 706)

Cortázar, naquela obsessão do duplo, do outro, transfere a Horacio a voz narrativa, a visão testemunhal para representar os múltiplos itinerários parisiños e o *clímax* sociocultural, a partir de um olhar narrativo e estético polifônico. Assim sendo, Cortázar-Horacio, como testemunha e ator comprometido, reelabora suas experiências, seus traços gestuais; narra suas aventuras amorosas, em constante ruptura da sequência temporal, dando sempre prova de sua erudição literária e artística. No seu labirinto de ruas, praças e pontes, Horacio protagoniza suas aventuras de desterrado; percorre a cidade numa constante busca do Centro, do Mandala.

Cortázar tenta abordar, a partir do romance, os temas filosóficos da Europa de meados do século XX, uma Europa que ainda olha horrorizada os momentos mais terríveis da loucura nazi. Diante desses fatos, os filósofos começam a se questionar

sobre os princípios que têm levado o Ocidente para o horror e para o absurdo, para a desumanização da vida, para o esquecimento do homem.

A partir dessa conjuntura histórica e filosófica, Cortázar tenta dar resposta a todos os interrogantes que a crise da razão tem deixado, até aquele momento. Seu método não se afasta daquele já utilizado por uma parte de certa tradição literária e que se baseia em encarnar os problemas políticos, sociais, éticos, estéticos ou metafísicos em personagens que humanizem esses problemas. Deste modo, os escritores se servem da obra literária como de um instrumento de pesquisa filosófica, sendo essa obra utilizada a partir de um ponto de vista mais humano, tentando se afastar da abstração e das limitações comunicativas dos sistemas filosóficos ou políticos. Contudo, Cortázar tentará ir um pouco mais além dessa tradição, mesmo correndo o risco de não ser compreendido. Trazemos uma citação de Morelli que ilustra nossas colocações:

Tomar de la literatura eso que tiene de puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje hay mensajeros, y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama): una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirlas como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. Extraña autocreación del autor por parte de su obra. (CORTÁZAR, 2003, p. 559)

Já temos manifestado que *Rayuela* se organiza a partir de uma busca, de um caminho que pretende encontrar a autenticidade do homem, ou seja, uma busca em toda sua complexidade. Não devemos esquecer que esse enorme romance-poema que é *Rayuela* começa com uma pergunta “¿Encontraría a la Maga?” (CORTÁZAR, 2003, p. 7), uma pergunta que poderia passar despercebida se não fôssemos capazes de entender o que a Maga e seu mundo significam para Horacio: um mais além do amor. A Maga representa a intuição, o conhecimento primitivo não contaminado pela bagagem intelectual limitadora e eterna criadora de preconceitos disfarçados.

A aventura de Horacio e a Maga é uma ‘desaforada’ história erótica. Seu processo diegético está submetido a uma constante ruptura da sequência temporal. Inicia-se depois da fuga definitiva da protagonista, ao se sentir frustrada na sua procura.



A busca do ‘objeto desejado’ é um ritual, mais físico que afetivo, ao longo dos capítulos “Del lado de allá”. Na curta unidade 7, a intimidade com a Maga é um exemplo singular de viveza plástica, atualizada pela presença da primeira pessoa no presente –do *eu* autorreferencial-, pela lógica estrutural, a sugestiva justaposição de atos gestuais, o desbordado e envolvente sentimento amoroso:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla por mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja ...  
(CORTÁZAR, 2003, p. 160)

A vida de Oliveira transcorre entre a divagação, a conversa, o amor e o desamor da Maga, personagem chave da obra. Ela está além de tudo. Sua linguagem é extremamente simples, sendo, às vezes, muito eloquentes seus silêncios, sem traço poético nenhum. Porém, esse ‘viver poético’ da Maga acha sua encarnação mais intensa nessa “uruguayita Lucía”, em total estado de inocência, de assombro, de entrega ao maravilhoso-real tão ambicionado por Oliveira. Assim sendo, e no que diz respeito a essa figura de autor-protagonista, observa-se que, se Oliveira é Cortázar, o intelectualismo, a Maga também é Cortázar, a encarnação de seu desejo de ser, que é uma forma de começar a sê-lo.

O que Horacio anseia, a Maga o possui. Horacio deseja se introduzir no mundo Maga, ver como ela vê, porque Oliveira reconhece nela o que ele acredita fosse a verdadeira natureza humana. Mas também, ela conhece muito bem qual é o problema de Oliveira e, numa ocasião, a Maga se expressa com uma grande clareza. A Maga fala assim: “Vos buscás algo que no sabés lo qué es.” (CORTÁZAR, 2003, p. 65). A repulsão instintiva, não sistemática, e por isso menos natural, mais forçada de Horacio, das normas sociais e a possibilidade de desfrutar ou de sofrer pelas coisas sem a obrigação de analisá-las são as armas que, sem sabê-lo, esgrime a Maga e que Horacio anseia.

Oliveira está comprometido consigo mesmo, com aquela que ele acredita que é sua causa maior e mais importante que qualquer outro compromisso: seu compromisso é a busca da autenticidade humana. Quanto a esses conceitos, o narrador onisciente nos

traz ‘falas’ de Oliveira -personagem “del lado de allá”- com seu *doppelgänger* Traveler –personagem “del lado de acá”:

Además, ¿cuál era la verdadera moral de la acción? Una acción social como la de los sindicalistas se justifica de sobra el terreno histórico. Felices los que vivían y dormían en la historia. Una abnegación se justifica casi siempre como una actitud de raíz religiosa. Felices los que amaban al prójimo como a sí mismos. En todos los casos Oliveira rechazaba *esa salida del yo*, esa invasión magnánima del redil ajeno, bumerag ontológico destinado a enriquecer al que lo soltaba, a darle más humanidad, más santidad. Siempre se es santo a costa de otro, etc. No tenía nada que objetar a esa acción en sí, pero la apartaba desconfiado de su conducta personal. Sospechaba la traición apenas cediera a los carteles en las calles o a las actividades de carácter social; una traición vestida de trabajo satisfactorio, de alegrías cotidianas, de conciencia satisfecha, de deber cumplido. (CORTÁZAR, 2003, p. 332).  
Grifos meus.

O estranhamento - *esa salida del yo*-, as contingências, os fatos protagonizados em Paris por Oliveira, se projetam no discurso “Del lado de acá”. A cidade portenha de suas raízes também não é um espaço solidário. “En París todo le era Buenos Aires y viceversa”. Porém, a “vuelta era realmente la ida en más de un sentido”. O reencontro com a “mamá patria”, como emigrante repatriado, é desilusionante: lhe interessa da mesma maneira estar em Buenos Aires ou em Bucarest. Assim sendo, sua primeira reação -ao desembarcar em Buenos Aires, “del lado de acá”- é puramente gastronômica: “comer chorizos y chinchulines” (CORTÁZAR, 2003, p. 181), numa churrascaria do porto. A proliferação de sensações, as exaltações líricas sobre Paris, tudo some no que diz respeito à capital argentina. Eliminam-se os itinerários horizontais, e os espaços urbanos ficam limitados a duas áreas isoladas, carregadas de simbolismo: o circo e manicômio. (CORTÁZAR, 2003, p. 181).

Oliveira busca, anseia, joga. Desenha a amarelinha no chão e joga a pedrinha, entra nesse jogo da infância, imprimindo-lhe feições obsessivas e um sentido simbólico:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al cielo, casi siempre se calcula mal y la piedrita sale del dibujo ... (CORTÁZAR, 2003, p. 367-368)

O título da obra já está nos indicando dois aspectos fundamentais do projeto cortazariano: sua noção lúdica e o poder representativo deste jogo da amarelinha *Rayuela*, em particular. Existe uma afinidade evidente entre a noção de jogo e a ideia surrealista do azar objetivo. Para Cortázar, o jogo responde a um modelo ideal, introduzindo o duplo, o semelhante, e que se relaciona com o sagrado: “Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas” (CORTÁZAR. In: YURKIÉVICH, 1985, p. 95). O jogo aponta também para uma tentativa metafísica e mística; resumindo, trata-se de um rito iniciático. Citamos Cortázar com palavras muito explícitas na entrevista de Saúl Yurkiévich: “Creo que el juego es una pervivencia en nosotros de un contacto con fuerzas muy profundas que ahora vemos con menos claridad” (CORTÁZAR. In: YURKIÉVICH, 1985, p. 96). Salienta-se, assim, uma afinidade entre o pensamento benjaminiano e a poética cortazariana. Com efeito, a noção de jogo infantil possui uma dimensão tanto ontogenética quanto filogenética, e Benjamin estabelece um relacionamento com a mimesis, como a faculdade mais antiga para captar semelhanças, sendo essa faculdade mimética (*Mimikry*) reeditando a infância humana, reproduzindo uma certa infância da humanidade. Trazemos reflexões de Walter Benjamin –no livro de Gershom Scholem *Walter Benjamin y su ángel*- tentando ilustrar essas semelhanças entre o menino e o adulto: “las frases que un chico construye a partir de palabras previamente dadas, mientras juega tienen mayor parentesco con las de los textos sagrados que con las del habla corriente de los adultos”. (SCHOLEM, 2003, p. 31).

Aqui, evocamos palavras e reflexões cortazarianas que ilustraram conceitos no início deste Capítulo 5 nas quais Cortázar se declara abertamente um menino-adulto. Esse escritor-criança que não conseguiu estabelecer limites entre o ato da escrita e o exercício da vida. Um escritor-poeta que confessa seu deslocamento, seu lugar particular onde ele mora e a partir do qual ele escreve e vive, porém sempre deslocado, num jogo sem fim de palavras e brinquedis textuais.

Este projeto lúdico em *Rayuela* atravessará todos os níveis dessa obra; em sua textura se fundem a rebeldia, a estética satírica, o mítico e o místico, o litúrgico e o esotérico. Como sintetiza Yurkiévich no trecho seguinte:

El ludismo es componente basamental del Rayuela; interviene de manera determinante en el proceso de producción del texto y actúa en todos sus niveles. Los juegos entran en la historia novelesca... Están los juegos que transcurren en el nivel del significado y aquellos que afectan el discurso... Además del juego metanarrativo... (YURKIÉVICH, 1985, p. 108)

Cortázar concebe a negação como princípio estruturante e, desta forma, *Rayuela* é a desmontagem da linguagem e do discurso; as redes semânticas se diluem em infinidade de *gaps* textuais. Assim sendo, observa-se que o narrador cortazariano estabelece a quebra do signo, do conceito e da estratégia do ato literário. De fato, o autor se propõe a nos oferecer uma visão global da realidade cotidiana e de outra realidade possível, como já enunciado, uma espécie de ‘cachetada metafísica’. Desta forma, *Rayuela* é procura incessante de uma outra realidade, de um centro, de um além, da zona sagrada, do *kibbutz* do desejo. Resumindo: o que se busca é o céu, quer dizer: a revelação, a união mística. Devemos lembrar que, no início, o livro *Rayuela* tinha como nome *Mandala*, cuja base é o tantrismo, prática religiosa na qual as imagens são os veículos para a meditação. Contudo, a figura, as imagens não são imediatas: trata-se de uma procura autor-leitor. O mesmo Cortázar fez alusão em *Rayuela* – no capítulo suprimido “La araña”, presente no final do livro - em várias ocasiões para nos falar sobre “ese tiempo de ruptura, de búsqueda, de pájaros” (CORTÁZAR, 2003, p. 596). O romance *Rayuela* expressa, com efeito, uma ruptura do tempo e uma busca que se materializa ao nível da linguagem, da palavra. É na linguagem onde se amalgama o espírito que guia seu autor, sendo esse espírito só uma busca a partir da linguagem, na linguagem: “Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje. Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos” (HARSS, 1968, p. 285). Em *Rayuela*, tudo é renovação linguística. No início deste Capítulo sobre Julio Cortázar, fizemos alusão ao narrador cortazariano, atravessado pela linguagem, fragmentado e na incessante busca de seu duplo; um narrador recriando seu objeto textual fracionado, construído, às vezes, só a partir de frases soltas, inconclusas. Trazemos ainda mais uma vez exemplos ilustrativos quanto a essas estratégias de quebra e fuga. Assim sendo, observa-se em *Rayuela*, no final do Capítulo 127, a frase inacabada: “A menos que”. Logo, no Capítulo 32, a Maga, fazendo alusão a sua criança morta, fala assim: “Parece increíble que alguna vez, Rocamadur”. No Capítulo 36, na conversa com a *clocharde*: “Si Célestin estuviera ahí, ciertamente que. Claro que. Célestin: incansable”.

Cortázar, na entrevista de Omar Prego, manifesta sua decisão de liberar seu idioleto da negatividade do passado, de começar a partir do zero:

... yo me serví del idioma como cualquier escritor, pero hay una búsqueda desesperada para eliminar los tópicos, todo lo que nos quedaba todavía de la mala herencia finisecular, hay una serie de continuas referencias a la podredumbre de los adjetivos. Es una especie de tentativa de limpieza general del idioma antes de poder volver a utilizarlo ... (PREGO, 1985, p. 116)

*Rayuela* é um surpreendente testemunho linguístico. Cortázar desborda e ultrapassa a potencialidade expressiva da língua, manipula a escrita, oferece inovações metafóricas em toda liberdade, configura o absurdo e a angústia da existência, cria símbolos e imagens insólitas.

Por conseguinte, observa-se nesse romance uma estratégia extrema no que diz respeito às manipulações da escrita: Julio Cortázar inventa uma linguagem à qual ele chamou de *glíglico* -influenciado pela literatura inglesa, e especialmente, por Lewis Carroll- e decidira escrever o Capítulo 68 de *Rayuela* nessa linguagem particular. O *glíglico* é uma linguagem que salienta e ressalta os aspectos estéticos e sonoros do idioma. O *glíglico* inventa palavras, é simples e efêmero, é a linguagem das emoções, do amor e da música, expressa tudo o que não se diz com palavras, parece ser uma metáfora musical na cena amorosa, e só se entende convocando e convidando o leitor para uma interação direta com o autor.

Ilustramos com o capítulo mencionado:

#### **Capítulo 68**

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo a poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apelsonando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalcato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocaplúvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (CORTÁZAR, 2003, p. 43)

Em Cortázar, a função do *glíglico* ultrapassa os limites do divertimento, da comicidade. O alvo é o excesso, um ir além, partir na procura e no compromisso do leitor, inventar o texto no trabalho de deciframento compartilhado: o leitor -o público- deve achar o contexto adequado para as palavras encontrarem o significado, para esse

leitor se tornar cúmplice e criador-autor do texto. Citamos Cortázar, Capítulo 79 de *Rayuela*, no qual o narrador transcreve as ideias de Morelli quanto ao leitor; personagem Morelli, porta-voz cortazariano:

Situación del lector. En general todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia.

»Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. (CORTÁZAR, 2003, p. 316, Cap. 79)

O *glíglíco* cortazariano propõe intrigas ao ato comunicativo, à incomunicação de que todos padecemos ao utilizar a linguagem tradicional. O ato do entendimento não está baseado nas palavras e nas construções fixas; ele se baseia em algo mais fundamental: no sentimento e na emoção, na música e na espontaneidade, na criatividade e na falta de toda ordem imposta. E, ao fazer alusão à música, deve-se salientar a paixão do cronópio Julio pelo *jazz*, assunto já abordado, porém, impõe-se trazer mais uma vez essa feição que é fonte de inspiração poética, narrativa, musical e de vida. E o amante dessa expressão musical, conhecedor das etapas da criação, tenta levar à prática as estratégias de alguns músicos de *jazz* que “cantam” os sons que pretendem reproduzir logo no instrumento. Poderíamos dizer que se trata de uma espécie de “rascunho sonoro” do qual eles se servem antes da reprodução final. No caso de Cortázar, poderia se dizer que o *glíglíco* é seu “rascunho sonoro”, uma prova para conferir como ele pretendia que soaria a descrição amorosa do Capítulo 68. Cortázar decidiu deixar esse capítulo sob forma de “rascunho”, permitindo – exigindo - ao leitor a decodificação da mensagem, a participação na orquestra provocadora da pedrinha jogada no chão da *Rayuela*, indo da Terra para o Céu, atravessando a narrativa de *Rayuela*, do *Jogo da Amarelinha*, entre um personagem e o seu duplo, entre duas realidades fantásticas, duas ordens justapostas no mesmo plano e a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável.

Eduardo Galeano, comovido pela morte de seu amigo rio-platense, escreve um texto sentido, enternecido, desenhado por traços oníricos, para seu amigo; texto que fora publicado na Revista Casa de las Américas, em 1984, cujo título sugestivo é *Una casa*

*de palabras.* Eduardo Galeano homenajea seu colega e amigo salientando uma característica fundamental de Julio Cortázar: um cronópio feito de, para, em palavras.

Galeano/Cortázar: dois enormes escritores latino-americanos, rio-platenses, “del lado allá y del lado de acá del Río de la Plata”, criadores de textos-casas de palabras:

Estas palabras, escritas para Julio Cortázar, no llegaron a tiempo. Quizá él las reciba cada vez que alguien las lea y las comparta.

Julio es una larga cuerda con cara de luna. La luna tiene ojos de estupor y melancolía. Así lo estoy viendo en la penumbra del entresueño, mientras desato las pestañas. Así lo voy viendo y lo voy escuchando, porque Julio está sentado junto a la cama donde despierto y suavemente me cuenta los sueños que yo acabo de soñar y que ya no recuerdo o creo que no recuerdo.

Esto he sentido desde que leí sus cosas por primera vez, hace más de veinte años, y yo siempre con ganas de entregarle sueños a cambio de los que él me devolvía. Nunca pude. No valen la pena los pocos sueños míos que consigo recordar al fin de cada noche.

Ahora Helena me ha dado los suyos, para que yo se los dé a Julio. El sueño de la casa de las palabras, por ejemplo. Allí acudían los poetas a mezclar y probar palabras. En frascos de vidrio estaban guardadas las palabras, y cada una tenía un color, un olor y un sabor y cada una sonaba y quería ser tocada. Los poetas elegían y combinaban, buscando tonalidades y melodías, y se acercaban a la nariz las frases que iban formando, y las probaban con el dedo: “Esta precisa más aroma de lluvia”, decía Juan, y Ernesto decía: “A esta le sobra sal”. La casa de las palabras se parecía mucho a la casa de Rosalía de Castro, en Galicia; y quizá era. Los árboles se metían por las ventanas.

O, pongamos por caso, el sueño de la mesa de los colores. Estábamos todos en ese sueño, todos los amigos sentados en torno de una mesa, y también la multitud de “extras” que trabajan en cualquier sueño que se respete. En las fuentes y en los platos había comida, pero sobre todo había colores: cada cual se servía alguna alegría en la boca y también se servía algún color, el color que le hacía falta, y el color entraba por los ojos: amarillo limón o azul de mar serena, rojo humeante o rojo lacre o rojo vino.

Una vez, Helena soñó que sus sueños se marchaban de viaje y ella iba hasta la estación del tren a despedirlos y por ahí andaba entreverado, no sé cómo, el Chacho Peñaloza queriendo irse a Beirut. Y otra vez, hace poco, soñó que se había dejado los sueños en Mallorca, en casa de Claribel y Bud. En pleno sueño sonaba el teléfono y era Claribel llamando desde el pueblo de Dejá. Claribel decía que Helena se había olvidado un montón de sueños en su casa y que ella los había guardado, atados con una cinta, y que sus nietos querían ponérselos y ella les decía: “Eso no se toca”.

–¿Qué hago con tus sueños? –pregunta Claribel en el sueño.

–Dáselos a Julio –le sugerí yo, después, mientras el cafecito nos abría, de a poco, las puertas del día; y Helena estuvo de acuerdo. (GALEANO, 1984, p.74)

O escritor uruguaio Eduardo Galeano, consciente da importância vital para Julio, mas também para ele, deixou, antes da sua partida, uma casa de palavras para seu querido amigo portenho, palavras que Julio já não poderia ler “del lado de acá”, mas sim no seu Céu final do jogo da amarelinha portenha, atravessando rios, pontes, mares, palavras. Para Julio Cortázar, as protagonistas estrela, os alicerces, causas, motores e alvo de toda sua produção literária, de sua justificativa de vida são, foram as palavras.

O Capítulo 93 de *Rayuela* abre assim: “*Pero el amor, esa palabra...*” (CORTÁZAR, 2003, p. 338). E, nesse capítulo, o narrador-Horacio-Cortázar declara o amor absoluto, total, a ela, à palavra personificada, a essa inatingível, impossível, a ela ponte e acesso para o ‘salto’, lhe permitindo ir “del lado de acá para el lado de allá”:

Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa, hay horas en que me atormenta que me ames (cómo te gusta usar el verbo amar, con qué cursilería lo vas dejando caer sobre los platos y las sábanas y los autobuses), me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, [...]

[...]Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de *palabras, perras negras*, y resulta que te quiero. Total parcial: te quiero. Total general: te amo. (CORTÁZAR, 2003, p. 338). Grifos meus

Amor, compromisso, engajamento, vida. Essas “perras negras”, ou escudo, arma, defesa, estandarte: palavras.

Julio Cortázar, a partir dos anos setenta e até sua morte, em 1984, estava muito preocupado, tentando informar à opinião pública sobre a repressão em vários países latino-americanos e sobre o bloqueio informático exercido pelas agências dos Estados Unidos, obstaculizando as notícias chegarem para os povos da América Latina sob regimes ditatoriais.

Encerramos este Capítulo sobre Julio Cortázar fazendo alusão a um texto lido pelo autor, em Madrid, em 1981, no contexto de uma reunião organizada pela Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHD), gravada por Carlos Iaquinandi e cujo título é *Las palabras*. Aquela reunião contou com o apoio do Ayuntamiento de Madrid, lembrava o quinto ano do início do brutal golpe militar de 1976 na Argentina, e ela foi considerada, anos depois, o acontecimento emblemático da resistência democrática em exílio. O alvo maior de Cortázar, naquele momento, foi o de salientar o valor das palavras. Assim, nada melhor e mais eloquente do que oferecer esse



encerramento-homenagem com a voz-palavras de Julio, trechos da conferencia proferida na reunião aludida. Frases do autor que se tornam ilustrativas acerca da importância das palavras, sobre a responsabilidade do escritor-intelectual quanto à língua, quanto ao escritor, esse guardião do idioma:

**Las palabras. Conferencia, La Villa, Madrid 1981**

[...] Un intelectual que lo sea verdaderamente, un escritor que merezca ese nombre, que no sea un demagogo de la literatura como hay demagogos de la política, tiene que ser un hombre que mantenga frente al idioma y con el idioma que él utiliza, una vigilancia permanente, [...] Un escritor es un centinela del idioma, es un hombre que tiene que llevar hacia el lector, no solamente, una novela o un cuento, sino moldes mentales de lenguaje que conviertan a ese lector en un hombre capaz de reconocer lo que va de ese lenguaje que es verdadero y auténtico a todos los oropeles que pretenden venderle, a todas las mentiras envueltas, disfrazadas y falsificadas. [...] Si algo sabemos los escritores es que las palabras pueden llegar a cansarse y a enfermarse, como se cansan y se enferman los hombres o los caballos.[...] En vez de brotar de las bocas o de la escritura como lo que fueron alguna vez, flechas de la comunicación, pájaros del pensamiento y de la sensibilidad, las vemos o las oímos caer como piedras opacas, empezamos a no recibir de lleno su mensaje, o a percibir solamente una faceta de su contenido, a sentir las como monedas gastadas, a perderlas cada vez más como signos vivos y a servirnos de ellas como pañuelos de bolsillo, como zapatos usados. Los que asistimos a reuniones como ésta sabemos que hay palabras-clave, palabras-cumbre que condensan nuestras ideas, nuestras esperanzas y nuestras decisiones, y que deberían brillar como estrellas mentales cada vez que se las pronuncia. Sabemos muy bien cuáles son esas palabras en las que se centran tantas obligaciones y tantos deseos: libertad, dignidad, derechos humanos, pueblo, justicia social, democracia, entre muchas otras. Y ahí están otra vez esta noche, aquí las estamos diciendo porque debemos decirlas, porque ellas aglutinan una inmensa carga positiva sin la cual nuestra vida tal como la entendemos no tendría el menor sentido, ni como individuos ni como pueblos. Aquí están otra vez esas palabras, las estamos diciendo, las estamos escuchando. Pero en algunos de nosotros, acaso porque tenemos un contacto más obligado con el idioma que es nuestra herramienta estética de trabajo, se abre paso un sentimiento de inquietud, un temor que sería fácil callar en el entusiasmo y la fe del momento, pero que no debe ser callado cuando se lo siente con la fuerza y con la angustia con que a mí me ocurre sentirlo. [...] Es hora de pensar que cada uno de nosotros tiene una máquina mental de lavar, y que esa máquina es su inteligencia y su conciencia; [...] Sólo así lograremos que el futuro responda a nuestra esperanza y a nuestra acción, porque la historia es el hombre y se hace a su imagen y a su palabra.<sup>28</sup>

Texto explícito e ilustrativo dos princípios fundamentais para Cortázar, sobre a responsabilide de todos e de cada um nessa história que é e se faz a partir de nós e de nossa palavra. A história somos nós, ela é feita de nossas palavras escritas, faladas, sempre tradutoras.

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=G0OzsFWUTYY>. Acesso: 20-05-2017

## Capítulo 6

Neruda / Cortázar – Cortázar / Neruda

### Palavras ponte



### 6.1 Pontes de palavras

#### De palavras acadêmicas e outras coisas

Na “*Carta abierta a Pablo Neruda*”, escrita por Julio Cortázar em Viena, em 1971, como Introdução para a versão francesa da coletânea de poemas *Residencia en la tierra* do poeta Pablo Neruda, e que fora publicada por Gallimard na Coleção “Poésie”, Julio Cortázar faz alusão e ilustra um dos tópicos alvo desta tese: o compromisso do poeta-escritor, a função da poesia, o protagonismo da escrita e da

palavra no processo histórico pelo qual o poeta-escritor transita. E, nesse monólogo-diálogo com Neruda, Cortázar salienta o desempenho, a representação da poesia, da palavra. O verbo como escudo e soldado:

[...]Vaya si lo sabemos, Pablo, vaya si las primeras Residencias son el pasado, los últimos peldaños antes del salto que acaba con el individualismo egocéntrico para acceder a esa otra manera de vivirse hombre, inmerso y poroso y participe, el hombre que interroga y agrade para encontrar las respuestas que lo integren en su contorno, *el hombre que hace frente a la circunstancia para desnudarla de mentira a ráfagas de verbo*, ya no solamente por él aunque siempre por él, ya no solamente el poema aunque siempre el poema: *otra poesía ha nacido en nuestro tiempo, su nombre es revolución y su libro es de viento y de manos, de lecturas sin sofá, de encuentro en plena calle, la poesía no cambia y es difícil o fácil y se canta o se calla, pero lo que cuenta para nosotros ha cesado de ser privilegio original de mandarines latinoamericanos o europeos o yanquis, nada podría jamás cambiar el acto poético, ese enfrentarse cara a cara con el mundo*, pero la soledad del poeta no es ya la del esquema centrípeto, su soledad se sabe histórica y no meramente ontológica, *el poema nace para ser más que un poema, piedra en el edificio de una futura humanidad desalineada, martillo o trago de agua en el taller multitudinario donde lentamente se empieza a modelar otra imagen del hombre en el planeta.*[...] (CORTÁZAR <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2471/2659>. Acesso em 21/08/2016) Grifos meus

Nesta Carta-Introdução, a partir das palavras cortazarianas, observa-se com grande clareza as vivências poéticas, o papel da poesia (e dos poetas-escritores) naqueles momentos históricos e literários latino-americanos dos anos 1960-70. O texto de Cortázar explicita o lugar do homem, do lavrador da palavra, do militante dos textos que confronta a realidade para desnudar a mentira com as armas textuais, com a força das *rajadas de verbos*, com *poemas como pedras* e como *martelos*; sempre na procura e na criação revolucionária, e a partir de leituras simples: *em casa e com chinelos*.

Observa-se também, nesta *Carta abierta de Cortázar a Neruda*, que o ritual editorial, a cerimônia comercial que impõe a criação textual de um grande da literatura sobre um outro, acaba sendo um texto-testemunho, porém, mais um pretexto para uma bela produção poética-panfletária.

Julio Cortázar, ser solitário e racional, porém extremamente sensível, reconhece suas poucas convicções quanto a este tipo de exercício textual: “[...]Detesto los prólogos o las introducciones pero ya ves, ocurre a veces que las costumbres y las rutinas despiertan a una nueva vida[...]”. (CORTÁZAR, disponível:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2471/2659>. Acesso em 21/08/2016)

O texto imposto se metamorfoseia - como o cronópio Julio -, se disfarça e se torna poesia e cumplicidade:

(los prólogos...una nueva vida)[...] como el gesto mecánico y absurdo de estrecharse la mano (¿será cierto que nació del sentimiento contrario, de la prueba de que no se estaba ocultando una daga entre los dedos?) *puede volverse encuentro y comunión, diálogo* de la piel que se reconoce y *se comprende por debajo de las palabras*, poesía del tacto primordial, signo de la amistad de los hombres.[...] (Ibidem). Grifos meus.

Cortázar declara detestar os prólogos, porém envolve-se no encontro de palavras com o outro, neste caso, com o poeta chileno, aceitando que esse prólogo “*puede volverse encuentro y comunión*”, reconhecendo que a ponte criada pelas palavras-prólogo permitem uma compreensão profunda “*por debajo de las palabras*”. Uma compreensão que se torna abraço e amizade, encontro no silêncio audível do texto; esse silêncio textual abordado por Edmond Jabès (JABES, 1990), e já mencionado no Capítulo “Exílio”.

Voltamos ao escritor egípcio exilado Edmond Jabès, que sustenta a existência de uma ponte entre o exílio e a teoria cabalística da Shejiná ou morada de Deus. Se Deus mesmo pode exilar-se de si para acompanhar um povo condenado ao desterro – como se Deus fosse uma sombra protetora- podemos entender que o vazio se torne uma plenitude: o vazio se descodifica na palavra de Deus. Abandonar o ser se torna reclamar o ser, reconhecê-lo, afiançá-lo. Daí que, para Jabès, a palavra do escritor seja o reflexo de seu vazio, de seu exílio. Citamos Jabès: “Hacer un libro podría significar cambiar el vazio de escribir por escribir el vazio”. (JABES, 1990, p. 69). A poética de Jabès faz escolhas de silêncios e vazios para criar uma nova linguagem do não dito e do apagado, sustentando esse silêncio audível. Esse silêncio que soa mais uma vez desemboca, muito naturalmente, numa poética da dor que convoca palavras machucadas e cortantes: “Las palabras lo atropellan todo, quieren, una tras otra, convencer. El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, es un diálogo silencioso”. (JABES, 1990, p. 69). E para nosso interesse quanto às palavras introdutórias, às palavras-tato de Cortázar destinadas para Neruda, podemos perceber nelas o silêncio audível, essas palavras que

fazem tornar o vazio uma plenitude, ou esse “*diálogo de la piel que se reconoce y se comprende por debajo de las palabras*”, e “El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, [...] un diálogo silencioso”, segundo Jabès, retomando ou criando laços com a figura cortazariana do contato com e na pele, e com e nas palavras.

Mesmo detestando essa forma narrativa, os Prólogos, Cortázar escreveu também uma Introdução para o livro *Interrupciones I* de seu querido amigo, o poeta Juan Gelman (GELMAN, 1981), aludido no capítulo desta Tese sobre o Exílio. Observamos que, para Cortázar, apresentar, abrir a leitura do livro com palavras suas é um exercício de companheirismo, solidariedade com o poeta, e o faz assim: “Quisiera decirlo ya, no estoy presentando a este libro de Juan, lo estoy simplemente *acompañando yendole al lado* como quiero seguir al lado de Juan en lo que nos queda de voz y de vida, para un día volver con Juan y con tantos otros compañeros a lo verdaderamente nuestro”. (GELMAN, 1981, p. 5) Grifos meus.

Assim, prólogos e introduções, textos para a editora, escritas como formas eloquentes de expressão: o poema como ferramenta e ponte para o encontro:

[...] todos unidos fuera del tiempo y del espacio por esta operación tan vieja y tan dulce de escribir desde el amor y la esperanza, porque contra viento y marea el hombre salva y defiende un territorio común, una zona de encuentro donde maravillosamente renunciamos a la veda y al secreto, donde *un poema o una pintura o un solo de trompeta valen como el encuentro de los cuerpos de la mujer y el hombre* [...]

(CORTÁZAR.

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2471/2659>. Acesso em 21/08/2016). Grifos meus.

Em 1973, nas distantes terras suíças -em Genebra-, mas muito próximo no sentimento e nas convicções, Julio Cortázar escreve e publica o texto “Neruda entre nosotros” (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jcortazar.html>. Acesso em: 21/08/2016) inspirado em Pablo Neruda, em momentos da morte do poeta chileno. Neste texto muito sentido, Cortázar inicia os parágrafos se declarando na impossibilidade de “fixar” na escritura o célebre poeta Pablo Neruda sem correr o risco de deixar só um testemunho “fotográfico”, já que “[...] La historia, la arqueología, la biografía, coinciden en la misma terrible tarea: clavar la mariposa en el cartón. [...]” (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jcortazar.html>. Acesso em: 21/08/2016). Assim, Cortázar manifesta sua intenção de resgatar o verdadeiro poeta se afastando da imagem

maniqueísta, da estátua erigida no universo intelectual da América Latina -e em outras geografias-, do célebre poeta chileno. E o faz se colocando no lugar do velho latino-americano experiente nas questões dos imaginários poéticos-literários universais. O intuito maior do escritor-poeta portenho é de fazer justiça, de prestar homenagem a Pablo Neruda, se dirigindo às novas gerações que veem nele, e a partir de um olhar respeitoso misturado de indiferença “[...] que parece ser el destino de todo bronce en toda plaza [...]” (Ibidem), e fazendo alusão às razões simples da vida:

[...] quisiera contarles (*aos jovens*) con la llaneza del que encuentra a sus amigos en el café, las razones de un amor que trasciende la poesía por sí misma, un amor que tiene otro sentido que mi amor por la poesía de John Keats o de César Vallejo o de Paul Éluard; hablarles de lo que sucedió en mis tierras latinoamericanas en esa primera mitad de un siglo que para ellos se confunde ya en la continuidad de un pasado que todo lo devora y lo confunde.[...] (Ibidem). Grifos meus.

## 6.2 De palavras amigas

Diz-se que os livros encerram em seu interior os rastros dos leitores que fomos; eles conservam anotações, frases sublinhadas, bilhetes de metrô, tickets de ingressos em museus, velhos papéis com desenhos ou números de telefones, fotos, páginas de cantinhos dobrados, flores prensadas...

Os livros de Cortázar nos falam de um leitor voraz e minucioso que lê com atenção, que sublinha, comenta e aponta o que o texto lhe sugere, sem elidir o diálogo com o autor, em ocasiões, através de um simples traço, um sinal de admiração, uma interrogação; outras vezes, com comentários entusiastas: “¡Bien!”, “¡Maravilloso!”; e também, irritados ou irônicos: “¡Bodrio!”, “¡Penoso!” (Palavras em espanhol, anotações e interjeições usadas por Cortázar nas páginas de seus livros: *Residencia en la tierra*, *Geografía infructuosa*, *Estravagario*, *Confieso que he vivido*, *Fin del mundo*. Livros com imagens e referências incluídos neste Capítulo).

Os livros de Cortázar, seus apontamentos, comentários e objetos esquecidos permitem conhecer o Cortázar leitor e oferecem uma visão inédita, cúmplice e cativante do autor de *Rayuela* que não parou nunca de ‘crescer’, lá em Paris, perseguido pela maldição de ser eternamente jovem.

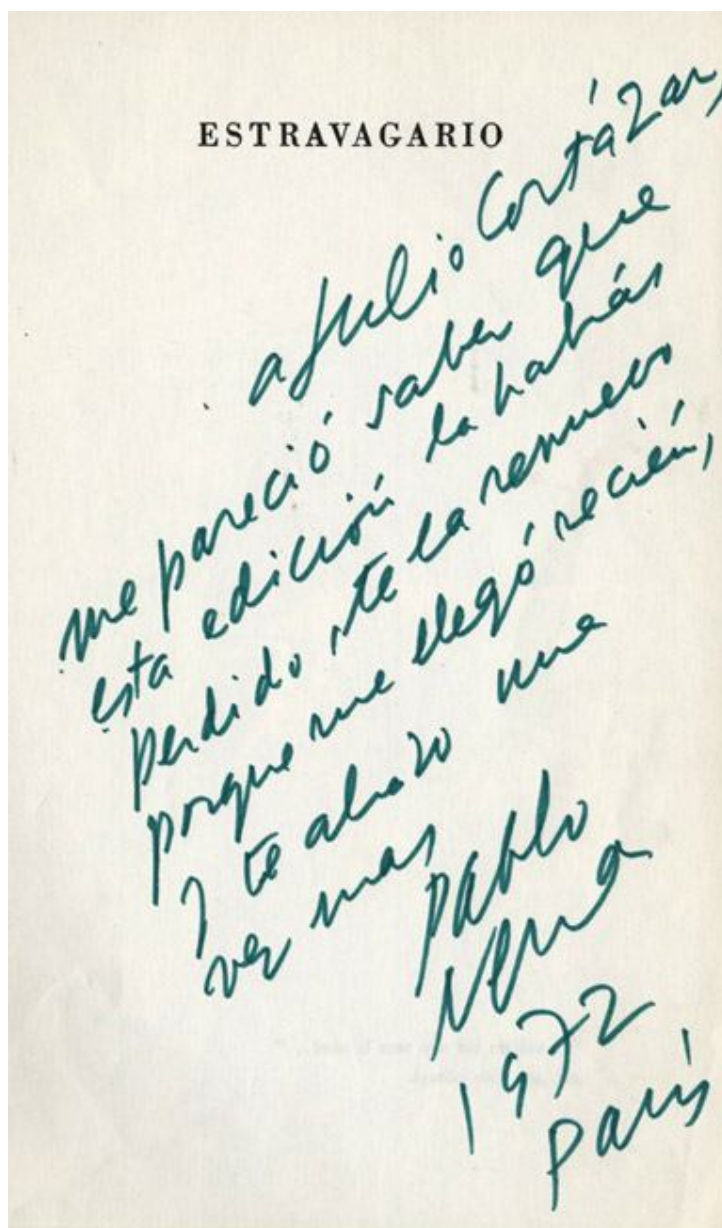
A biblioteca pessoal de Julio Cortázar se encontra na Fundación Juan March de Madrid, a partir da primavera de 1993. Naquele momento, a viúva e testamenteira do escritor, Aurora Bernárdez, doou para a Fundación os mais de quatro mil volumes que Cortázar tinha em sua casa parisiense quando morreu, em 12 de fevereiro de 1984. Trata-se, como não podia ser de outra maneira, da biblioteca de um grande leitor, amante, por um lado, dos grandes poetas de todos os tempos, e com o fascínio sempre confessado pelos contos de terror e as histórias de vampiros e fantasmas.

Nessa biblioteca de Cortázar, na Fundación Juan March, coabitam as antologias poéticas dos lugares mais remotos (poesia pré-colombiana, quéchua, galega, russa, em sânscrito) com as diferentes edições de Drácula (tem sete) e as baratas historietas de mistério. Convivem praticamente todos os clássicos espanhóis, lidos minuciosamente, sublinhados, com anotações e interrogações, com os romances fundamentais de seus contemporâneos latino-americanos e muitas primeiras edições dos poetas espanhóis do século XX. Todos eles partilham o mesmo espaço, acompanhados de uma música protagonista -especialmente do *jazz* -, falando idiomas - o ofício de tradutor de Cortázar explica a quantidade de livros em inglês e francês -, apresentando sempre o traço inconfundível de filiações e fobias, de cumplicidade ou distância, e coabitando com os autores fundamentais de seu esplêndido círculo literário.

Resumindo, um festim para os mitômanos. Banquete, especialmente pelo traço de letra miúda e clara que o escritor deixava nos livros. Cortázar sublinhava até a extenuação, apontava nas margens suas diferenças e não perdoava nem a mínima errata.

Na biblioteca pessoal aludida, encontram-se muitos livros dedicados a Cortázar por escritores coetâneos que permitem conhecer o relacionamento e a amizade que eles tiveram ao longo dos anos. Entre aqueles amigos, e para o interesse desta pesquisa, encontra-se o poeta Pablo Neruda.

De Neruda, aprecia-se quase uma trintena de livros, muitos dos quais têm dedicatórias autógrafas, a maioria assinadas nos anos 1970. Neruda escrevia com tinta verde, usando uma letra enorme, e através de suas dedicatórias se pode perceber a enorme amizade que juntou os dois poetas sul-americanos. Para ilustrar essas colocações, observa-se num exemplar de *Estravagario* (NERUDA, 1958), que Neruda escreve o seguinte parágrafo para Cortázar: “Me pareció saber que esta edición la habías perdido, te la renuevo porque me llegó recién y te abrazo una vez más. Pablo Neruda, 1972. París.”



([http://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/libros\\_firmados.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/libros_firmados.htm). Acesso em 21/08/2016)

Em *Geografía infructuosa* (NERUDA, 1972), a dedicatória aparece empanada pela presença de traços de água, talvez como consequência de alguma inundação na biblioteca de Neruda. No pequeno parágrafo, o poeta chileno faz alusão à água: “Querido Julio, acaba de llegar de Losada, te lo envío con [toda el] agua que corre, [los] pájaros, las hojas y los abrazos, de ‘La Manquel’. Tuyo, Pablo Neruda, Agosto 1972.”<sup>29</sup>

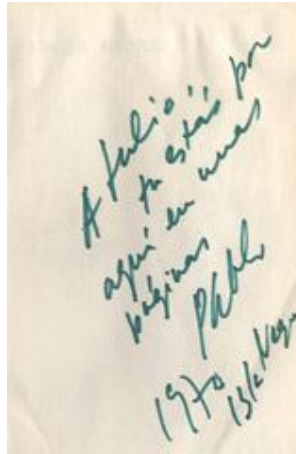
<sup>29</sup> Texto da dedicatória de Neruda para Cortázar na primeira página do livro *Geografía infructuosa*. “La Manquel” foi o refúgio de Pablo Neruda em Normandia, na França, em 1971. Grifos meus



querido Julio  
 acaba de llegar  
 de losada, te lo  
 envío con el  
 agua que como  
 pájaros, las hojas  
 y los abetos de "la  
 Manguel"  
 Tuvo Pablo  
 Neruda  
 Agosto 1972

(Disponível:[http://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/libros\\_firmados.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/libros_firmados.htm). Acesso em 21/08/2016)

E como testemunho dos estragos na biblioteca nerudiana, encontra-se também um exemplar de *Fin del mundo* (NERUDA, 1969), com a seguinte dedicatória: 'A Julio, tú estás por aquí en varias páginas. Pablo. 1970'.

*Fin del mundo*

( [http://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/libros\\_firmados.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/libros_firmados.htm). Acesso em 21/08/2016)

Entre os livros de Cortázar, estão também as memórias de Neruda -*Confieso que he vivido* (NERUDA, 2001)- publicadas após a trágica morte do poeta no Chile, como já mencionado, dias depois do golpe militar de Pinochet. O exemplar está cheio de anotações através das quais Cortázar dialoga com seu amigo desaparecido. Cortázar desfrutou muito da leitura de *Confieso que he vivido*. Com Neruda, Cortázar tinha muitas coisas em comum, mas a fundamental era a poesia. Eles se falavam de “tú a tú”, e à medida que avança a leitura, os traços da caneta de Cortázar vão se impondo, e quase não existe nem uma página sem réplica, sem admiração, sem cumplicidade, sem desacordo.

À maneira de ilustração, diremos que, na página 414, Cortázar dialoga com Neruda e lhe escreve: “Craso error, Pablo”; na 418, lhe corrige uma lembrança: ‘Te confundes con la fiesta para tus 70 años’; e na 379, lhe escreve: ‘Pinochet se los venderá a los yanquis, es lo más seguro’, fazendo alusão à coleção de livros e búzios que o escritor chileno tinha doado ao Estado chileno.

Por último, hablaré de las docas. No sé si existan en otras partes estas plantas, millonariamente multiplicadas, que arrastran por la arena sus dedos triangulares. La primavera llenó esas manos verdes con insólitas sortijas de color amaranto. Las docas llevan un nombre griego: *aizoaceae*. El esplendor de Isla Negra en estos tardíos días de primavera son las *aizoaceae* que se defaman como una invasión marina, como la emanación de la gruta verde del mar, como el zumo de los purpúreos racimos que acumuló en su bodega el lejano Neptuno.

Justo en este momento, la radio nos anuncia que un buen poeta griego ha obtenido el renombrado premio. Los periodistas emigraron. Matilde y yo nos quedamos finalmente tranquilos. Con solemnidad retiramos el gran candado del viejo portón para que todo el mundo siga entrando sin llamar a las puertas de mi casa, sin anunciarse. Como la primavera.

Por la tarde me vinieron a ver los embajadores suecos. Me traían una cesta con botellas y *delicatessen*. La habían preparado para festejar el Premio Nobel que consideraban como seguro para mí. No estuvimos tristes y tomamos un trago por Seferis, el poeta griego que lo había ganado. Ya al despedirse, el embajador me llevó a un lado y me dijo:

—Con seguridad la prensa me va a entrevistar y no sé nada al respecto. Puede usted decirme quién es Seferis?

—Yo tampoco lo sé —le respondí sinceramente.

La verdad es que todo escritor de este planeta llamado Tierra quiere alcanzar alguna vez el Premio Nobel, incluso los que no lo dicen y también los que lo niegan. (1)

En América Latina, especialmente, los países tienen sus candidatos, planifican sus campañas, diseñan su estrategia. Ésta ha perdido a algunos que merecieron recibirlo. Tal es el caso de Rómulo Gallegos. Su obra es grande y deco-

414

(1) Grato error, Pablo.

([http://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/libros\\_firmados.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/libros_firmados.htm). Acesso em 21/08/2016)

O intuito maior de nossas pesquisas, e especialmente neste Capítulo, é aquele de enfatizar um conceito já enunciado sobre o protagonismo da palavra e da poesia: com Neruda, Cortázar tinha muitas coisas em comum, mas a fundamental, era a poesia. Deste modo, salientando esse protagonismo, o objetivo é aquele de estabelecer o laço, criar a ponte entre os autores contemplados nesta pesquisa, para melhor entendermos o alcance da poesia e da criação textual na vida destes autores.

No texto de Julio Cortázar “Neruda entre nosotros”, já apresentado neste Capítulo (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jcortazar.html>), texto inspirado na morte do poeta chileno, e cujo alvo era homenagear o poeta militante Pablo e fazer justiça a seu trabalho e sua poesia, Cortázar se confessa, nos confessa as características profundas de sua personalidade, feições de um escritor errante na solidão:

[...] Conocí muy poco al hombre Pablo Neruda, porque entre mis defectos está el de *no acercarme a los escritores, preferir egoístamente la obra a la persona*. Dos testimonios había tenido de su afecto por mí: *un par de libros dedicados* que me hizo llegar a París, sin que jamás hubiera recibido nada mío, y una página que envió a alguna revista cuyo nombre no recuerdo [...] (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jcortazar.html>. Acesso em 21/08/2016 (Grifos meus))

Neste trecho de citação, percebe-se claramente um traço distintivo da amizade cortazariana-nerudiana, desse universo de representação e protagonismo da linguagem no âmbito pessoal de Cortázar: “Conocí muy poco al hombre Pablo Neruda, porque entre mis defectos está el de no acercarme a los escritores, preferir egoístamente la obra a la persona”.

Pode-se afirmar que os encontros entre os dois escritores-poetas sul-americanos foram quase apenas por meio de palavras escritas, de dedicatórias propostas (ou impostas) pela editora, de testemunhos revolucionários, de uma amizade textual, de um verbo *martelo-militante*.

No mesmo texto, Cortázar conta sucintamente um encontro ‘físico’ entre os dois poetas, acontecido nos inícios do governo de Salvador Allende:

[...] Cuando Salvador Allende asumió la presidencia en noviembre de 1970, quise estar en Santiago cerca de mis hermanos chilenos, asistir a algo que era harto más que una ceremonia, la primera apertura hacia el socialismo en el sector austral del continente. Alguien llamó a mi hotel con una voz de lento río: «Me dicen que estás muy cansado, ven a Isla Negra y quédate unos días, ya sé que no te gusta ver gente, estaremos solos con Matilde y mi hermana, Jorge Edwards te traerá el auto, vendrán Matta y Teresa a almorzar, nadie más». Fui, claro, y Pablo me regaló un poncho de Temuco y me mostró la casa, el mar, los solitarios campos. Como si tuviera miedo de cansarme, me dejó andar por los salones vacíos, mirar despacio y a mi gusto la caverna de Aladino, su Xanadú de interminables maravillas. *Casi inmediatamente comprendí esa correspondencia rigurosa entre la poesía y las cosas, entre el verbo y la materia*. [...] (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jcortazar.html>. Acesso em 21/08/2016 (Grifos meus))

Encontro único; concretização e fusão dos corpos dos poetas num abraço solidário e cúmplice; pontes de palavras, e dessa “correspondencia rigurosa entre la poesía y las cosas, entre el verbo y la materia”.

Cortázar e Neruda falam. Os poetas se falam na escrita. Cortázar entra no jogo “por esta operación tan vieja y tan dulce de escribir desde el amor y la esperanza”. Os poetas se falam no texto e se deparam numa “zona de encuentro”. Os poetas *são* no encontro, *moram* no texto.

Segundo Heidegger (HEIDEGGER, 2003), o discurso é a base da linguagem, é visto como uma interação de sujeitos, de pessoas que vão evidenciando no discurso sua temporalidade e a experiência do ser-no-mundo. E, ao Heidegger fazer alusão a essa interação dos sujeitos, a essas pessoas participantes do discurso, trechos dos diálogos no papel, palavras na escrita de nossos poetas nos convocam mais uma vez. Observa-se, na aludida *Carta abierta de Cortázar a Neruda*, Cortázar *falando* com Pablo - tendo como justificativa a produção de um texto - Prólogo de *Residencia en la tierra* - e o faz assim:

[...] resulta a la vez difícil y exaltante *hablarte mientras hablo a lectores*[...] vale la pena escribir donde una zona en la que *la mano y la palabra juegan por cuenta propia* un billar de muchas bandas[...] *todos unidos fuera del tiempo y del espacio por esta operación tan vieja y tan dulce de escribir desde el amor y la esperanza*, porque contra viento y marea el hombre salva y defiende un territorio común, *una zona de encuentro* donde maravillosamente renunciamos a la veda y al secreto, *donde un poema o una pintura o un solo de trompeta valen como el encuentro* de los cuerpos de la mujer y el hombre[...]  
(<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2471/2659P>. 22-23. Acesso em 21/08/2016) Grifos meus

Para Heidegger (HEIDEGGER, 2003), a fala da linguagem se dá também por meio da poesia, que é, segundo o filósofo, a forma mais autêntica de manifestação da linguagem, nos permitindo uma escuta profunda da voz da linguagem, perceber que na fala se esconde algo intrínseco a nós, esse “*diálogo* de la piel que se reconoce y *se comprende por debajo de las palabras*”. Daí que Cortázar convoque Neruda para entrar num ar de música e poesia, num diálogo “*por debajo de las palabras*”:

[...] una zona de encuentro donde maravillosamente renunciamos a la veda y al secreto, donde un poema o una pintura o un solo de trompeta valen como el encuentro de los cuerpos de la mujer y el hombre [...]”  
(<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2471/2659>. Pág. 22-23. Acesso em: 21/08/2016).

Para ilustrar esse conceito sobre a poesia como manifestação legítima da linguagem, como ponte comunicativa e criadora, achamos interessante trazer colocações de um outro célebre poeta latino-americano, o uruguaio Mario Benedetti.

O poeta militante de ‘la otra orilla rioplatense’, Mario Benedetti, no texto *Poesía, alma del mundo*, afirma que a poesia provoca tumulto sincero, rejeita a marginalização e a exclusão, tem a coragem de questionar, responder e discutir na liberdade total:

[...] En la poesía puede haber invención, no autoengaño; puede haber influencia, no contagio. *Es el género de la sinceridad última, irreversible.* En los géneros narrativos, la simulación, la ambigüedad, el artificio y hasta las trampas pueden llegar a ser virtudes literarias [...] En cambio, tales rasgos no siempre se corresponden con la poesía. No hay veredicto en profundidad sin concurrencia de la poesía. La marginalidad a la que se la somete le otorga una libertad inajenable. *La poesía no acepta esa exclusión y se introduce, con permiso o si él, en la trama social.* Quizá no sepa pormenorizar los odios descomunales, como hace inmejorablemente la novela, pero en cambio construye con pericia los arabescos y las filigranas del amor. Ni la novela ni la poesía morirán, pero sus rumbos son diversos. Si a la novela la llevan en andas, *la poesía, en cambio, ha aprendido a valerse por sí misma: a preguntar, aunque nadie le responda; a responder, aunque nadie le pregunte.* [...] (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-alma-del-mundo/p.1>. Acesso em: 21/08/2016) Grifos meus.

E nessa escuta, nesse caminho determinante, nessa manifestação sublime do poema e do ser, Cortázar tenta fazer justiça ao maravilhoso impulso, ao aluvião poético, às bases *fundacionais* da produção nerudiana:

[...] Así, en mi juventud argentina, viví yo la avalancha prodigiosa de las primeras Residencias, así con Neruda y con Vallejo desperté a un sentimiento sudamericano que de golpe y soberanamente se bastaba a sí mismo, que no necesitaba filiaciones europeas para cumplirse. Cómo podría extrañarme que treinta años más tarde *esa poesía de fundación* se vea confirmada por otra avalancha de poesía, la de pueblos enteros alzándose contra una falsa historia; la revolución estaba ya en esas semillas de escándalo, *la fundación de nuestra palabra propia* era el signo más seguro de los actos que vendrían a corroborarla en una búsqueda de totalidad latinoamericana. [...] (<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/articloe/viewFile/2471/2659> p. 25. Acesso em 21/08/2016)

Cortázar dialoga com Neruda no Prólogo de *Residencia en la tierra*, criando texto, pontes, amizade; construindo as bases sólidas de “*esa poesía de fundación, de nuestra palabra propia*”.

No que diz respeito a essa poesia latino-americana fundacional, observa-se que muitos poetas, entre eles, Mario Benedetti, se manifestaram sobre a importância fundamental dos versos do poeta Rubén Darío, reconhecendo a liberdade e a vastidão de

possibilidades que o poeta nicaraguense ofereceu à poesia. No poema “Abuelo Rubén”, no livro *A ras de un sueño* [1967] (IN: *Inventario*. BENEDETTI, 2008) Mario Benedetti reivindica uma nova arte para uma sociedade extremamente conflituosa, na qual, já não tem cabimento uma poesia focada no ensimesmamento da palavra e na experimentação. O poema mencionado se inicia com os versos seguintes:

Seguramente nunca habrías escrito:

“Un siglo es un instante”.

Menos aún:

“Cien años, qué locura”

Benedetti termina o poema com um agradecimento para aquele que abriu as portas para a nova poesia:

Tú no lo habrías escrito.

Pero nosotros, gracias a ti,

no tenemos vergüenza de decir en tu nombre:

“Un siglo es un instante”,

y menos aún de pensar, en el nuestro:

“Cien años, qué locura”

(BENEDETTI, 2008, p. 439-440)

Mario Benedetti, e assim também os chamados “poetas coloquiales”, colegas e companheiros latino-americanos de sua geração, recuperarão do Modernismo essa parte mais desconhecida e mais sincera de Rubén Darío: os versos onde o prosaísmo, o humor e a liberdade poética se tornam explícitos. Portanto, observa-se que a poesia latino-americana experimentou uma profunda transformação a partir da segunda metade do século XX. Tão radicais foram essas mudanças que podemos falar de uma renovação não só do conceito de poesia, senão também de seu propósito e suas formas, sendo Juan Gelman uma das figuras mais precoce dessa poesia renovada, ou segundo a crítica: a nova poesia.

No livro *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (YURKIÉVICH, 1971) Saúl Yurkiévich emite uma definição de Pablo Neruda que, apesar de sua tonalidade metafórica, nos parece útil para tentar abordar e esclarecer o mundo poético do escritor chileno. Citamos Yurkiévich:

La confusa absorción del cosmos, ese dinamismo arremolinado, ese torbellino de fuerzas en continua mutación constituyen la intuición fundamental de Neruda, una intuición oscura que nos retrotrae a una modalidad preformal de la materia, a lo larval, a lo germinal, a la polución de vida primigenia, a la nebulosa originaria.[...] Para Neruda la poesía *es una misteriosa transferencia natural, un efluvio proveniente de abajo, de un núcleo de energía radiante del cual el poeta actúa como intermediario* [...] (YURKIÉVICH, 1971, p. 166) (Grifos meus)

Observa-se que Yurkiévich, a partir de suas palavras descrevendo Neruda “la nebulosa originaria”, sustenta que o poeta chileno concebia as origens da poesia (e as do poeta) quase como uma condição metafísica, vinda de uma outra dimensão, engendrada num plano sobre-humano, num Mais Além místico, muito próximo do divino, do inalcançável. Yurkiévich completa a ideia afirmando que Neruda considerava que o poeta era uma espécie de *médium* com a capacidade de recolher certas mensagens ou códigos que da natureza -ou do universo- emanavam. Daí a força, o estímulo, a grande fé de e em sua poesia. Poder-se-ia afirmar que essa forma de entender a poesia vem da convicção de Neruda sobre a poesia como uma entidade capaz de transformar a sociedade e, por conseguinte, o mundo.

No que diz respeito a Juan Gelman, e segundo já mencionado, é uma figura chave na corrente renovadora da poesia latino-americana. Se torna especialmente particular o ano de publicação, 1963, de um dos mais importantes livros de poemas gelmanianos: *Gotán*. Naquele momento, ainda percebiam-se como muito presentes as imagens das explosões atômicas sobre o Japão; também ainda se ouvia a proclamação de caráter socialista da Revolução cubana. Em literatura, seguia vivo no subconsciente coletivo o principio nerudiano sobre a poesia: ela podia mudar o mundo.

Os poetas hispano-americanos, conscientes disso, também pretendiam mudar o mundo a partir da poesia. Portanto, eles adotaram o principio nerudiano aludido, mas eles acrescentaram mais um outro ingrediente que também devia mudar: a palavra. Em seu texto “La poesia de Juan Gelman o la ternura desatada”, Hugo Achugar expõe brilhantemente qual é a diferença essencial entre a poesia anterior à nova poesia e essa nova poesia hispano-americana. Citamos Hugo Achugar:



[...] la nueva poesía reclamaba un presente inédito. Gelman, pero también Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Benedetti, Fernández Retamar y otros muchos, comenzaban a apostar a una lírica de lo cotidiano, de lo histórico, y sobre todo, de lo social. [...] *Apuesta que disputaba la hegemonía nerudiana de una lírica exuberante y rechazaba en Canto general y en Odas elementales lo que la retórica debía a su dicción anterior. Apuesta que rechazaba la poesía social de los treinta y de los cuarenta en lo que de explícito o de cartilla tenían; apuesta que encubría tanto al Vallejo de Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz como al de Trilce. Apuesta que se regodeaba con el Altazor de Huidobro pero buscaba atmósferas y espacios poéticos que hicieran bien común los nuevos territorios que la vanguardia había ganado con excelencia mediante la dificultad.* (ACHUGAR, 1995, p. 27). (Grifos meus)

Na cita de Achugar, percebe-se claramente que a nova poesia devia negar a poesia estabelecida para poder existir como tal, independente, autêntica, e para não se tornar velha poesia.

A partir das leituras analíticas de Achugar, percebe-se que o projeto político de Gelman, isto é, a possibilidade de mudar o mundo a partir da literatura, (e em particular, a partir da poesia) é muito similar ao o de Neruda: a grande diferença radica nos modos a partir dos quais esse projeto deveria se por em prática e analisar os riscos que isso poderia acarretar. Para Achugar, Neruda (e outros poetas latino-americanos da época) é um “vocero empoltronado”/porta-voz sentado na poltrona, e como consequência disso: sem correr os riscos nem os perigos típicos da época. Pelo contrário, Gelman participa com vida e obra no projeto de renovação da poesia. Gelman parece dizer em *Gotán* (GELMAN, 1963) que não só deve mudar a sociedade, o mundo e também a poesia, senão que ele, poeta e ser humano, se propõe essa mudança a partir dele mesmo, de sua vida. E essa seria a grande diferença entre a nova e a velha poesia: o poeta não cantará num confortável escritório, nem a partir da oficialidade, senão na trincheira, no confronto e no perigo. O novo poeta compartilha as vicissitudes e tragédias de milhões de almas, entre as quais a sua é só mais uma. O conceito da origem celestial nerudiana do poeta escolhido pela divindade se derruba estrepitosamente, segundo as apreciações de Achugar no livro mencionado. O poeta é um individuo que padece, ama e morre diante do transcorrer da História.

Encerramos as reflexões de Hugo Achugar sobre a nova poesia latino-americana salientando os conceitos sobre o poeta Gelman. Para Achugar, a poesia de Juan Gelman se afasta do modelo nerudiano em voga na Hispano América de inícios da segunda metade do século XX, criando assim um novo tipo de poesia que reverte

concepções sagradas e até esse momento, inamovíveis, como a do poeta e sua função, a da poesia e a de sua linguagem. A função do leitor e a intertextualidade discursiva abrem novos espaços nas formas expressivas da poesia. A partir desses conceitos, a poesia de Juan Gelman é considerada inovadora e revolucionária.

Assim, constata-se que nos confrontamos com a poesia, com esse universo da linguagem, com essa construção de todo um caminho a ser percorrido, esse nos introduzir na “*poesía de fundación, de nuestra palabra propia*”, esse caminho fundamental pelo qual somos chamados a perceber a manifestação mais sublime e real da língua, e nos encontramos empurrados a escutar a voz da linguagem, a perceber que na fala se esconde algo intrínseco a nós. Conceitos que evocam e convocam mais uma vez o poeta Mario Benedetti, no texto já introduzido *Poesía, alma del mundo*:

[...] Podemos irnos con las palabras, soñar con las palabras, desfallecer con ellas, pero una y otra vez debemos volver a lo real, para renovarlas y renovarnos. [...] *Hoy quizá podríamos agregar que en América Latina es sobre todo la poesía*, como cuenca esencial de la literatura, la que pone en suspenso los tristes, agobiantes, demoleedores datos del mundo. Y mientras éste se detiene a revisarlos y tal vez a clonarlos, *ella, la poesía, alma del mundo, vuelve a inventar* y a recorrer sus itinerarios, no por las grandes autopistas del consumismo paradigmático, sino por los molestos andurriales de *su bien ganada libertad*.  
(BENEDETTI, 2000, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-alma-del-mundo/>. Acesso em 21/08/2016). Grifos meus

Desta forma, a proposta benedettina na cita acima: “*ella, la poesía, alma del mundo, vuelve a inventar* y a recorrer sus itinerarios, no por las grandes autopistas del consumismo paradigmático, sino por los molestos andurriales de *su bien ganada libertad*”, ilustra e sustenta nosso convencimento quanto à essência da poesia. Por conseguinte, observamos que os autores citados apresentam traços comuns, e para o interesse de nossas pesquisas salientamos a poesia benedettina alma do mundo, a poesia heideggeriana nos propondo escutar a voz da linguagem para nos desvelar nossa identidade, a poesia nerudiana como mudança do mundo, os versos gelmanianos de compromisso e vida, e a poesia cortazariana fundadora da própria palavra.

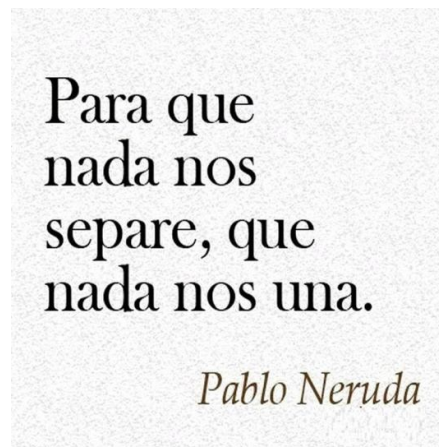
Cortázar-Neruda / Neruda-Cortázar se tornam poetas-escritores numa ida e volta de palavras, às vezes silenciosas, ou só textuais e sempre escritas, criando narrativas num “tecido benedettino, poético e fundacional”, dessa “*poesía de fundación*,

*de nuestra palabra propia”, desse “diálogo de la piel que se reconoce y se comprende por debajo de las palabras”.*

**Cortázar / Neruda  
Palavras ponte**



**Neruda / Cortázar  
Palavras escritas**



**Cortázar / Neruda – Neruda / Cortázar**

### Considerações finais

“¡Alejarse! ¡Quedarse!  
¡Volver ! ¡Partir ! Toda la  
mecânica social cabe en  
estas palabras”.

César Vallejo

- Quelle est l'histoire de ce  
livre ?  
- La prise de conscience  
d'un cri.

Edmond Jabès

La literatura siempre es  
inactual, dice en otro lugar,  
fuera de hora, la verdadera  
historia.

Ricardo Piglia

A América Latina e, para o interesse de nossas pesquisas, a Argentina e o Chile experimentaram alterações da ordem social e política levada a cabo pelos últimos golpes militares, modificações que contribuíram para inserir esses países no grupo das nações vitimadas por alguma das catástrofes que marcaram o século XX e o transformaram no que Edward Said denominou a “era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (2003, p. 47).

Nas últimas décadas e como consequência do impacto do desarraigamento, o tema do exílio apresenta-se de forma significativa na produção cultural daqueles que, direta ou indiretamente, sofreram as vicissitudes impostas pelas ditaduras militares, revelando características particulares em cada caso. Muitas são as causas que intervêm na sua representação: o protagonismo no acontecimento, a possibilidade de recordar e participar o vivido como herança individual ou coletiva, o tempo transcorrido entre o evento e sua elaboração no discurso. Quanto à produção escrita contemporânea latino-americana, encontramos a abordagem desse tópico em uma vasta e variada produção textual, tais que: documentos pessoais, biografias, autobiografias, estudos acadêmicos, depoimentos, artigos da imprensa ou textos ficcionais.

Não é sem razão que nas terras do hemisfério austral nascera a tradição da “literatura do exílio” ou “escritas do exílio”, estreitamente relacionada ao discurso da identidade. Assim, numerosos ensaístas –entre eles, Hugo Achugar, Saúl Yurkiévich, Néstor García Canclini- sustentam que o exílio é uma das condições fundamentais da existência do argentino, já que praticamente muitos representantes importantes da elite política e artística experimentaram certo modo de exílio. Alguns críticos literários - Nicolás Rosa e María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, entre outros- afirmam que o melhor da literatura argentina foi escrito no exílio, apesar de que, em alguns autores, tratava-se do exílio interior (Ernesto Sábato, Ricardo Piglia) e voluntário ou cultural (Julio Cortázar, Juan José Saer). Um exílio se referindo ao caminho no próprio coração do homem, a um caminho num espaço que poderia se tornar simbólico ao fazer alusão à casa, a essa casa natal onde se integram nossos pensamentos, nossas lembranças e nossos sonhos; um espaço interpretado como um cosmos antropológico. Poder-se-ia sustentar que esse espaço-casa se transforma num lugar de formação de nossa identidade individual, e ao mesmo tempo, um lugar da integração e absorção da identidade coletiva, a partir de uma memória de-limitada pelas palavras que se fundem em imagens (símbolos). Assim, as lembranças adotam uma dimensão especial.

O exílio também permite ser analisado como uma vivência da modernidade, já que essa experiência é associada ao estado existencial do homem moderno; além desses aspectos, meditamos sobre o exílio como próprio da condição humana, já que, desde os primórdios, o ser humano está em exílio de si e dos outros.

Nessa errância essencial do ser, nesse exílio como espaço migrante, como espaço de minorias, de discriminação, de diferença e exclusão, observa-se que esse local também é um espaço de criação e transgressão: é a partir desse limiar indefinido onde tudo começa. Sendo esse princípio a escrita, o poema, o livro. Isto é, o ser sustentado por Jabès ao abordar o ser na escrita -e Lacan- como sujeito da linguagem: “Pour exister, il faut, d’abord, être nommé ; mais, pour entrer dans l’univers de l’écriture, il faut avoir assumé, avec son nom, la chance de chaque son, de chaque signe qui le perpétue.” [Para existir, é preciso, no início, ser chamado; mais, para se colocar no universo da escritura, é preciso ter assumido, com nosso nome, a possibilidade de cada som, de cada signo que o perpetua] (Minha tradução). (JABES, 1963, contracapa)

Trata-se, assim, de seres migrantes, porém sem olvido; eles são e têm só lembranças, eles têm escritas memoriosas.

Colocações cortazarianas ilustram nossas formulações:

“ [...] se alza la voluntad inflexible de aquellos argentinos del interior o del exilio que *no reconocen ninguna ley del olvido*, que no aceptan una visión pesimista de la historia universal y mucho menos de la nacional, y que por todos los medios a su alcance *han luchado y seguirán luchando por mostrar que nuestro futuro debe nacer desde abajo, como el trigo o las flores*, y no desde lo alto de la pirámide del despotismo en la que puede ser que cuarenta siglos nos contemplen, señor Bonaparte, pero bien poco nos importan cuando lo único que cuenta para nosotros es este siglo, este día, esta hora en que respiramos y tenemos conciencia de la realidad, sabiendo a la vez que no quieren dejarnos respirar y que nos proponen una realidad de recambio donde los famosos cuarenta siglos vuelven a reconocerse y a darse la mano.” (CORTÁZAR, 1984, p. 6). Grifos meus

Cortázar convida e oferece uma visão esperançosa a partir de uma luta de palavras para exorcizar o exílio, a partir dessa porta aberta descrita em *Le livre des questions* (JABES, 1963) [*El libro de las preguntas*], essa porta ou janela que é o livro. Esse livro que nasceu da “consciência de um grito”, segundo anunciado numa das epígrafes de nossas Considerações finais. Citamos Cortázar, ilustrando o conceito do ato da escrita criativa e insurgente com uma de suas belas metáforas:

“*Por cosas así, este libro. Por cosas así la seguridad de que el trigo pueblo es más fuerte que las pirámides castrenses. Si el genocidio cultural es de una vigencia infame en la Argentina de hoy, la encarnizada multiplicidad de sus formas que ilustra este libro es la prueba más evidente de que no se lleva a cabo fácilmente, de que se le resiste en todos los planos, y que su fracaso está ya presente en su propia y amenazante violencia. El trigo crece en la Argentina, bajo un cielo, un sol y un viento que son otros tantos nombres de la libertad.*” (CORTÁZAR, 1984, p. 6). Grifos meus

O percurso de nossas pesquisas iniciaram-se descrevendo políticas opressoras, sequestros, solidão, torturas, extermínio, figuras todas observadas como fragmentações da subjetividade, como quebras vividas na ditadura pelos desaparecidos, e revividas no exílio por alguns dos que conseguiram fugir ou foram expulsos. Essas fraturas são nexos entre o corpo e a palavra tentando narrar o indizível de uma experiência limite: as errâncias comovedoras de um exilado, de um ser-texto *fora do lugar*.

Narrações poéticas cortazarianas e nerudianas que se manifestam a partir de traços particulares, traduzindo o universo profundo de cada um dos autores desta Tese. Contudo, os dois autores estabelecem pontes que os unem e identificam quanto ao ato da escrita: Cortázar e Neruda elaboram uma política de resistência cultural a partir de uma estética nômade; enquanto sujeitos errantes, atravessam fronteiras geográficas,

estéticas e políticas, tornando as experiências antagônicas um espaço de luta e de tensão política e cultural, tornando as conjunturas adversas e a vida incerta uma inspiração para sua fértil criação de poesia e engajamento. A partir de nossas leituras das definições de Edmond Jabès na contracapa de *Le livre des questions*, podemos inferir que Neruda e Cortázar escrevem “le livre de la mémoire. A d’obsédantes interrogations sur la vie, la parole, la liberté, le choix, la mort” (o livro da memória. Aquela das perguntas obsessivas sobre a vida, a palavra, a liberdade, a escolha, a morte –minha tradução-) (JABES, 1963).

Assim sendo, nossos percursos textuais que se iniciaram com escritas de vivências violentas, encerram com promessas sem olvido, porque “Por cosas así, este libro. Por cosas así la seguridad de que el trigo pueblo es más fuerte”, e porque “El trigo crece en la Argentina, bajo un cielo, un sol y un viento que son otros tantos nombres de la libertad.” Mas también porque, “En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano.”

#### CORTÁZAR-NERUDA/NERUDA CORTÁZAR

Por coisas assim, esta tese.

## Referências

- ACHUGAR, Hugo (Comp.). *La fundación por la palabra*. Montevideo: FHCE/Universidad de la República, 1998.
- \_\_\_\_\_. "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada". *Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten, 1995.
- \_\_\_\_\_. "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada". *Hispanérica: Revista de literatura*, ISSN 0363-0471, N° 41, 1985, págs. 95-102
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Tradução: COHN, Gabriel. Lisboa: Edições 70, 1951.
- ALBERTI, Rafael. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Poemas del destierro de la espera. Antología*. Madrid: Espasa –Calpe, 1976.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Poèmes à Lou*. Paris : Gallimard, Coll. L´imaginaire, 1990.
- ARISTOTE. *Poétique* [Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien]. Paris: Le Livre de poche, « Classiques », 1990.
- ARRIGUCCI, Jr. Davi. *O Escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973; Cia das Letras, 1995 e 2003.
- ASSIS JÚNIOR, Benjamin M. de. A linguagem como desvelamento do ser em Martin Heidegger. IN: VVAA. *Provocações: ensaios filosóficos. Monografias 2004*. Mariana: Dom Voscosso, 2004.
- AUSTER, Paul. «Providence. Una conversación con Edmond Jabès», IN: *El arte del hambre*. Barcelona: Edhasa, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de la Cultura Económica, 1998.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



BALMÈS, François. *Lo que Lacan dice del ser* Trad. Horacio Pons. Argentina: Amorrortu, 2002.

BARNECHEA, Alfredo. *Peregrinos de la lengua*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São-Paulo: Martins-Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Aula (Leçon)*. São Paulo, Cultrix, 1980. p. 22-3.

\_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953.

\_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago. Ed., 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques, Salon de 1819, III*. In: *Œuvres*. Bibliothèque de la Pleiade. Gallimard, 1951.

BENEDETTI, Mario. *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986.

\_\_\_\_\_. *Encuentros hispanoamericanos. Realidad y ficción*, Oviedo, Fundación de Cultura/Excmo. Ayuntamiento de Oviedo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Geografías*. Montevidéo: Arca, 1988.

\_\_\_\_\_. *Viento del exilio*. México: Nueva Imagen, 1981.

\_\_\_\_\_. *Perplejidades de fin de siglo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

\_\_\_\_\_. *Inventario I. Poesía completa 1950-1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

\_\_\_\_\_. *Poesía, alma del mundo*. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 9, 2000. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. IN: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-alma-del-mundo/>

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1984.

\_\_\_\_\_. *El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea*. IN: *imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus Ediciones. 1989.

\_\_\_\_\_. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

- \_\_\_\_\_. La tâche du traducteur. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres choisies*. Paris: Julliard, 1959. V. 1.
- BENICHO, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1995.
- BENOIT, Denis. Engagement littéraire et morale de la littérature, *L'Engagement littéraire*, Emmanuel Bouju éd., Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BHABBA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOCCANERA, Jorge. *Confiar en el misterio*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Editorial DEBOLSILLO, 1964.
- BRADFORD, Lisa (Comp.). *Traducción como cultura*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Édit. Gallimard, 1967.
- CALVEIRO, P. *Política e /o violencia*. Una aproximación a la guerrilla de los años 70. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Memorias virósicas. Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina*. In: LO GIÚDICE, A. (Org.). *Psicoanálisis, restitución, apropiación, filiación*. Buenos Aires: Centro de atención por el derecho a la identidad. Abuelas de Plaza de Mayo – CONADI, 2005. p. 139-59.
- \_\_\_\_\_. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue –Puñaladas, 2006a. (Ensayos de Punta).
- \_\_\_\_\_. (Org.) *El estado y sus Otros*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2006b.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propuestas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CARDONA PEÑA, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos*. México: Ediciones De Andrea, 1955.
- CASTRO, Eliana de Moura. *Psicanálise e linguagem*. São Paulo: Ática. 1986.
- CHOMSKY, Noam. *Le langage et la pensée*. Paris : Payot. 1969.
- \_\_\_\_\_. *Nouveaux horizons dans l'étude du langage et de l'esprit*. Paris : Stock. 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CORACINI, Maria José. *A celebração do Outro. Arquivo, memória e identidade, línguas (materna e estrangeira), plurilingüismo e tradução*. Campinas: Mercado de letras, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas, 1937-1983*. Tomo 1,2,3. Colección completa. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Valise do cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos Completos 1 y 2*. Madrid: Santillana. 1994<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. Organização de Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. I.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica/2*, Madrid: Alfaguara. 1994b.
- \_\_\_\_\_. “Algunos aspectos del cuento”. *Obra crítica/2*. Buenos Aires: Edición de Jaime Alazraki. Alfaguara, 1994b.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica/3*. Buenos Aires: Edición de Jaime Alazraki. Alfaguara, 1994c.
- \_\_\_\_\_. *Deshoras*. Madrid: Alfaguara. 1982.

- \_\_\_\_\_. *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- \_\_\_\_\_. *El lector y el escritor bajo las dictaduras de América Latina*. Buenos Aires: Munichnik, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Argentina: Años de alambradas culturales*. Barcelona: Munichnik, 1984.
- \_\_\_\_\_. “Segunda Vez”. En *Alguien que anda por ahí y otros relatos*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- \_\_\_\_\_. “Bajo nivel”, en *La Jornada Semanal*, núm. 53, México, *La Jornada*, 10 de marzo de 1996.
- \_\_\_\_\_. *Presencia*. (Poemario, 43 sonetos, bajo el seudónimo de Julio Denis). Buenos Aires: El Bibliófilo, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Cartas*. Volumen I, II y III. (1939-1983). Ed. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Ediciones Alfaguara, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Pameos y meopas*. Madrid: Nórdica Libros, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Un tal Lucas*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Teoría del túnel”, IN: *Obra crítica*. 1 ed. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.
- \_\_\_\_\_. Julio Cortázar. Papeles inesperados. Barcelona: Alfaguara, 2009.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In: *Lógica do sentido*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Tradução por Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-24
- \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

\_\_\_\_\_. *El monologüismo del otro otro o la prótesis de origen*. Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997. Edición digital de *Derrida en castellano*.

\_\_\_\_\_. *La diferencia*, 1968. Edición electrónica de: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

\_\_\_\_\_. *Leer lo ilegible*, 1986. Entrevista con Carmen González-Marín. IN: Revista de Occidente, 62-63, 1986, pp. 160-182. Enlace de Bibliotecas digitales: <http://sociales.my-webs.org>

\_\_\_\_\_. *Des tours de Babel*. Londres: Cornell University. Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. IN:

<http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/bibliografia/traduccion.htm>

\_\_\_\_\_. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

\_\_\_\_\_. *La pharmacie de Platon*. Paris: Flammarion, 1989.

\_\_\_\_\_. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967 a.

\_\_\_\_\_. *La voix et le phénomène*. Paris, PUF, 1967 b.

\_\_\_\_\_. Freud et la scène de l'écriture. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967 c.

\_\_\_\_\_. "Il n'y a pas le narcissisme"(autobiophotographies), en Derrida, J., *Points de suspension. Entretien*. Paris: Galilee, 1992, pag. 219.

FELIPE, León. *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1963.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Sao Paulo : Edições Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. "*Qu'est-ce qu'un auteur ?*". *Dits et écrits 1954-1969*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução SALMA TANNUS MUCHAIL. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.) Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1997, 25." ed. (l." de España). 1966.

- \_\_\_\_\_. As formações discursivas IN: *A Arqueologia do Saber*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FREUD, Sigmund. (1900-1901). A interpretação dos sonhos. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução J. Salomão, v. V. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- \_\_\_\_\_. (1917[1915]). Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução J. Salomão, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 247-67.
- \_\_\_\_\_. (1917[1915]). Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução J. Salomão, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 270-94.
- \_\_\_\_\_. (1917). Lecciones introductorias al psicoanálisis. Lección XVIII: La fijación al trauma. Lo inconsciente. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Traducción: Luis López Ballesteros y de Torres. v. II. 4. ed. Madrid-4, España: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2293-301.
- \_\_\_\_\_. (1919a). Lo siniestro. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Traducción: Luis López Ballesteros y de Torres. v. III. 4. ed. Madrid-4, España: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2483-506.
- \_\_\_\_\_. O estranho. IN: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. (1919b). Introducción al simposio sobre las neurosis de guerra In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Traducción: Luis López Ballesteros y de Torres. v. III. 4. ed. Madrid-4, España: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2542-4.
- \_\_\_\_\_. (1920). Más allá del principio del placer In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Traducción Luis Lopez Ballesteros y de Torres. v. III. 4. ed. Madrid-4, Espanha: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2507-41.
- \_\_\_\_\_. (1921). *Psicologia de grupo e análise do ego (Massenpsychologie und Ich-analyse)*. Tradução C. M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. (1926). Inhibición, síntoma y angustia In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Traducción: Luis López Ballesteros y de Torres. v. III. 4. ed. Madrid-4, España: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2833-83.
- \_\_\_\_\_. (1939). Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Traducción: Luis López

- FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutória (linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise)*. Campinas: Pontes, 2000.
- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América latina*. México: Siglo XXI Editores, 1980.
- \_\_\_\_\_. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Contraseña*. Buenos Aires: Los Nuestros 2. Ediciones del Sol, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Nosotros decimos NO*. (Crónicas 1963-1988). Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Memoria del Fuego III. El siglo del viento*. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar. Una Antropología Poética*. Editorial Nova: Buenos Aires, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GELMAN, Juan y BAYER, Osvaldo. *Exilio (Bajo la lluvia ajena/Notas al pie de una derrota)*. Buenos Aires: Legasa, 1984.
- GELMAN, Juan. *Interrupciones 2*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Interrupciones I*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Gotán*. Buenos Aires: Horizonte, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Cólera Buey*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Relaciones*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1973.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978. <http://ciudadseva.com/texto/conversaciones-con-cortazar/>
- GUINSBURG, J. (Org). *A República de Platão*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HALL, Stuart e outros. *Culture, media, language*. New York/London: Center for Contemporary Studies/Routledge, 1980.
- HARSS, Luis. Julio Cortázar, o la cachetada metafísica. IN: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1966.
- HARSS, DOHMANN, L. & B. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana ,1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo*. Trad: Pinharranda Gomes. Lisboa: Guimaraês, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Logos* (Heráclito, Fragmento 50). Trad. Ernildo Stein. In: *Os Pré-socráticos*. São

Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 117-29. (Os Pensadores).

HEKER, Liliana. *Las hermanas de Shakespeare*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 1999. p. 181.

HUMBOLDT, W. V. *On language: the diversity of human language-structure and its influence on the mental development of mankind*. Trad. de Peter Heath e intro. de Hans Aarsleff. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. “Sobre pensamento e linguagem”. Trad. e apres. de Antônio I. Segatto. In: *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 32, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v32n1/12.pdf>, acesso em 11 dezembro 2016.

JABÈS, Edmond. *El libro de las preguntas*. Madrid: Siruela, 1990.

\_\_\_\_\_. *Le livre des questions*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

JITRIK, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires : Manantial, 2000.

JOHNSON, Barbara. A fidelidade considerada filosoficamente. In: Ottoni, Paulo (org). *Tradução a prática da diferença*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

LACAN, Jacques. (1945). O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 1197-213.

\_\_\_\_\_. (1949). O estágio do espelho como formador da função do eu. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103. 1992.

\_\_\_\_\_. (1956-1957). *El Seminario. Libro IV. La Relación de Objeto*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

\_\_\_\_\_. (1957-1958). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 531-90.

\_\_\_\_\_. (1957-1958). *O Seminário. Livro V. As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.



- \_\_\_\_\_. (1958). A significação do falo. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 692-703.
- \_\_\_\_\_. (1958-1959). *O Seminário. Livro VI. O desejo e sua interpretação*. Tradução da Associação Psicanalítica de Porto Alegre a partir do texto estabelecido pela Association Freudienne Internationale, 2002.
- \_\_\_\_\_. (1959-1960). *El Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- \_\_\_\_\_. (1960a). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 653- 91.
- \_\_\_\_\_. (1960b). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 807-42.
- \_\_\_\_\_. (1960, retomado em 1964). Posição do inconsciente no Congresso de Bonneval. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 829-64.
- \_\_\_\_\_. (1960-1961). *O Seminário. livro VII., A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1961-1962). O Seminário. Livro IX. A identificação. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1962-1963). *O Seminário. Livro X. A angustia*. 3. ed. Tradução do Centro de Estudos Freudiano de Recife a partir da transcrição realizada pela Associação Freudiana Internacional, 2002.
- \_\_\_\_\_. (1964). *O Seminário. Livro XI. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução M.D.Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 1993.
- \_\_\_\_\_. (1966). A ciência e a verdade. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 869-92.
- \_\_\_\_\_. (1966-1967). *La lógica del fantasma*. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1966-1967). O ato psicanalítico. Resumo do Seminário de 1966-1967. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. (V. Ribeiro, trans.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 371-79.
- \_\_\_\_\_. (1967-1968). *O Seminário. Livro XV. O ato psicanalítico*. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1971). Lituraterra. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. (V. Ribeiro, trans.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15-25

- \_\_\_\_\_. (1972-1973). *O Seminário. Livro XX. Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- \_\_\_\_\_. (1973). O aturdido. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos* (V. Ribeiro, trans.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 448-500.
- \_\_\_\_\_. (1974-1975). *O Seminário. RSI*. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1978-1979). *O Seminário. Livro XVI. De um Outro ao outro*. Inédito.
- LAUTRÉAMONT, Comte de. "Les chants de Maldoror". IN: *Oeuvres Completes*. Paris: Éd. Guy Lévis Mano, 1938.
- LOYOLA, Hernán. *Canto General: itinerario de una escritura*. Cuadernos Fundación Pablo Neruda, Santiago, n. 3, p. 36-42, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Completes*. Paris: Flammarion, 1983.
- MAQUEIRA, Enzo. *Julio Cortázar, el perseguidor de la libertad*. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2004.
- MARCHAMALO, Jesús. *Cortázar y los libros*. Madrid: Forcola, 2011.
- MAZZUCA, Roberto, GODOY, Claudio, SCHEJTMAN, Fabián, ZLOTNIK, Manuel. *Psicónálisis y Psiquiatría: Encuentros y desencuentros. Temas Introductorios a la Psicopatología*. Buenos Aires: Bergasse 19, 2003.
- MORITZ KON, Noemi. A dupla navegação. In: *Freud e seu duplo*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MOUNIN, Georges. *Les belles infidèles [1952-1953]*. Lille: Presse Universitaire du Septentrion, 1955.
- NERUDA, Pablo. *Canto general*. México: Editorial Océano, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Estravagario*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Fin del mundo*. Buenos Aires: Losada, 1969.
- \_\_\_\_\_. *El habitante y su esperanza*. Santiago de Chile: Nascimento, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Tentativa del hombre infinito*. Santiago de Chile: Nascimento, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Geografía infructuosa*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Canto General*. Santiago: Pehuén Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Confieso que vivi*. Tradução Olga Savary. São Paulo: Editora Difel, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A la paz por la poesía*. In: *Obras Completas IV: Nerudiana Dispersa (1915-1964)*. Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001 (b).
- \_\_\_\_\_. *Crepusculario*. Poemas. II. Edición [1919]. Santiago de Chile: Nascimento, 1926.

- \_\_\_\_\_. *Para nacer he nacido*. Barcelona: Club Bruguera, 1980.
- \_\_\_\_\_. *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la Guerra*. Chile: Ed. Ejército del Este, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Residencia en la Tierra*. Madrid: Editorial: MARE NOSTRUM COMUNICACIÓN, S.A, 2007.
- \_\_\_\_\_. Memorial de Isla Negra. IN: *Poesías selectas (1957-1964)*. Barcelona: RBA, Volumen II. 1.ª ed., 2001.
- \_\_\_\_\_. *Antología fundamental*, prólogo de Jaime Quezada, selección de Jorge Barros, Barcelona: Andrés Bello, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Tercera Residencia*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Circulo do Livro.
- \_\_\_\_\_. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Italia: Edición Colli-Montinari, 1940.
- \_\_\_\_\_. *A genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OTTONI, Paulo. (org). *Tradução a prática da diferença*. Campinas: FAPESP, 1996.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: Seix Barral, 1989.
- \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de la cultura económica de España, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PÉREZ MONTAÑÉZ, Amanda. *Voices do exílio: e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Londrina: Eduel, 2013.
- PICON GARFIELD, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Veracruz: Universidad veracruzana, 1978.

- PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el nuevo milenio*. Belo Horizonte: *Margens/Márgenes*, n. 2. Mar Del Plata, Buenos Aires, outubro 2001.
- \_\_\_\_\_. *Tres propuestas para el próximo milenio - y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- \_\_\_\_\_. Luis Scafati y Pablo De Santis. *La ciudad ausente*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- PLATAO. *A República*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1985.
- PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- RAMA, Ángel. *A cidade letrada*. Tradução Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RANK, Otto. *El doble*. Argentina: JVE Psiqué, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O duplo*. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.
- \_\_\_\_\_. Don Juan et le Double (1932). Études psychologiques (1932). Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973. Versão eletrônica: [http://classiques.uqac.ca/classiques/rank\\_otto/don\\_juan/don\\_juan.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/don_juan.html).
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do romantismo até nossos dias*. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1991.
- ROA BASTOS, Augusto, «Acordar la palabra con el sonido del pensamiento. ¡Lo más difícil del mundo!», en *Augusto Roa Bastos. Premio «Miguel de Cervantes» 1989*, Barcelona: Anthropos/Ministerio de Cultura, Madrid, Centro de las Letras Españolas, 1990, p. 69.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *El viajero inmóvil, Introducción a Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan. Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Schwarcz, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1998
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Estilo tardio*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras,

2009.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fora do lugar: memórias*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Editora ROCCO Ltda, 2000.

SAPIR, Edward. *Linguistique*. Paris: Gallimard, Folio Essais. 1991.

SARLO, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria”. *Escritos sobre literatura Argentina* [1987]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_\_. “Política, ideología y figuración literaria”. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Estudio, 1987.

\_\_\_\_\_. *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1985*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?*. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*. Traducción y prólogo de J. M. Aragüés. Madrid: Arena Libros, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda., 2008.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: F.C. E., 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Pereira, André. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*. Harvard university Press, Cambridge, 1999.

\_\_\_\_\_. “Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la Historiografía” In. Sandro Mezzadra (comp.) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Editora Traficantes de Sueños, 2008.

- \_\_\_\_\_. "Culture Alive". *Theory, Culture & Society*, v. 23 (2-3), 2006; pp. 359-360.
- STAROBINSKI, Jean. Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo, seguido de Sete ensaios sobre Rousseau. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- STEINER, Georges. *Après Babel*. Trad. Lucienne Lotringer. Paris: Albin Michel, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Depois de Babel – questões de linguagem e tradução* (trad. C. A. Faraco). Curitiba: UFPR, 2005.
- TALAHITE-MOODLEY, Anissa. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2007.
- VALLEJOS, Américo e MAGALHÃES, Lígia C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VIÑAS, David. *Los dueños de la tierra*. Buenos Aires: Prames, 2006.
- VOLPE, Miriam L. *Geografias do exílio*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones Sigla, 1957.
- WHORF, Benjamin Lee. *Language, thought, and reality*. Cambridge: J. B. Carroll (ed.), MA, The M.I.T. Press. 1956.
- \_\_\_\_\_. *Linguistique et anthropologie*. Paris : Éditions Denoël-Gonthier. 1969.
- YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- \_\_\_\_\_. "La violencia estremecedora de lo real". IN: *Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Legasa, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Borges/Cortázar: Mundos y modos de la ficción fantástica*. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3441>

ZIMERMAN, David. *Manual de técnica psicanalítica: uma re-visão*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

———. *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

## **INTERNET**

**APDH-** Asamblea Permanente por los Derechos Humanos – Argentina – Memoria y dictadura

[http://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/MemoriayDictadura\\_4ta.edicion.pdf](http://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/MemoriayDictadura_4ta.edicion.pdf)

**APOLLINAIRE**, Guillaume. Calligrammes. IN: <http://calligramme.loria.fr/>

**Arriguci Jr**, Davi. Sobre *Rayuela*: Revista pré-univesp. N 55. Março 2016. IN: <http://pre.univesp.br/o-jogo-da-amarelinha-de-julio-cortazar#.VuV3YvnhDZ4>

### **Augusto de Campos**

[http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc\\_entre.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm)

### **Chile**

- Historia de Chile: Biografía de Chile

<http://www.biografiadechile.cl/contenido.php?IdCategoria=16>

- Testimonios sobre el golpe de estado de 1973 en Chile

<http://www.elortiba.org/neruda2.html>

- Chile: Ditadura

<http://www.editorialalatre.es/articulo/23/poesia-chilena-en-tiempos-de-dictadura>  
[ite.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=77454](http://ite.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=77454)

- Chile. Conferência homenagem a Salvador Allende. Eduardo Galeano
- <http://tu.tv/videos/salvador-allende-nos-enseno-que-la-palab>
- Universidad de Chile. Publicação on line da Universidad de Chile sobre Pablo Neruda. IN: <http://www.neruda.uchile.cl/coleccionlibros.htm>
- Homenagem aos 30 anos do Golpe Militar chileno
- <http://www.lainsignia.org/chile2003.html>

### **Destierro y exilio en América Latina**

<http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion>

### **Eduardo Galeano**

- Entrevista- Historia

<https://lahistoriadeldia.wordpress.com/2013/01/30/entrevista-con-eduardo-galeano-escribo-cuando-me-pica-la-mano/>

- Texto *Defensa de la Palabra* se encuentra publicado en el libro de Eduardo Galeano *Nosotros decimos No (Crónicas 1963 -1988)* –Editorial Siglo XXI. IN: <https://contextocontextos.wordpress.com/2008/04/05/defensa-de-la-palabra-eduardo-galeano/>

### **Gabriel García Márquez**

- Carta homenagem ao Presidente Salvador Allende, 30 anos do golpe militar chileno 1973.
- <http://www.elortiba.org/neruda2.html>.

### **Julio Cortázar**

- Contos: *Todos los fuegos el fuego*. “El otro cielo”

<http://www.literatura.us/cortazar/cielo.html>

- Conto: *Bestiario*. “Axolotl”

<http://ciudadseva.com/texto/axolotl/>

- *Rayuela*

[http://red.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/cortazar\\_aniv/pdf/8\\_Cielo\\_Rayuela\\_libro.pdf](http://red.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/cortazar_aniv/pdf/8_Cielo_Rayuela_libro.pdf)

- Entrevista a Julio Cortázar na França: Inauguração do Museu Internacional da Resistência Salvador Allende
- *Presencia*. -Poemas- *Pameos y meopas*.  
<http://www.archivoliterariochivilcoy.com>

<http://www.ina.fr/video/I10076312>

- Entrevista a Julio Cortázar. Alfredo Barnechea.  
<http://www.papelesdesociedad.info/IMG/pdf/barnechea.pdf>.



- Entrevista Omar Prego. Los cuentos: un juego mágico:  
[http://www.oocities.org/juliocortazar\\_arg/prego.htm](http://www.oocities.org/juliocortazar_arg/prego.htm)
- Entrevista jornal Página 12. Saúl Yurkiévich. Buenos Aires, Argentina. IN:  
<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-25/pag31.htm>
- Saúl Yurkiévich. Revista de la Universidad de México, Año 2004, Número 1. Dedicado a: Julio Cortázar, pp. 30-31. IN: <http://perrerac.org/argentina/saul-yurkievich-diez-razones-para-leer-a-cortazar/113/>
- Audios: Cortázar por sí mismo.  
<http://www.experienciacortazar.com.ar/index.php/productos/cortazar-por-si-mismo>
- Valise de Cronópio. IN:  
[http://www.academia.edu/11417122/CORTAZAR\\_Julio\\_-Valise\\_de\\_Cronopio](http://www.academia.edu/11417122/CORTAZAR_Julio_-Valise_de_Cronopio)alise do cronópio
- Texto de Mario Benedetti: *Julio Cortázar, ese ser entrañable*  
[http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/miscelaneas/julio\\_cortazar\\_ese\\_ser\\_entranable.php](http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/miscelaneas/julio_cortazar_ese_ser_entranable.php)
- “El sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. 1967. México: Siglo XXI, 2002.  
IN:<http://www.pensarconotros.com.ar/2010/08/07/julio-cortazar-la-magica-dialectica-de-un-hombre-nino/>
- Conferência de Julio Cortázar na Universidad Católica Andrés Bello – Caracas.1982. IN:  
[http://biblio1.mdp.edu.ar/extension/?page\\_id=106&event\\_id=34350](http://biblio1.mdp.edu.ar/extension/?page_id=106&event_id=34350)
- *Carta abierta de Cortázar a Neruda*. Revista Iberoamericana. IN:  
<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2471/2659>
- Texto de Cortázar a Neruda: *Neruda entre nosotros*. IN:  
<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jcortazar.html>
- *Los libros de Cortázar*. IN:  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/libros\\_cortazar/introduccion.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/introduccion.htm)

- Film documentário Cortázar, Tristan Bauer (1994):

<http://liedvondererde.blogspot.com.ar/2011/02/encontraria-o-cortazar.html>

- *Carta abierta a la patria.*

[http://www.lainsignia.org/2003/enero/cul\\_066.htm](http://www.lainsignia.org/2003/enero/cul_066.htm)

- Prólogo a *Interrupciones I*, Juan Gelman, 1981

[http://www.juangelman.net/2011/01/09/1147/.](http://www.juangelman.net/2011/01/09/1147/)

**Jacques Derrida.** *Tours de Babel.*

<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1007010712.html>

**LEAL BUITRAGO**, Francisco. *Surgimiento, auge y crisis de la Doctrina de Seguridad Nacional en América latina y su aplicación en Colombia*, en *Análisis Político*, N° 15, enero-abril 1992, Colombia, p.7.

[www.humanas.unal.edu.co/red/index.php/download\\_file/view/124/](http://www.humanas.unal.edu.co/red/index.php/download_file/view/124/)

**León Felipe**, 1960.

Poema: El llanto es nuestro

<http://dueloliterae.blogspot.com.br/2014/07/el-llanto-es-nuestro-de-leon-felipe.html>.

21/08/2016)

**Mario Benedetti**

-Poemas: <http://www.escribirte.com.ar/textos/251/desaparecidos.htm>

**Octavio Paz**

-Sobre Salvador Allende. Chile Golpe de Estado

<http://www.lainsignia.org/chile2003.html>

**Pablo Neruda**

Poema Los enemigos. *Canto general*:

<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral35.html>

Pablo Neruda. *Confieso que he vivido*. Las palabras

[http://fluidos.eia.edu.co/lecturas/la\\_palabra.html](http://fluidos.eia.edu.co/lecturas/la_palabra.html)

Pablo Neruda. *España en el corazón*. IN:

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/142404.pdf>

Revista *Aurora*. Hernán Loyola. "Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda" Santiago, Julio-Diciembre, 1964, p. 6.

Ediciones de la revista AURORA, 2ª época, N°, 3-4, julio-diciembre, 1964. Santiago

Alfredo Cardona Peña. *Pablo Neruda y otros ensayos*. México, Studium: Ediciones de Andrea. Num. 7, 1955. <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cardona.html>

Análisis crítico a la obra nerudiana:

<http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyolamodos.html>

NERUDA, Pablo. *Crepusculario*. (1920-1923). ePub r1.0 Titivillus 11.11.15 Pablo Neruda, 1923 Editor digital: Titivillus ePub base r1.2. Espap.df.

Poema 'Reunión bajo las nuevas banderas'. IN: Pablo Neruda en *Tercera Residencia* (1947), incluido en Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970. (Alianza Editorial. Madrid, 1971, selc. De José Olivio Jiménez).

<https://franciscocenamora.blogspot.com.ar/2013/02/poema-del-dia-reunion-bajo-las-nuevas.html>

NERUDA, Pablo. *Residencia en la Tierra* (1925-1932). Libro 1. Parte I: <http://www.literatura.us/neruda/tierra.html>

*Canto general de Chile*. Revista Hora de España, Barcelona, Número 103-104, 1938. <http://www.blest.eu/cultura/araya78.html>

NERUDA. Discurso Premio Nobel. Boletín, 1989. IN: <http://www.neruda.uchile.cl/discursoestocolmo.htm>. Acceso em 21/08/2016.

Perícias: a real causa da morte

<http://www.elmostrador.cl/cultura/2017/07/06/informe-pericial-sobre-muerte-de-pablo-neruda-se-conocera-en-octubre/>

**Rafael Alberti**. Poema: Lo dejé todo por ti

<http://marialenguacastellanayliteratura.blogspot.com.ar/2013/06/rafael-alberti-lo-que-deje-por-ti.html>

*Retornos de lo vivo lejano*, 1956.

<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1633/retorno-de-la-invariable-poesia-1952>

**Ricardo Piglia**

*Una propuesta para el próximo milenio*: <http://lirico.revues.org/1101>. 2000

*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*:

<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>

*La Argentina en pedazos*: <http://es.scribd.com/doc/23895330/Ricardo-Piglia-La-Arentina-en-Pedazos#scribd>

**Eduardo Subirats.** Juan Goytisolo

<https://www.ju.edu/spanish/latinoture/textos/juan-goytisolo.php>. Revista. Jacksonville University. 2016

**Silviano Santiago,** Revista, N. 88, 2014.

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36091/37773>

**Rodolfo Walsh**

<http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/w/walsh.php>

Carta abierta a la Junta militar. IN:

[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/\\_pdf/serie\\_1\\_walsh.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/_pdf/serie_1_walsh.pdf)

**Saúl Yurkievich**

*Saúl Yurkievich: Diez razones para leer a Cortázar.* Revista de la Universidad de México, Año 2004. Número 1. Dedicado a: Julio Cortázar, pp. 30-31. IN:

<http://perrerac.org/argentina/saul-yurkievich-diez-razones-para-leer-a-cortazar/113/>

*Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica.* Revista Iberoamericana.

Vol. XLVI, Núm. 110-111, Enero-Junio 1980. P. 153-160.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3441>

*En efecto, Julio.* Revista Resonancias, 2001.

<http://www.resonancias.org/content/read/222/en-efecto-julio-por-saul-yurkievich/>

**Biblia Online:** <http://www.bibliaevangelica.com.br>

## **REVISTAS**

Revista de Literatura de Chile. No. 88 (2014). Entrevista a Silviano Santiago.

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36091/37773>

Revista *Aurora*. Hernán Loyola. “Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda” Santiago, Julio-Diciembre, 1964.

Revista *Aurora*, N. 1. Santiago, julio 1954. “Pablo Neruda, Algo sobre mi poesía y mi vida”.

Revista *El Cordillerano*: <http://www.elcordillerano.com.ar>. Poemas y textos sobre Federico García Lorca.

Revista *Hemeroteca*, Madrid, Número 490, p. 9. 25/08/2001. “En efecto, Julio”. Saúl Yurkiévich.

**DICIONÁRIOS**

Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O legado de Freud e Lacan. Pierre Kaufman. Trad. Vera Ribeiro, Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Estádio do espelho. P. 157.

Dicionário de Psicanálise. Elisabeth Roudinesco e Michel Plon. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães, Marco Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Estádio do espelho. P. 194.

**DICIONÁRIOS ON LINE**

Lexilogos (em Francês):

<http://www.lexilogos.com/etymologie.htm#français>

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/traduire>

Dicionário da língua portuguesa: Priberam

<http://www.priberam.pt/dlpo/>