



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS
DOUTORADO**

VOZES DO EXÍLIO

**E SUAS MANIFESTAÇÕES NAS NARRATIVAS DE
JULIO CORTÁZAR E MARTA TRABA.**

FLORIANÓPOLIS, 2006

AMANDA PÉREZ MONTAÑÉS

VOZES DO EXÍLIO

**E SUAS MANIFESTAÇÕES NAS NARRATIVAS DE
JULIO CORTÁZAR E MARTA TRABA.**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo J. Krischke
Co-orientadora: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz.

FLORIANÓPOLIS, 2006

À memória de sua S.E. Chagdud Tulko Rinpoche, um mestre no exílio.

AGRADECIMIENTOS

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

É preciso agradecer em primeiro lugar ao Professor Paulo J. Krischke, orientador desta tese, por suas valiosas observações, contribuição bibliográfica, toda a confiança, o apoio e o incentivo, sem o qual esta tese sequer existiria.

À Professora Alai Garcia Diniz, Co-orientadora da tese, cujos comentários, revisão cuidadosa e sugestões foram fundamentais para a elaboração deste estudo.

À Sangha de Florianópolis, nas pessoas de: Eloah Rocha Monteiro de Castro, Jane Bittencurt, e a todos os que contribuíram com sua generosa oferenda, sem a qual o final desse estudo não seria possível.

Às professoras (es): Maria José Reis, Norma Gonzalez, Iara Oliveira, Solange Munhoz, João Nilso P. de Alencar, a todos, pelas contribuições bibliográficas, que em muito enriqueceram a pesquisa.

À Maité Morales Mendoza, em Bogotá, pela procura e envio das edições esgotadas de Marta Traba.

Às alunas Jane Klein e Bárbara Kristensen pelo valiosa troca intelectual no estudo da obra de Julio Cortázar.

À Adrianita Sánchez Mendoza, em Caracas, pelo apoio logístico na elaboração da tese.

Aos meus pais, Luís e Aura, pelo amor, estímulo, imensa paciência e compreensão, nos momentos difíceis. E a minhas irmãs, Leonor e Marina, pelo carinho, cumplicidade e valioso apoio no cuidado de meus pais.

Que todos aqueles que leiam este estudo, possam se beneficiar!

RESUMO

Emblema da condição humana, o exílio é um problema de múltiplas nuances. Fato real ou assunto literário, a experiência de exílio encontra-se presente na literatura de todos os tempos. A presente tese opera em três tempos relacionados entre si, em torno à experiência de exílio. Na primeira parte, o estudo do conceito de exílio e suas tensões e antinomias na modernidade é analisado do ponto de vista teórico a partir das reflexões de importantes autores como: Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Edward Said, Giorgio Agamben, Stuart Hall, Claudio Magris, entre outros. Na segunda e terceira parte, a manifestação dessas tensões é indagada do ponto de vista literário e político, nas vivências e narrativas de exílio de Julio Cortázar e Marta Traba, dois importantes intelectuais diaspóricos latino-americanos que vivenciaram o exílio como condição criativa e espaço de luta e confronto.

Palavras Chave: Exílio. Literatura. Política. Julio Cortázar. Marta Traba.

ABSTRACT

While emblem of the human condition, the exile is a problem of multiple nuances. Real fact or literary subject, the exile experience is present in the literature of all times. The present thesis operates in three times related among themselves, around the exile experience. In the first part, the study of the exile concept and its tensions and antinomies in the modernity is analyzed at the theoretical point of view starting from the reflections of important authors as: Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Edward Said, Giorgio Agamben, Stuart Hall, Claudio Magris, among others. In the second and third part, the manifestation of those tensions is investigated from the literary and political point of view, in the existences and narratives of exile of Julio Cortázar and Marta Traba, two important Latin-American intellectuals that lived the exile as a creative condition and space of fight and confrontation.

Keywords: Exile. Literature. Politics. Julio Cortázar. Marta Traba.

RESUMEN

Emblema de la condición humana, el exilio es un problema de múltiples matices. Hecho real o tema literario, la experiencia de exilio se encuentra presente en la literatura de todos los tiempos. La presente tesis opera en tres tiempos relacionados entre si, alrededor de la experiencia de exilio. En la primera parte, el estudio del concepto de exilio y sus tensiones y antinomias en la modernidad es analizado del punto de vista teórico a partir de las reflexiones de importantes autores como: Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Edward Said, Giorgio Agamben, Stuart Hall, Claudio Magris, entre otros. En la segunda y tercera parte, la manifestación de esas tensiones es investigada del punto de vista literario y político, en las vivencias y narrativas de Julio Cortázar y Marta Traba, dos importantes intelectuales latinoamericanos que vivieron el exilio como condición creativa y espacio de lucha y confrontación.

Palabras Clave: Exilio. Literatura. Política. Julio Cortázar. Marta Traba.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
SUMÁRIO	6
APRESENTAÇÃO	7
PARTE 1 REFLEXÕES A PARTIR DA VIDA DANIFICADA	
1. O Exílio, uma experiência da Modernidade	14
2. Fora de Lugar	18
3. Esses lugares que nos assustam	27
4. A errância do Poeta	36
5. Narrativas do Exílio	44
PARTE 2 VOZES DO EXÍLIO	
1. A Cultura da Resistência	52
2. Vozes em Exílio	60
3. Entre a Política e a Poética	76
4. A vida como jogo metafísico	88
5. De esquecimento está cheia a memória	97
PARTE 3 JOGOS DE SEDUÇÃO	
1. Itinerários do exílio	109
2. A dança de Salomé	118
3. A Arte de Resistência	125
4. Uma heroína da reflexão	133
5. Marta Traba, uma voz em trânsito	139
6. Conversación al sur	151
7. En cualquier lugar	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
BIBLIOGRAFIA	184

APRESENTAÇÃO

Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade

CLARICE LISPECTOR

Toda pesquisa parte de uma idéia concebida com anterioridade. Mais tarde, ela se consolida num projeto no qual traçamos linhas, caminhos, rotas, desvios através dos quais desenvolvemos nossa análise. Na medida em que nos adentramos nos inumeráveis territórios que vão surgindo ao longo da pesquisa, damos-nos conta de que aquele projeto inicial vai-se transformando numa cartografia que orienta/desorienta, organiza/desorganiza nosso roteiro inicial. Essa descoberta nos leva a criar novos territórios, a inventar novas linhas/mundos em confronto, que também reinventamos para criar outros, sendo forçados a delinear uma nova trajetória. Do território inicial vão surgindo linhas de pesquisa que se entrecruzam, e na medida em que se atravessam ou se enlaçam, a aventura adquire um novo sentido. Assim vai-se desenvolvendo a investigação: viajando, mergulhamos no conhecimento.

O presente estudo, cujas categorias de análise operam em três tempos relacionados entre si, construiu-se a partir de uma cadeia reflexiva dos temas, relacionando todos eles com a experiência do exílio, não os únicos possíveis, mas os que foram resultando a partir da interpretação. São assuntos onde se expressa o pensamento conceptual que pesquisa, interroga, especula, comentando e interpretando a experiência erradia.

Na investigação teórica prévia, as reflexões e observações obtidas, permitiram selecionar os textos com os quais relacionamos o nosso universo conceptual. Isso nos levou ao registro e análise dos textos literários selecionados, permitindo um contato direto com o material ligado ao objeto de pesquisa, tarefa que num nível posterior, possibilitou o cruzamento das leituras dos textos teóricos com os

literários, permitindo a realização da análise interdisciplinar e a elaboração do corpo textual expositivo.

O movimento deste corpo textual originalmente disforme persegue um itinerário que oscila entre a teoria e a análise, a crítica e a ficção; entre as leituras escolhidas das obras dos escritores selecionados e a discussão sobre a relação da política, com a criação literária e o exílio. Em resumo, um corpo textual interdisciplinar, intertextual, interlingüístico e bilíngüe elaborado a partir da estreita relação: pesquisa, teoria, ficção e análise; um mosaico de personagens, cenários, incidentes, lembranças, estórias e histórias: ficções/realidades. Enfim, um exercício de releituras e esquecimentos.

Nessa trama a questão central é: 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.

Partindo da hipótese de que existe uma tradição literária do exílio, e mais especificamente do exílio latino-americano, perguntarmo-nos se a partir dessa tradição podiam-se delinear conexões "diaspóricas" de um sujeito transnacional refletido nos textos do exílio? Ou se pelo contrário, devíamos encarar cada experiência desse sujeito no exílio 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 permitiram 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 na modernidade – para o particular: a manifestação dessas tensões nas vivências e narrativas de exílio de Julio Cortázar e Marta Traba, em confronto com as experiências de outros escritores latino-

americanos, quase todos exilados, como: David Viñas, Oscar Collazos, Liliana Heker, Angel Rama, entre outros, ressaltando aqueles textos onde esses escritores apresentam as polêmicas, vivências, contradições e armadilhas da experiência do exílio. Organizamos nosso itinerário em três partes elaboradas através de ensaios, de forma que se relacionem e se confrontem entre si, desenvolvendo um diálogo intertextual e interdisciplinar que se complementa com as notas de rodapé. São vozes que se dissolvem em outras vozes; relatos criadores de outros relatos que operam como pontes intertextuais para a interpretação.

Na primeira parte – *Reflexões a partir da vida danificada* –, realizamos uma abordagem teórica e crítica sobre as antinomias do exílio. Exploramos conceitos-chaves para a análise dessa problemática, como: identidade, memória, esquecimento, exclusão, diáspora, cidade, trauma, estranhamento, solidão-multidão, ruptura-fratura, saudade, entre outros. Na segunda parte – *Vozes do exílio* –, analisamos os anteriores conceitos à luz de *Obra crítica* e *Rayuela*, obras de Julio Cortázar, explorando sua vivência diaspórica a partir do conceito de “trocas simbólicas”, políticas e literárias, em confronto com outros intelectuais do período, onde a viagem é analisada como “metáfora produtiva”, cujo mapa se desenha em permanente trânsito, porque “quanto mais cindido, mais dramaticamente argentino Cortázar parece se tornar”.

Já na terceira parte – *Jogos de Sedução* –, a obra crítica e narrativa de Marta Traba é analisada tentando desvendar qual é a posição da autora em relação ao exílio e à ditadura; como vê e como narra essa experiência em seus romances: *Conversación al sur* e *En cualquier lugar*. A partir de seus textos, como a autora vive, percebe, interroga e reflete sua própria experiência enquanto intelectual diaspórica. De quais estratégias de resistência se vale para superar os obstáculos e armadilhas do exílio.

Enquanto emblema da condição humana, o exílio é um problema de múltiplas nuances. Fato real e assunto literário, a experiência do exílio está presente na literatura de todos os tempos. Nesta investigação, nosso assunto central foi estabelecer – como já assinalamos – a problemática do exílio no universo da literatura e analisar algumas manifestações da literatura do exílio no Cone Sul da América Latina. Além disso: como pensar as relações entre o social e o simbólico a partir das antinomias da vivência da condição de exílio?

Na primeira parte desta tese, algumas manifestações da noção de exílio foram indagadas do ponto de vista teórico à luz das reflexões de importantes autores diaspóricos, como: Edward Said, Theodor Adorno, Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Stuart Hall, James Joyce, Claudio Magris, entre outros.

Por sua complexidade e polissemia, o problema do exílio nos levou a pesquisar noções e análises provenientes de diferentes disciplinas: da filosofia, literatura, história, estudos culturais (estes talvez principalmente), antropologia, ciência política, psicologia, entre outras, para ter uma reflexão interdisciplinar mais aprofundada que nos permitiu examinar o assunto desde diferentes visões críticas. Nesse sentido, e segundo Japiassu, o interdisciplinar “[...] cultiva o desejo de enriquecimento por enfoques novos, o gosto pela combinação das perspectivas, e alimenta o gosto da ultrapassagem dos caminhos já batidos e dos saberes adquiridos, instituídos e institucionalizados” (*apud* CAVEDON, 2003, p. 14).

Numa pesquisa preliminar constatamos que os estudos sobre a questão do exílio no campo da análise literária são encontrados dispersos em publicações de todo tipo, fato que criou dificuldades no que diz respeito à delimitação do problema e ao recorte da investigação. Quanto ao corpo teórico e literário pesquisado para a elaboração do presente estudo, procurou-se revisar um conjunto de textos críticos sobre o exílio ou sobre os escritores no exílio, assim como algumas narrativas dos escritores selecionados que refletem essa vivência, além de outros estudos que abordam tangencialmente o problema sob diversos prismas. Boa parte da revisão teórica foi desenvolvida no corpo da presente investigação, conforme bibliografia ao final.

As implicações do fenômeno diaspórico são objetos de análise de muitos pesquisadores e estudiosos dessa problemática, oferecendo um vastíssimo corpus teórico pluridisciplinar que traz elementos conceituais para o estudo e a compreensão das especificidades das diásporas e nacionalismos, dos aspectos da emigração para a construção das nações latino-americanas; o dilema do exílio em tempos de guerra, assim como os conflitos do exílio nas mudanças políticas. Estudam-se também as diásporas e os processos de integração regional; o uso das

diásporas pelos Estados. A globalização, a cultura diaspórica e as identidades híbridas; o cosmopolitismo, a literatura latino-americana do exílio.

Dentro desse vastíssimo universo em que diásporas se cruzam com migrações, exílios com êxodos, emigrações com deportações, nosso estudo tem como eixo central o universo da literatura, especificamente, da literatura produzida na época das ditaduras dos anos 60 e 70 do século passado no Cone Sul da América Latina, analisando a partir dessa especificidade, aspectos culturais, políticos, sociais, históricos e existenciais que se entrecruzam o tempo todo, tecendo uma ampla rede interdisciplinar, teórica e temática, em busca de um de seus objetivos primordiais, a partir das manifestações do exílio na literatura do período, a reconstrução da memória cultural da época.

Num segundo nível de análise, articulamos e reorganizamos todo nosso estudo em torno do território da literatura, especificamente, da literatura argentina no período da ditadura. Uma escritura que nasce em condições autoritárias, termina, necessariamente, sendo testemunho direto ou indireto da barbárie da realidade contemporânea. Essa premissa nos levou a pesquisar, na segunda e na terceira parte, a relação entre exílio e literatura no contexto da ditadura nas obras de dois escritores argentinos: Julio Cortázar e Marta Traba, refletindo acerca do próprio caráter do exílio, suas implicações políticas e manifestações literárias em seus textos críticos e narrativos.

A partir da análise desses textos, estudamos como Julio Cortázar e Marta Traba enquanto escritores diaspóricos, vivem, percebem, interrogam e refletem sua própria experiência do exílio; como se decifram, se vêem, se reconstroem ao se reconhecerem sujeitos desterrados. Em suma, nossa proposta foi a de estudar de que maneira, por quê e sob que forma, o escritor latino-americano faz de sua própria experiência, enquanto sujeito degredado, uma prática discursiva.

Para entender a literatura do exílio, se fez necessário o debate teórico e a análise de temáticas como literatura e política, viagem, memória, trauma, corpo, identidade, testemunho, entre outros assuntos que surgiram ligados à experiência do exílio. A questão do exílio também está intimamente vinculada à noção de alteridade: a escrita como um encontro com o outro. Repensar a alteridade, conduz

necessariamente ao exame do problema da identidade. Nesse sentido, a noção de identidade cultural estaria em concordância com as transformações sociais e políticas, ora como efeito, ora como participação simultânea dessas mudanças. A alteridade constitui-se, então, em elemento instaurador de diferenças. Nesse sentido, o sujeito no exílio se manifesta como diferença e alteridade ao mesmo tempo.

Neste estudo, além de estabelecer-se o itinerário intelectual dos escritores já citados destacando seu engajamento político, também se analisa a situação existencial dos escritores degredados como sendo a vivência de indivíduos multiculturais, sujeitos excêntricos em estado de trânsito, emigrantes convertidos em nômades, marcados pela pulsão erradia. O nomadismo enquanto questão existencial se traduz também como um estilo de pensamento. Tendo em consideração essa visão, outro de nossos objetivos foi precisamente o desenvolvimento de uma visão de subjetividade do ser nômade em exílio. A consciência nômade pode ser considerada como um imperativo epistemológico e político para o pensamento crítico do fim de milênio. Nesse sentido, pode ser empregado como uma ficção política que permite analisar as subjetividades envolvidas na narrativa, permitindo descortinar níveis de experiências.

O presente estudo não se esgota. Abre-se em novas perspectivas de viagens, de análise, de interpretações; ao mesmo tempo, defronta-se também com um fim. Fica, então, um silêncio povoado de vozes longínquas cujos ecos reverberam através do tempo. No entrecruzar dessa multiplicidade de vozes, arma-se uma grande teia, aliás, teias das quais desconfiamos, resistindo ao movimento que nos leva inevitavelmente a um novo crivo crítico, diante das realidades que se criaram dentro e fora da escrita. O desafio está aí lançado para futuros viajores.

P A R T E 1

REFLEXÕES A PARTIR DA VIDA DANIFICADA

1. O EXÍLIO, UMA EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE

Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo significa não pertencer ao mundo de forma alguma¹.

HANNAH ARENDT.

Em princípio, é importante distinguir previamente a maneira pela qual durante séculos, o ser humano tem sido forçado a se reconhecer como um sujeito em permanente exílio. O termo *estrangeiro*, intimamente relacionado à noção de exílio, simboliza a própria situação do homem na vida. Desde o início do mito, os “primeiros homens”, Adão e Eva, foram expulsos de sua terra: o Paraíso. A partir desse momento, eles abandonam sua pátria, seu lar e possuem automaticamente o estatuto de estrangeiros, de emigrados, ou seja, são condenados ao exílio. Assim, todo filho de Adão e Eva é um hóspede de passagem, um estrangeiro em qualquer país em que se encontre e até mesmo em sua própria pátria,

[...] pois cada um de nós entrou neste universo como se entrasse numa cidade estrangeira, com a qual não tivesse nenhuma ligação antes de nascer; e uma vez aqui dentro, o homem jamais deixa de ser um hóspede de passagem, até ter percorrido de um extremo a outro a duração da vida que lhe houver sido atribuída [...] Rigorosamente falando, só Deus tem cidadania [...] Se a pátria é o céu, os exilados do céu serão estrangeiros durante toda sua vida terrena (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 403).

Esse modo religioso de ver o exílio como uma experiência que deve suportar-se para alcançar uma identidade restaurada, elevada a um nível mais alto e significativo, é uma visão reducionista porque converte o exílio em uma precondição necessária para chegar a um estágio mais elevado. Esquece também que estar

¹ ARENDT, 1989, p. 347.

arraigado é quiçá a mais importante e menos reconhecida necessidade da alma humana. Como diz Edward Said (2003, p. 46):

[...] o exílio nos compele a pensar sobre ele, mas é terrível de vivenciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre um eu e seu verdadeiro lar. Sua tristeza essencial jamais pode ser superada [...] As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.

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?² A história da humanidade poderia escrever-se a partir das estórias do exílio porque desde o início o homem tem vivido em permanente opressão e fuga: fuga de si mesmo e dos outros. Também tem realizado grandes ações, grandes construções: conquista de terras remotas, fundação de cidades, guias de grandes migrações, descobrimento de continentes, exploração de mares, governo de povos. Todas essas obras “magníficas” em sua grande maioria foram feitas graças ao labor dos refugiados, asilados, prisioneiros de guerra, escravos, todos vítimas da opressão e expulsão. O pensamento estético, acadêmico e científico da moderna cultura ocidental, também tem-se alimentado de fontes estrangeiras, pense-se em tantos pensadores e cientistas degredados e suas valiosas contribuições ao pensamento moderno: Marcuse, Beckett, Nabokov, James Joyce, Adorno, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Pound, Einstein, entre outros.

Desse ponto de vista, a expulsão e o exílio acabaram sendo condições prévias para o desenvolvimento social e humano. O internacionalismo intelectual e cultural, de grandes convulsões sociais, em que as idéias passavam de uma cultura para outra, gerou uma arte essencialmente cosmopolita que se alimentou das tradicionais viagens literárias e expatriações de muitos escritores e artistas, ou foi causada pelas grandes convulsões históricas que forçaram ao exílio muitos escritores, ocasionando que uma parte tão grande da arte moderna tenha sido produzida por escritores “sem lar”,

² Sobre os conceitos de modernidade, pós-modernidade e moderno, ver: CASULLO, Nicolás (1989); MAGRIS, Claudio (1992), BAUMAN, Zygmunt (1999); HAESBAERT, Rogério (2002), entre outros.

afastados de sua cultura nacional, sua tradição, seu idioma nativo. Daí que a palavra “moderno” tenha tantas conotações de desarraigamento, desorientação, ironia, alienação, fratura, sentimentos e emoções que fazem com que a arte moderna provoque em nós uma perturbação tão profunda quanto a admiração que nos inspira. Porém, na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista:

O exílio é – segundo Edward Said (2003, p.47) - irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, é produzido por seres humanos para outros seres humanos, é uma condição criada para negar a dignidade e a identidade das pessoas. Nesse sentido o exílio não pode ser posto ao serviço do humanismo.

A marca do trauma do exílio fica refletida na perda da identidade³, na dor, na fratura e no estranhamento. Por isso, Czeslaw Milosz (1993) afirma que o exílio é a situação existencial do homem moderno. Na modernidade, o homem ainda não superou a desdita de permanecer em permanente desterro. As conquistas de qualquer desterrado são constantemente carcomidos pelo sentimento de estranhamento, de perda. Na realidade, todo exilado é um náufrago que luta por sobreviver num território⁴ estranho onde o desespero, a aniquilação e o silêncio se fazem presentes. Existem muitas estórias e histórias que apresentam o exílio como uma condição heróica, gloriosa ou romântica, e esquecem, porém, a dor da orfandade oculta em seu interior. No âmago de sua solidão, o exilado sente, no silêncio de seu ser, o verdadeiro destino da existência humana. A literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; “mas 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).

³Sobre o conceito de identidade, ver: EPSTEIN, A.L. (1978). POLLAK, Michael (1989) e (1992). BRAIDOTTI, Rosi (2000). HALL, Stuart (2003) e (2004), entre outros.

⁴Sobre o conceito de território, ver: HAESBAERT, Rogério (2002). GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely (1986), entre outros.

O exílio, monopólio sentimental do povo judeu, é visto na Cabala como metáfora da própria Criação, pois Deus teria se auto-exilado de uma parte do todo que ocupava para dar lugar a sua obra. Como ato de criação, o exílio conota dois universos: o aspecto iluminador de sua presença e o universo mesquinho e miserável da solidão e o estranhamento. Para autores como James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett ou Paul Bowles, o exílio sugere valores mais sedutores, vinculados a estados da consciência, capazes de confirmar qualidades do indivíduo cuja pureza só seria possível a partir de uma conquista solitária de um espaço próprio. Nietzsche, Joseph Conrad, T.S. Eliot, Nabokov, ou Theodor W. Adorno, porém, pertencem a outra tradição de autores que vê o exílio como absoluta orfandade, fratura, trauma, solidão e silêncio. Nessa condição não existe nada glorioso, nem romântico: o exílio é nossa maldição, nossa vocação existencial e nossa natureza; é a representação de uma lei fundamental: a da impossibilidade de comunicação entre quem quer que seja. Nesse sentido, Adorno (1992, p. 20) afirma:

Para o intelectual, a solidão inviolável é a única forma em que ele ainda é capaz de dar provas de solidariedade. Toda colaboração, todo humanitarismo por trato e envolvimento é mera máscara para a aceitação tácita do que é desumano. É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário: o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento.

Será que o ser humano só se humaniza na experiência de um lugar alheio ou estrangeiro? Também seria importante perguntar-se por quê a condição de desarraigamento tem-se transformado num motivo enriquecedor da nossa cultura moderna? Será por que nos acostumamos a pensar a “modernidade” como um período alienado e órfão? Será que nossa angustiada neurose e solidão nos impede ver a nossa triste realidade? Em última instância, será, como afirma Ciorán (1989), que a própria essência de nossa época é a entrega voluntária ao desesperançado desencanto e que são nossos ascos os que nos individualizam, nossas tristezas as que nos concedem nome, nossas perdas as que nos fazem possuidores de nosso eu? Somos nós próprios mera soma de nossos fracassos?

2. FORA DE LUGAR

A contrapartida do exílio é o asilo que uma cidade ou Estado concede ao perseguido. Na Antigüidade, foram os santuários, os templos, as igrejas, os territórios "neutros", terra de ninguém situada fora da cidade, onde viviam os asilados, os desterrados, os peregrinos. O costume de brindar asilo ao forasteiro - que ainda se pratica em algumas sociedades - pode ser visto como uma permanência do asilo legada da pré-história. Na Grécia, os asilos mais conhecidos como o Templo de Apolo em Delfos ou Zeus Likaeus em Arcádia, eram lugares sagrados consagrados aos deuses, e também foram sítios de refúgio para perseguidos. Em Roma, além dos templos, as águias das legiões romanas e as estátuas do imperador protegiam os indefesos dos abusos. O costume estende-se à Idade Média onde as igrejas e mosteiros cumprem essa função, mas a partir do Papado de Beneditino XIII, o direito de asilo foi abolido ao decretar que os criminosos, ladrões, e falsificadores, assim como os profanadores de igrejas e hereges perseguidos pela Inquisição, ficaram fora desse privilégio. Com a Reforma, nos países protestantes as igrejas rapidamente perderam o direito de asilo. Segundo Kurnitzky (1994, pp. 20-21), só volta aparecer a fins do século XIX em países como Suíça, Inglaterra, Estados Unidos e outros, onde é concedido o direito de asilo aos refugiados políticos. A experiência referente à perseguição política, étnica e religiosa no século XX tem permitido o direito de asilo nas convenções da *Organização das Nações Unidas (ONU)*, o que significa que todos os estados membros sempre concedem asilo.

A pesar do desenvolvimento tecnológico, cultural e estético, nossa era tampouco tem escapado ao signo do desterro. A guerra, o imperialismo e as ambições teológicas de governantes totalitários fizeram do século XX a era da imigração⁵ em

⁵ Sobre os conceitos de migração, diáspora, deslocamento, nomadismo, ver: BRUNEAU, M. (1995). CHÉDEMAIL, S. (1998). HAESBAERT, Rogério (2002); BRAIDOTTI, Rosi (2000). HALL, Stuart (2003) e (2004), entre outros.

massa, do refugiado e da pessoa deslocada. Desde a Segunda Guerra, a memória⁶ do deslocamento e a presença do estrangeiro não eram tão presentes como hoje. As duas Guerras Mundiais, os colapsos econômicos, as crises políticas, religiosas e étnicas, as deportações e extermínios criados pela idolatria dos nacionalismos, têm forçado grandes contingentes humanos a abandonar seus lugares de origem, deslocando populações inteiras dentro de um mesmo país ou de um país para outro, e de um continente para outro.

Entendido como o produto de seres humanos sobre outros seres humanos, o exílio desgarrá a milhões de pessoas das fontes de sua tradição, de sua família e de sua geografia. O movimento de populações retrata um dos grandes processos históricos de fim do século: os fluxos de migrações em todo o planeta. Segundo o informe do *Alto Comissariado das Nações Unidas para refugiados (ACNUR)*, na atualidade existem 20 milhões de refugiados no mundo. Essa cifra é oficial, mas pode-se calcular um número maior se contamos os novos contingentes que cada dia se encontram em permanente êxodo, fugindo da miséria econômica e das guerras a procura de um mundo “melhor”, ou se pensamos na migração interna de agricultores rumo às grandes cidades. Megalópoles como São Paulo, Lagos, Cidade do México, Cairo, Calcutá e Jacarta são vivo exemplo da migração interna e da exclusão. Em relação às migrações e imigrações, histórias tão diferentes como a entrada de russos e cubanos nos Estados Unidos, a situação dos refugiados na antiga Iugoslávia, os vietnamitas repatriados à força, os deslocados da Colômbia ou os refugiados de Ruanda, retratam a crítica situação de milhares de pessoas no mundo vítimas dos fluxos migratórios do fim de século. Se somamos todos esses contingentes, a magnitude do fenômeno migratório equivaleria à população de um país de porte médio como México ou Argentina. A terra dos desterrados é a ausência de terra dos que têm terra.

Atualmente perambulam fora de lugar, numa terra de ninguém, grandes contingentes de refugiados expulsos de diferentes lugares do mundo: a Zona de Gaza,

⁶Sobre o conceito de memória ver: BOSI, Ecléa (1983). FERRAROTTI, Franco (1990). CONNERTON, Paul (1992). GLUSBERG, Jorge (1995), entre outros.

a fronteira México -Estados Unidos, os campos de refugiados no sul do Sudão e em Ruanda, os acampamentos de ajuda humanitária da Cruz Vermelha, “Médicos sem Fronteiras”, “Capacetes azuis”, os campos de concentração em Afeganistão, Iraque, Guantánamo, Paquistão, Haiti, Colômbia. A palavra “refugiado”, uma criação do Estado do século XX, tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente. Hannah Arendt (1989) viu nos campos de concentração a simbolização dos traços mais essenciais e profundos de nosso século. Com isso referia-se não só aos campos de extermínio, mas também aos campos de internamento e de refugiados políticos ou trabalhadores estrangeiros, resultantes da guerra, da opressão política, da miséria econômica e do mercado internacional do trabalho.

O campo de concentração – área por excelência da biopolítica⁷ moderna e enclave dos refugiados – surge, então, como o verdadeiro paradigma político da modernidade. Parafraseando Giorgio Agamben (2004, p. 18), podemos afirmar que o “refugiado é aquele que não pode ser incluído no todo de que faz parte quanto aquele que não pode pertencer ao conjunto em que, mesmo assim, permanece, excluído e indesejado”. Ou seja, o refugiado é uma exclusão inclusiva: uma exceção; exceção, aliás, que na democracia moderna vai-se tornando regra.

Na quinta parte de seu estudo sobre o totalitarismo, Hannah Arendt (1989, p. 138) ao desenvolver seu pensamento sobre o imperialismo, intui ser a questão dos refugiados, “o fardo de nossa época”, a grande questão deste século. Além do papel que ocupou nos meios acadêmicos, Arendt era, ela própria, um exemplo vivo da situação de refugiada que descrevia em seus textos. Já em 1944 trazia à discussão a problemática dos refugiados, sua preocupação com soluções concretas a esse respeito, suas críticas aos que no plano internacional procuravam uma resposta para a situação dos refugiados na Segunda Guerra Mundial. No ensaio *Auschwitz e Jerusalem* (ARENDR, 1991), conclui ao final:

⁷ Empregamos aqui o termo *biopolítica* – o qual surge, segundo Foucault, nos limiares da Idade Moderna – como: “a vida natural (*zoé*), a vida biológica incluída nos mecanismos e cálculos do poder estatal”; é a “vida nua” denominada por Agamben (2004), desprovida dos direitos humanos fundamentais.

A verdadeira dificuldade, quando se trata de refugiados e apátridas, reside no fato de que a situação é insolúvel no interior da velha organização estatal dos povos. Os apátridas colocam a nu, muito claramente, a crise pelo acúmulo de injustiças, ou se contentando com a restauração de uma ordem que não corresponde mais nem à consciência jurídica moderna nem às condições atuais de coexistência dos povos.

Ao intitular o quinto capítulo de *Origens do totalitarismo* (1989) como: *O declínio do Estado-nação e o fim dos direitos do homem*, Arendt está vinculando os destinos dos direitos do homem àqueles do Estado-nação. Segundo Giorgio Agamben (2004, p. 133), o paradoxo do qual parte a autora é que a figura – o refugiado – que deveria encarnar por excelência o homem dos direitos, assinala em vez disso a crise radical deste conceito:

A concepção dos direitos do homem – afirma Arendt (*apud* AGAMBEN, 2004, p. 133) -, baseada na suposta existência de um ser humano como tal, caiu em ruínas tão logo aqueles que a professavam encontraram-se pela primeira vez diante de homens que haviam perdido toda e qualquer qualidade e relação específica – exceto o puro fato de serem humanos.

Mesmo sem Arendt ter ido adiante na análise deste paradoxo, fica claro que no sistema do Estado-nação, os ditos direitos sagrados e inalienáveis do homem mostram-se desprovidos de qualquer tutela e de qualquer realidade no mesmo instante em que não seja possível configurá-los como direitos dos cidadãos de um Estado. A ambigüidade encontra-se também no próprio título da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* de 1789, onde não fica claro – segundo Agamben (2004, p. 133) – se os dois termos denominam duas realidades autônomas ou formam em vez disso um sistema unitário, no qual o primeiro já está desde o início contido e oculto no segundo, e de ser assim, que tipo de relação existe entre eles.

A democracia moderna tem-se caracterizado por reivindicar a liberdade e a felicidade dos homens no próprio ponto que indica a sua submissão. Esse processo antagônico que leva, de um lado, ao reconhecimento dos direitos e das liberdades formais, de outro, termina tornando-se inesperadamente incapaz de salvar de uma

ruína a vida dos homens, a cuja liberação havia dedicado todos seus esforços. Segundo Agamben (2004, pp. 17-18):

A decadência da democracia moderna e o seu progressivo convergir com os estados totalitários nas sociedades pós-democráticas espetaculares [...] têm, talvez, sua raiz nesta aporia que marca o seu início e que a cinge em secreta cumplicidade com seu inimigo mais aguerrido. A nossa política não conhece hoje outro valor (e, conseqüentemente, outro desvalor) que a vida, e até que as contradições que isto implica não forem solucionadas, nazismo e fascismo, que haviam feito da decisão sobre a vida nua o critério político supremo, permanecerão desgraçadamente atuais.

A interação entre nacionalismo e exílio são opostos que constituem um ao outro numa relação problemática. Em um primeiro estágio, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação, de exílio, em que grupos nacionais lutam pela independência, pela unificação ou pela liberação de seus países. Nesse sentido, nacionalismo é uma declaração e uma defesa de pertencer a um lugar, a uma herança cultural e a uma mesma realidade histórica. Ao reconhecer e afirmar uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes, o nacionalismo rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. Com o tempo, porém, os nacionalismos bem-sucedidos atribuem a verdade exclusivamente a eles mesmos e relegam a falsidade e a inferioridade aos outros, como na retórica do capitalista contra o comunista (ou do europeu contra o asiático), excluindo os que não pertencem a sua comunidade ou não estão de acordo com seus postulados. “E logo adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e, onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados ou pessoas deslocadas” (SAID, 2003, p. 50).

O exílio, ao contrario do nacionalismo, é uma solidão vivida fora do grupo e um estado descontínuo do ser; é a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. Ao estarem separados de suas raízes, de sua terra natal, do passado, de sua história e cultura, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma

ideologia triunfante ou de um povo restaurado. Então – pergunta-se Said (2003, p. 50)

–,

Como superar a solidão do exílio – uma de suas armadilhas – sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional, dos sentimentos coletivos, das paixões grupais? O que vale a pena salvar e defender entre os extremos do exílio, de um lado, e as afirmações amiúde teimosas e obstinadas do nacionalismo, de outro? O nacionalismo e exílio possuem atributos intrínsecos? São eles apenas duas variedades conflitantes de paranóia?

Questões essas difíceis de serem respondidas plenamente porque partem do princípio de que exílio e nacionalismo podem ser discutidos com neutralidade, sem referir-se um ao outro. Os dois termos incluem, porém, um ao outro, do mais coletivo dos sentimentos coletivos à mais privada das emoções privadas. Mas não há nada nas ambições públicas e coletivas do nacionalismo que toque no âmago da condição de exílio. O ponto crucial – segundo Said (*idem*, p.50) – “é que uma situação de exílio sem essa ideologia triunfante – criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo – é praticamente insuportável e impossível no mundo de hoje. Basta ver o destino de judeus, palestinos e armênios”. Ser exilado por exilados – como na situação dos palestinos - é o mais extraordinário dos destinos do exílio, já que revive o processo de desenraizamento nas mãos de exilados. Mas, reconstruir a identidade nacional no ambiente do exílio, onde todos os que não sejam irmãos de sangue são inimigos, onde o menor desvio da linha aceita pelo grupo é um ato de traição e deslealdade, é também um ato de intolerância, constantemente reforçada pela mesma hostilidade dos que excluem e desterram. Ao estabelecer linhas de proteção ao redor de si mesmo e ao redor de seus compatriotas é que os aspectos menos atraentes de estar no exílio emergem: um sentimento exagerado de solidariedade do grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo.

Eu sou o lobo solitário, eu vago em diversos países.

Canto de guerra dos índios da pradaria norte-americana.⁸

O exílio tem sua origem na velha prática do banimento. Como no canto de guerra dos índios da pradaria norte-americana, o lobo, símbolo de força, herói guerreiro, ancestral mítico, é também a significação nas antigas culturas germânica e escandinava, do bandido e o fora-da-lei; é aquele que pode morrer proscrito – como o homem sacro⁹ – fora de um juízo e do direito. O antigo direito germânico fundava-se – segundo Agamben (2004, p. 111). [Grifo do autor] – “sobre o conceito de paz e sobre a correspondente exclusão da comunidade do malfeitor, que tornava-se por isto *friedlos*, sem paz, e, como tal, podia ser morto por qualquer um sem que se cometesse homicídio”. Essa condição limite do bandido, definido com homem lobo (lobisomem), dividido entre a selva e a cidade, é portanto, na origem a figura daquele que foi banido da comunidade. O homem sem paz é um ser incômodo e incerto:

A vida do bandido – como aquela do homem sacro – não é um pedaço de natureza ferina e sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, a *phýsis* e o *nómos*, a exclusão e a inclusão: *loup garou*, lobisomem, ou seja, *nem homem nem fera*, que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum (AGAMBEN, 2004, p. 112). [Grifos do autor].

O lobisomem habita, então, a zona de indistinção entre humano e ferino, entre a natureza e a cultura; homem que se transforma em lobo e lobo que se torna homem: o banido, constitui uma exceção no estado de exceção, a cidade. Ocupando o limiar entre dois mundos, o bandido/banido é um ser paradoxal que não pertence

⁸ CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 555.

⁹ “O homem sacro é aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunicia se adverte que ‘se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida’. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado de sacro” (AGAMBEN, 2004, p. 196).

propriamente nem ao mundo que deixou para atrás nem àquele no qual agora vive seu degredo.

Banido e colocado em bando, o lobisomem vive sua condena. O bando é – segundo Agamben (*Idem*, p. 116) –:

[...] o poder de remeter algo a si mesmo, ou seja, o poder de manter-se em relação com um irrelato pressuposto. O que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluído, dispensado e capturado.

A complexidade do estado de banimento, cuja origem encontra-se no bando soberano, remete-nos à velha discussão, na historiografia jurídica entre aqueles que concebem o exílio como uma pena e aqueles que o consideram como um direito e um refúgio: banido (excluído) e ao mesmo tempo, livre, aberto a todos. Segundo Crifò (*apud* AGAMBEN, p. 116), “[...] já no final da república Cícero vê o exílio em contraposição à pena: *exilium enim non supplicium est, sed perfugium portusque supplicii*”. Mais que a oposição entre direito e pena, o que é mais original nesta velha discussão é a condição não qualificável, nem como o exercício de um direito, nem como situação penal de quem parte para o exílio em consequência de um homicídio ou da perda de sua cidadania, porque “se torna cidadão de uma *civitas foederata* que goza do *ius exilii*” (*Idem*, p. 116) [Grifos do autor].

Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, vivendo, ao mesmo tempo, a dupla e ambígua condição de ser forasteiro (estrangeiro) e de ser fugitivo (bandido). A extrariedade (externo) daquele que está sob bando soberano é mais íntima e inicial do que a estraneidade (estranho) do estrangeiro. Essa oposição extra-temporal e extra-espacial, refere-se a uma ambigüidade que também é semântica, na qual o paradoxo da condição de exílio já se encontra registrado. Segundo Agamben (2004, p. 117) [Grifos do autor],

[...] *in bando* e *a bandono* significam em italiano tanto “à mercê de...” quanto “a seu talante, livremente”(como na expressão *correre a bandono*), e *bandido* significa tanto “excluído, banido” quanto “aberto a todos, livre (como em *mensa bandita* e *a redina bandita*). O bando é propriamente a força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois pólos da exceção soberana: a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano. Somente por isto pode significar tanto a insígnia da soberania [...] quanto a expulsão da comunidade.

Eis aí a dupla condição do exilado: excluído e proscrito e, ao mesmo tempo, livre, “aberto a todos”. No deserto da modernidade, o lobisomem é um sujeito híbrido, marginal e estranho que se revela como sendo uma ameaça e uma semelhança na extrariedade da exceção: a cidade.

3. ESSES LUGARES QUE NOS ASSUSTAM

*Então teve início o tempo do exílio, a busca infindável de justificativas, a nostalgia difusa, as questões mais dolorosas, mais devastadoras, as questões do coração que pergunta a si próprio: Onde poderei sentir-me em casa?*¹⁰.

ALBERT CAMUS.

Para os desterrados e asilados, o “não lugar” torna-se o espaço mais íntimo e o mais vasto. É o território sem limites onde morre o tempo, o lugar onde não se possui nada nem se é ninguém, às vezes só uma lembrança ou um número. A única esperança, se é que existe alguma, é conseguir fugir desse “não-lugar”, para chegar a alguma metrópole onde talvez seja possível sobreviver dos desperdícios que a própria modernidade atira, vivendo entre a solidariedade e a exclusão.

Não existe nada que produza tanto temor como o desconhecido. O estranho necessariamente é ameaçante: o alheio nos vigia e espreita. Em seu temor ao desconhecido, o exilado termina fechando-se em si mesmo ou em seu círculo familiar. O ser humano, porém, não pode se isolar dos demais seres. Não pode viver condenado à exclusão, escondendo-se do desconhecido. A fórmula que lhe permitirá preencher o vazio que produz a individualização é escapar ou comungar com aquilo que não conhece, refugiando-se no desconhecido: a cidade.

Surgida dos lugares de culto, a cidade converteu-se não só em lugar de asilo para os desterrados e fugitivos, mas em território das trocas, materiais e simbólicas, onde as celebrações religiosas se desenvolviam junto com as atividades culturais e comerciais. Desde então, a cidade passou a ser o espaço cosmopolita da liberdade: a lei e a libertinagem convivendo em um mesmo território. Como destino da fuga, como mercado e asilo, a cidade tornou-se a forma social erigida para recolher as correntes culturais e amalgamá-las em uma nova cultura. Desde sua gênese, a cidade conviveu com habitantes estrangeiros, vindos de outros povos, trazendo consigo seus

¹⁰ CAMUS, Albert, 1951.

costumes, sua língua, seus conhecimentos, suas habilidades para a produção e a arte. Desse amálgama, emergirá uma nova cultura onde “estará inscrita a memória histórica de uma civilização. Prescindir dela significará prescindir de qualquer outra utopia social” (KURNITZKY, 1993, pp. 24-25).

A cidade que abriga ao estrangeiro também pode ser vista como o “não lugar”, território de desencanto e solidão, de admiração e repulsa. Paris, Londres, Nova York, México, Barcelona, são cidades que em algum momento foram a utopia dos escritores degredados, pois imaginaram encontrar nelas um refúgio possível, deixaram de sê-lo. Dificilmente, encontra-se felicidade e sossego em um espaço em que a experiência vital está regida pela violência e as leis do capitalismo, que propicia o desaparecimento das antigas referências afetivas das cidades, destruindo não só a memória objetiva também a subjetiva. Diante da perda da dimensão de totalidade, os indivíduos tendem a ficar sujeitos à fragmentação repetitiva, tornando-se, talvez, eternos nômades em conflito. As metrópoles modernas não são só máscaras da modernidade. A sua face mais profunda, não aparente, é o espaço da atopia, que aparece como inferno monstruoso, cenário da decrepitude, miséria e fealdade.

Atualmente, a utopia começa a desaparecer com maior rapidez. O desenvolvimento cultural e tecnológico das cidades coincide com seu crescimento acelerado e a aparição das favelas onde moram os sem-teto. As migrações internas propiciam o aparecimento destas áreas de pobreza que contribuem pouco para o desenvolvimento de uma nova cultura, fomentam a destruição das cidades tornando-as depósito de indigentes e antro de vício e violência. Os migrantes não são os responsáveis por essa destruição, senão o próprio sistema econômico, cujo processo vai da produção à destruição, já não tolera nenhum tipo de intercâmbio vital entre os indivíduos; pode terminar expulsando a memória da cidade e apagando, em última instância, sua consciência histórica. A partir daí, o ser humano será transportado a um espaço –fora do mundo real – de atopia e anomia, “perdendo até a memória do sentido do exílio” (KURNITZKY, 1993, p. 25).

A literatura do exílio é nostalgia, lembrança, recordação do objeto narrado: a cidade. Em certos momentos, a cidade deixa de ser o espaço real para converter-se em evocação. Cidade ausente-presente; lugar de múltiplos significados, espaço

metafísico e imaginário onde se transmuta o tempo. Já o desterrado não repara tanto na dureza e fealdade da urbe, nem olha com estremecimento a miséria dos habitantes, mas, paradoxalmente, repara só no que ela encarna do paraíso perdido, símile da pátria distante. Unicamente aí adquire-se a verdadeira condição do próprio:

No encontrarás otro país ni otros mares. A donde vayas irá contigo tu ciudad. Caminarás las mismas calles, errarás por los mismos barrios, envejecerás en las mismas casas. Tu ciudad te seguirá, no esperes otra. No hay barco ni camino para ti (CAVAFIS *apud* VALLEJO, 1988, p. 29).

A nostalgia do exílio remete a uma lembrança mais íntima: a cidade da infância. O exilado sabe que num mundo secular e contingente, os lares são sempre provisórios. A pesar disto, termina elaborando a imagem do lar que foi forçado a abandonar e para o qual não sabe se vai voltar. Essa “lembrança nostálgica” constrói-se a partir das reminiscências de inúmeros episódios pessoais e históricos deixados para atrás, dos retalhos, das lembranças da infância perdida, assim como dos desejos de um passado recobrado no labirinto da memória: velhas fotografias amareladas pelo tempo, pedaços de cartas e cartões, ou antigos obséquios, um talismã onde quiçá ficou gravada a lembrança de um momento de epifania no calor do lar ausente. No fundo, essa saudade remete a uma outra mais arquetípica onde se engendra a origem do exílio: o ventre materno, símile do Paraíso perdido do qual fomos expulsos:

O ventre materno recém abandonado servirá mais tarde como modelo mítico para todas as fantasias do paraíso. Não é a alienação a que em primeira instância produz a toma de consciência de uma perda senão o sentimento de insuficiência e o tabu, que, como perda, é traduzido em representação verbal e imagem. Não é a imagem perdida a que está em jogo nesta alucinação senão a meta da história como atualização da história do gênero humano em seu conjunto (KURNITZKY, 1993, p. 23).

O exílio não é só um estado físico, espacial e temporal, também é um estado mental. O sentimento de perda primordial remete-nos a um sentimento ainda mais profundo que nos acompanha permanentemente no exílio: a nostalgia, entendida

como a melancolia produzida no exílio pelas saudades da pátria. “A mesma palavra nostalgia, que significa ‘a dor do retorno’, inspira-se no maior de todos os retornos, a *Odisséia*, o livro dos livros, a obra-prima que já contém as nossas inquietudes e a nossa obscuridade, a voz de Homero, na qual já se ouve o eco da voz de Kafka e de Svevo” (MAGRIS, 1992, p. 6).

Ulisses, figuração do herói melancólico, luta em seu exílio por uma vida independente das vicissitudes do destino e da tentação, mas o instinto comanda sua ação ameaçando-o de destruição. Para preservar-se, Ulisses foge ao chamado das sereias submetendo-se voluntariamente à sua tortura. Então, “Ulisses se torna melancólico porque o objeto renunciado – as sereias – continua a ser desejado” (MATOS, 1988, p. 149).

No *Canto XII* da *Odisséia* (HOMERO, 1996, pp. 124-133), apresenta-se a estreita conjunção entre pensamento (razão) e sobrevivência (instinto); entre o julgamento que discerne e a disciplina que o herói impõe para si e para os outros. Ulisses escapa ao perigoso canto das sereias, obrigando seus companheiros a remar com os ouvidos tapados, enquanto ele, solitário, com os ouvidos livres, preso ao mastro, escuta desesperado as vozes encantadoras do gozo recusado: “Mas vós com laços estreitíssimos deviais amarrar-me, para que eu fique seguro, de pé no mastro do navio; para isso, as cordas me prenderão. E se eu vos suplicasse, se vos ordenasse de soltar-me, com nós mais numerosos, apertai-me” (HOMERO, 1996, p. 125).

As sereias, símbolo do passado – aqui entendido como nostalgia das coisas deixadas ou extintas –, e da tentação do retorno a esse passado (tradição), prometem plenitude e felicidade ao mesmo tempo que ameaçam a autonomia do sujeito. Ulisses representa o sujeito lutando por alcançar uma vida independente das vicissitudes do destino (passado) e da tentação (futuro), onde o impulso e o destino comandam a ação e onde o sujeito que a realiza é ameaçado de destruição. Ao fugir do chamado das sereias, Ulisses submete-se voluntariamente à tortura; sua astúcia é perder-se para conservar-se: afastar o múltiplo para ganhar a identidade. Nesse sentido, o herói no exílio chegará ao amadurecimento pelo sofrimento. Para garantir a auto-conservação, Ulisses deve reprimir seus instintos; é graças ao sacrifício contínuo que ele sobrevive. “A causa secreta de todo sofrimento é – segundo Joseph Campbell (1991, p. VII) –, a

própria mortalidade, condição primordial da vida. Quando se trata de afirmar a vida, a mortalidade não pode ser negada”. Esse é o ato de coragem do herói que se subtrai ao sacrifício sacrificando-se. A jornada do herói Ulisses, pela superação das paixões tenebrosas simboliza nossa capacidade de controlar o selvagem irracional dentro de nós. Não existe maior heroísmo que encontrar dentro de nós mesmos, as reservas de caráter necessárias para enfrentar nosso destino. As provações da jornada heróica são parte significativa da vida: não há recompensa sem renúncia, sem pagar o preço. Para superar as provações, o herói não deve temer, pois o domínio sobre o medo propicia coragem à vida.

Num significado mais amplo, a viagem de Ulisses é a viagem metafórica que a humanidade precisou realizar para efetuar seu próprio sacrifício: a passagem da natureza à cultura, do instinto à sociedade. Essa passagem se faz pela prática da renúncia: o homem se realiza na medida em que se sacrifica. Ulisses é sujeito porque conserva a memória, a possibilidade de manter a tradição, a cultura; ao auto-sacrificar-se o herói mítico desenvolve a subjetividade. O impulso à autoconservação nasce, então, do medo mítico de perder o próprio eu, medo da morte e da destruição que se manifesta em toda circunstância que determina sua diminuição ou opressão, gerando um recolhimento egocêntrico do sujeito sobre si mesmo. “O eu se torna tão importante para si que tudo o que lhe é exterior, *outro* em relação a si, não tem valor nenhum a não ser um, negativo: o outro é visto como hostil, perigoso, devendo ser dominado” (MATOS, 1988, p. 142). A alteridade é negada nessa luta de forças porque a simples existência do outro é a fonte genuína da angústia.

O mal de Ulisses acompanha os escritores modernos em seu exílio interior: sentem-se dolorosamente órfãos, distantes, desgarrados da harmonia com o ser. Segundo Claudio Magris (1992, p.6),

A nostalgia do exílio é o sentimento de uma falta que esquarteja a realidade, como no poderoso romance *‘La Revoca’* de Luca Doninelli, no qual um vazio metafísico que se abre de um só golpe na existência de um homem, reverte a ordem das coisas e dos sentimentos, arranca o real de suas convicções asseguradoras e mostra sua brutal violência, redescobre a selvagem física elementar, neutralizada pelos esquemas convencionais. Até a poesia que ama as coisas, sobretudo essa, nasce da atormentadora intuição de que a vida não basta.

Diferente da nostalgia¹¹, a saudade tem sido considerada palavra-chave para a definição da alma, do estado de espírito e do caráter de toda uma nação: Portugal. A saudade já aparece presente na figura do judeu exilado no Egito e na Babilônia e, depois, na figura do judeu errante, metáfora da errância do povo judeu. Na tradução portuguesa, o *Salmo 136 (canção do exílio)* da *Bíblia* (1984, p. 768), começa assim: “A beira dos canais de Babilônia/ nos sentamos, e choramos/ com saudade de Sião”. A nostalgia do exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela. “O que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas a perda é inerente à própria existência de ambos” (SAID, 2003, p. 59)

Herança de Portugal, a saudade brasileira também canta ao exílio nesses lendários e conhecidos versos de Gonçalves Dias (*apud* BUENO, 1995, pp. 25-26) – escritos em Coimbra em julho de 1843 –, monumento da lírica nacional:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

[...] Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

[...] Não permita Deus que eu morra,
Sem que volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu’inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

¹¹ Em português a palavra saudade equivale a nostalgia e, é definida como: “lembrança nostálgica e ao mesmo tempo suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las”. Também significa: “pesar pela ausência de alguém que nos é querido”. Nesse sentido, em português, a nostalgia está relacionada com a dor e a tristeza do exílio, e a saudade, com a lembrança das coisas distantes: a pátria.

Ecoss similares, escutamoss na voz de outro saudoso (MORAES, 2005, pp. 94-96):

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria.

[...] Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho
Pátria, eu semente que nasci do vento
Eu que não vou e não venho, eu que permaneço
Em contato com a dor do tempo, eu elemento
De ligação entre a ação e o pensamento
Eu fio invisível no espaço de todo adeus
Eu, o sem Deus!

[...] Não te direi o nome, pátria minha
Teu nome é pátria amada, é patriazinha
Não rima com mãe gentil
Vives em mim como uma filha, que és
Uma ilha de ternura: a Ilha
Brasil, talvez.

Agora chamarei a amiga cotovia
E pedirei que peça ao rouxinol do dia
Que peça ao sabiá
Para levar-te presto este avigrama:
“Pátria minha, saudades de quem te ama...
Vinicius de Moraes”.

Nelson Ascher (1992, p. 6), vê a saudade como o sentimento característico do coração envelhecido que relembra melancolicamente os tempos idos, ao passo que a ‘*Sehnsucht*’, o equivalente alemão da palavra saudade, seria a expressão da adolescência que, cheia de esperanças e ilusões, vive com o olhar firmado num futuro incerto, mas supostamente prometedor. Um aspecto do romantismo alemão, a ‘*Sehnsucht*’, é a nostalgia da nostalgia, o desejo deste Eros platônico da distância. Para Magris (1992, p. 6), essa “nostalgia da nostalgia” remete a uma consciência de origem religiosa mas quase sempre profundamente laicizada, de uma espécie de pecado original, do qual o indivíduo se sente subjetivamente inocente mas objetivamente impregnado; uma queda que o fez perder a casa natal e que é impossível, ou pelo menos difícil de se sentir em casa na realidade. Já, Kierkegaard

remetia esse sentimento à perda de Deus. Perda que transformava a corrida do tempo em uma monotonia uniforme, gerando um luto indefinido por uma ausência que não se consegue precisar.

Os antigos também conheciam a “saudade” de muitas coisas amadas e perdidas, mas é na modernidade onde aparece uma outra nostalgia, não aquela específica, particular, mas a do indeterminado, talvez a vida em si como se ela estivesse ausente. A literatura moderna encontra-se marcada por essa consciência do exílio da verdadeira vida, presente na poesia, por exemplo, em *As flores do mal* de Baudelaire (1985), ou na *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert (1952), odisséia do desencanto e da desilusão, viagem ao redor da ausência. Além desses aspectos e dessas raízes religiosas que também afloram, laicizando-se, em formas políticas – sobretudo na utopia messiânica do discurso revolucionário –, a nostalgia é – segundo Magris (1992, p. 6) – um sentimento eminentemente mundano, ligado a um horizonte terrestre e imanente:

À sua luz, a realidade, ou seja a organização da vida moderna, surge um impedimento para que se viva verdadeiramente, uma série de cuidados e tormentos que ofuscam, disse Svevo, a hora na qual se vive, e aniquilam o presente celebrado por Michelstaedter, o instante pleno e ofuscado. A vida deveria ser este instante mas é a sua destruição, e portanto é a nostalgia da sua ausência.

Quem, senão um auto-exilado como James Joyce, escolheria o exílio como uma condição para dar forças à sua vocação artística? A ausência voluntária da pátria e dos outros, tecida no eixo Trieste-Zurique-Paris, encontra-se presente o tempo todo em sua obra. Toda a obra de Joyce está marcada por um exílio interior e um clima de orfandade, registrado na constante busca da família (a mãe) perdida, onde a presença de Dublin aparece como fantasma ou como mito. A nostalgia de Irlanda presente em *Ulisses* (1993) e em todas suas obras, surge como uma recriação da “mãe-pátria”. Na cidade perdida estamos diante de uma nova busca do sentido da nostalgia, vivida nas perambulações e nos pensamentos de um homem comum do século XX: Leopoldo Bloom. A ausência mortal que acompanha ao herói deve dissolver-se na *praxis* de seu périplo, não em um pensamento envolvente e coerente, e sim, nos fragmentos e

lembranças do passado recobrado no percurso pelas ruas da cidade fantasma.
Evocação que é linguagem, fragmentação, desarraigamento interior.

4. A ERRÂNCIA DO POETA

Na *República* (2004), Platão perguntava-se pelo destino que deviam correr as paixões no interior do Estado. A partir de suas respostas elabora um programa de governo cuja preocupação essencial consiste em escindir do corpo social todo corpo entregue às paixões, porque o Estado ideal deve prescindir de tudo o que o prejudica, de tudo o que não nasce do interesse social, cujas práticas não contribuem para o fortalecimento e consolidação desse interesse que o Estado representa. Tudo o que olha para o próprio corpo e tenta fundar um discurso a partir dele, deverá ser expulso da República: o riso, o pranto, os excessos no comer e no beber, o abuso dos prazeres, a raiva, a loucura, a luxúria, são paixões que representam em seu conjunto uma sensualidade desviada da razão. Todas as paixões do corpo que resistem à sociabilidade e que não se têm submetido às disposições da lei, em benefício desse “interesse social”, devem ser expulsas.

E são precisamente essas paixões as que canta e exalta o poeta; por isso, Platão não se conforma em expulsar da República somente o corpo apaixonado, é necessário expulsar também os discursos que cantam e exaltam esse corpo, pois são os discursos de um sujeito que por ter vivido nas trevas não tem visto a luz da verdade e da virtude, não tem atingido a região do inteligível, universo das idéias que faz possível a manifestação da essência das coisas. Deste ponto de vista, “o desejo, condenado pela razão dominadora, representa uma espécie de resistência marginal e interrogativa com relação à racionalidade. As paixões são aquilo que lateralmente vêm perturbar a ordem da razão, enclaves nunca de todo colonizados e que retornam vagamente rebeldes” (MATOS, 1988, p. 142).

Conspiradores da razão, os poetas e artistas criam artifícios para fazer passar por verdadeiro o que só é imitação de uma aparência. Platão critica-os porque realizam “prestígios”: uma certa arte imitativa e fascinante que é a sofística na arte. Ao fazer passar por verdadeiro o que só é imitação, o poeta será expulso da *polis* como impostor. “El imitador – diz Platão (*apud* PEREIRA, 1989, p.15) – no sabe

nada que valga la pena acerca de las cosas que imita y su arte no tiene nada de serio y no es más que una niñería”. O poeta é, então, como uma criança que brinca, como uma criança a quem só interessa seu jogo, mas é um jogo “perverso” pela excessiva complacência que tem com o elemento irracional que há nela.

Mas, qual foi o motivo pelo qual Platão excluiu o poeta (o artista) de sua cidade ideal? A necessidade que o artista sente de apreender um saber perigoso, a pressão criativa que o leva a desvirtuar-se do caminho seguido pelos cidadãos sensatos e respeitáveis e a transgredí-lo. Ao desterrar do Estado a poesia e o poeta, em nome da razão, Platão está ignorando o sujeito da paixão e não está reconhecendo que a paixão deve ser também objeto de conhecimento e afirmação de liberdade.

O poeta e todo seu mundo “irracional” e “artificial” constitui uma figura que incomoda o poder porque não sabe aceitar e submeter-se, porque não quer fazer de seu corpo uma rede de códigos e leis, porque, em última instância, tem decidido “falar” a paixão mesmo que isso lhe ocasione o desterro de todo estado razoável.

Desterrado da razão, da cidade e da história, sem um território real sob seus pés, ao poeta só lhe restará, para subsistir e perpetuar-se, a apropriação simbólica do espaço do imaginário. A partir de aí, o poeta criará uma zona de resistência, um refugio seguro que é o universo da fantasia. Daí, o caráter radicalmente subversivo que apresenta toda produção imaginária, pois seus conteúdos não atentam contra uma ou outra forma de existência social, mas contra os postulados políticos e morais nos que se têm sustentado toda formação social. Exílio na arte, é a única pátria que o escritor desterrado terminará reconhecendo.

No campo da literatura podemos refletir a noção de exílio não só enquanto manifestação historicamente coletiva, também como “experiência singular” subjetiva. “Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par” (SAID, 2003, p. 47). Para tratar o exílio como uma punição política é preciso mapear territórios de experiência que se situam para além daqueles cartografados pela própria literatura do exílio.

Para alguns escritores, o exílio representou a vida vivida fora da ordem habitual. Como centro de sua existência o exílio é tudo: uma experiência, uma idéia,

um conceito; algo abstrato, algo concreto. Ele modifica a consciência interior e faz estar em situação limite; força a dar um passo adiante, cruzar a fronteira. Partir para um mundo novo onde tudo é desconhecido, onde não existem experiências de identificação, produz uma sensação de estranhamento. A sensação do provisório e do incerto é um dos vestígios mais amargos e perduráveis na vida de um exilado. Vestígios de um mundo perdido em que a vida dissonante sempre será uma vida fora do lugar. Num lugar estranho, o desterrado defronta-se necessariamente com uma situação completamente nova que lhe exige respostas novas. Essa situação o obriga a construir, de maneira dramática, uma nova identidade.

A identidade diaspórica é híbrida e multiforme porque diante da impossibilidade de “voltar para casa de novo”, vive-se, então, a experiência de estar dentro e fora, em um entre-lugar. Nesse sentido, a diáspora – aqui entendida como “a condição arquetípica da modernidade tardia”(HALL, 2003) –, pode ser definida pelas conjunturas históricas pessoais e estruturais que se caracterizam pela dupla identidade. Segundo Stuart Hall (*idem*, p. 28), o conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença, a qual está fundada sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. “Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? – pergunta-se Hall – [...] Como devemos ‘pensar’ as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença e disjuntura?” (*Ibidem*, p. 28). Para Hall, a diferença é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura. Nesse sentido, a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida.

Quando os escritores desterrados se deslocam num “túnel atemporal”, físico-textual, constroem/desconstroem novas identidades em trânsito. No exílio a identidade é reivindicada “agonisticamente” pois é reivindicada como uma forma de sobrevivência, a partir de uma posição de marginalidade, sem uma fonte de sustentação cultural, política e humana. Nesta experiência são postas à prova muito duramente as bases da identidade e as bases da consciência de vida. No exílio não se tem aquele referencial no qual podem ser dissolvidas as contradições ou a incapacidade de comunicação e de comunhão com o mundo. Daí que o sentimento de

perda seja inerente ao exílio. O escritor desterrado vive em permanente orfandade: orfandade que é viagem, solidão, nostalgia:

[...] lo curioso lo absurdo es que a pesar
de que aguardo mensajes y pregones
de todas las memorias y de todos
los puntos cardinales
lo raro lo increíble es que a pesar
de mi desamparada expectativa
no sé qué dice el viento del exilio (BENEDETTI, 2000, p. 12).

Cindido entre a identidade deixada para trás e a nova, construída por força das circunstâncias, na urgência da diáspora, o exilado converte-se num ser fragmentado sem identidade própria. Mas, que acontece com esse sujeito degredado: vive uma briga entre vida e valor ou, fica submerso na letal vivência da anomia ou, perde-se na dispersão como mecanismo de fuga? De qualquer forma, sejam quais forem as alternativas adotadas pelo exilado, todas funcionam como mecanismos de fuga. A descontinuidade e fragmentação do sujeito no exílio derivam da falta de referentes, que tenta inutilmente criar para não deixar fraturar as conexões de sua identidade. Com isso não se quer dizer que o sujeito desterrado não possa construir no exílio uma nova identidade e uma morada, um chão em que possa arraigar-se, mas mesmo arraigado num solo estrangeiro, nunca poderá deixar para trás a dor que lhe produz a lembrança de sua pátria:

Ainda hoje – diz Edward Said em sua autobiografia (2004, p. 105) – me sinto longe de casa [...] Estas memórias são, em certo plano, a reencenação da experiência da partida e da separação do momento em que sinto a pressão do tempo que se esvai. O fato de viver em Nova York com a sensação do provisório apesar de 37 anos de residência aqui salienta mais a desorientação do que as vantagens que auferi.

Reflexão similar sobre essa fratura encontramos em Stuart Hall (2003, 415), outro intelectual diaspórico:

Mas não sou nem nunca serei um inglês. Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertencço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma ‘chegada’ sempre adiada.

A problemática do exílio foi uma constante na obra de Edward Said; sempre esteve deslocado e cindido, fora de lugar, vivendo sua dupla condição de palestino e inglês. Na introdução de *Cultura e Imperialismo* (1995), Said refere-se a sua própria condição de exilado, afirmando pertencer aos dois lados da “condição imperial”, situando-se assim, em uma posição favorável para uma interpretação alternativa, não limitada por um sentimento de identidade fechado. Nas primeiras páginas de sua autobiografia, *Fora de Lugar* (2004), onde evoca as fraturas de uma vida dividida através das reminiscências de um exilado, Said fala sobre suas dificuldades para saber qual dos idiomas, árabe ou inglês, foi realmente seu primeiro idioma, concluindo que os dois tem estado juntos toda sua vida. O próprio nome, inglês e árabe, parece formar uma fratura, pois no Cairo ele não se sentia egípcio, e nos Estados Unidos não era considerado um norte-americano. Nesse sentido, ao escrever suas memórias, Said faz uma tentativa de compreender um longo, complexo e tumultuado percurso de dispersão, auto-exílio e exílio. “A sensação do provisório e da instabilidade – diz (2004, pp. 104 – 105) – é um dos vestígios mais amargos e perduráveis na vida de um exilado”. E em *Reflexões sobre o exílio* (2003, p. 47) completa a reflexão anterior:

[...] 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’.

No fragmento 13 de *Minima Moralia – Proteção, auxílio e conselho* –, autobiografia escrita no exílio, Adorno (1992, pp. 26-27) expressa um sentimento semelhante:

Todo intelectual na emigração, sem exceção, está prejudicado e faz bem em reconhecê-lo, se não quiser ser cruelmente esclarecido a este respeito por trás das bem trancadas portas de seu respeito por si próprio. Ele vive num ambiente que lhe permanece necessariamente incompreensível, mesmo se está familiarizado com as organizações sindicais ou com o trânsito; ele está continuamente em errância. Entre a reprodução da vida própria sob o monopólio da cultura de massas e o trabalho objetivamente responsável impera uma ruptura inconciliável. Sua língua foi expropriada, e desviada dele a dimensão histórica da qual seu conhecimento extraía forças [...] Quem está isento de ignomínia da imediata adaptação tem precisamente nesta isenção seu traço particular, uma existência ilusória e irreal dentro do processo de vida da sociedade.

Cultivar uma subjetividade escrupulosa, não complacente ou intratável é a reserva intelectual e coragem moral que o exilado deve ter; recusar-se a ser comprado pelo sistema é a missão intelectual do exilado, mesmo que ela coloque em risco sua segurança pessoal e social. Nessa tarefa, o intelectual degredado deve extrair a força libertadora que se encontra presente na esfera individual, em face da coerção social que reclama a eliminação das diferenças. Daí que para Adorno, os ideais ascéticos, no contexto da sociedade capitalista, guardariam um teor de resistência contra a loucura e a violência da economia do lucro. Na introdução a *Minima Moralia* (1992, p. 10), Adorno declara:

Em face da concórdia totalitária que apregoa imediatamente como sentido a eliminação da diferença, é possível que, temporariamente, até mesmo algo da força social de libertação tenha-se retirado para a esfera individual. Nela a teoria crítica se demora e isso não somente como má consciência [...] Eu escrevi este livro em grande parte ainda durante a guerra, sob as condições da contemplação. A violência que me desterrara impediu-me ao mesmo tempo de conhecê-la plenamente. Eu ainda não me atribuía a cumplicidade em que incorre todo aquele que, em face do indizível que ocorria coletivamente, simplesmente fala do individual. Em cada uma das partes, o ponto de partida é o domínio mais estritamente privado, o do intelectual na emigração.

O exílio é um assassino das esperanças que busca uma estranha vingança: o tempo. Para um homem no exílio, sua experiência temporal é a detenção da história porque o presente toma a forma de lembrança. Em cada momento vivido longe de

casa, há algo percebido e algo recordado. Então, o presente carece de direção e o futuro parece fechado. O exilado vive o presente a partir do passado (a lembrança permanente de uma vida deixada para atrás) ou do futuro (a espera infinitamente adiada de um regresso). Nessa disfunção temporal, a identidade fragmenta-se em um mundo impalpável e cinza onde toda história dissolve-se na desagregação do passado. A palavra está desarraigada, a imagem perde coerência, o pensamento e o sentimento estão separados, o símbolo perde sua transcendência, o poema já não possui mais seu significado.

Condenados a uma permanente fuga para adiante mas olhando o passado deixado para atrás, os desterrados, nessa carreira louca, volvem-se extáticos. Seu êxtase corresponde, paradoxalmente, a uma “abertura ao mundo”. Os homens que carecem de pátria e de lar, seu destino comum é nunca poder ver-se livres da nostalgia e da dor que consomem suas energias e horas de vida, considerando sempre “provisória” a cidade ou o lar que os acolhe, sem ter certeza do retorno a sua pátria. O *páthos* do exílio – afirma Said (2003, p. 52) – está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra, ainda mais, quando voltar para o lugar de origem está fora de questão. É o caso de Dante Alighieri. Degredado na ‘cidade das águias’, após uma longa peregrinação de cidade em cidade, lutando contra a miséria, Dante, ao saber que seu exílio será permanente, expressa em *El Convivio* (*apud* POLENTA, 1963, p. 34) a dor causada pela ausência de sua terra: “He caminado – diz – por casi todas las regiones por las cuales se extiende esta lengua, peregrino casi mendicante [...] que amargo es el pan en casa ajena”.

A nostalgia do poeta exilado não é lânguida, é dura, seca, violenta. É o sentimento de uma falta que esquarteja a realidade. A dor na “vida danificada” faz sofrer e enriquece ao mesmo tempo, ao permitir conhecer novas experiências, porque outras se têm perdido no labirinto da memória. Às vezes, o perdido não se recupera e aí o sentimento do despojamento e fratura acentua a dor:

Un escritor exiliado es en primer término una *mujer* o un *hombre* exiliados, es alguien que se sabe despojado de lo suyo, muchas veces de una familia, y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, de un perfume del aire y un color del cielo, de una costumbre de casas y de calles y bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y

de músicas y de caminatas por la ciudad. El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales, es como el brusco final de un amor, es como una muerte que se sigue viviendo conscientemente (CORTAZAR, 1994b, p. 165). [Grifos do autor].

Mesmo que o exílio se prolongue, o desterrado sempre tentará encontrar uma forma de voltar a sua pátria, retorno que, no caso dos escritores exilados, sempre se dá através da linguagem, o único vínculo que os une a sua pátria e, por meio da qual, podem recriar uma realidade muito longínqua.

5. NARRATIVAS NO EXÍLIO

Despojados, os poetas perambulam através da linguagem, o único vínculo que o exilado pode conservar com seu país. O desarraigamento lingüístico converte os escritores em homens distanciados, saudosos, descentrados em eterno conflito. O verdadeiro território do escritor no exílio é a língua. A verdadeira pátria do escritor sem pátria, suas raízes, estão no livro que o poeta carrega dentro de si:

De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. Ese proceso comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales (CORTÁZAR *apud* MAQUEIRA, 2002, p. 52).

A través da linguagem, o escritor degredado atravessa fronteiras, e rompe barreiras do pensamento e da experiência, porque sabe que no exílio “seu único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável está na escrita” (SAID, 2003, p. 58). Como medida de sobrevivência, muitos dos escritores desterrados lingüísticos apegam-se desesperadamente ao artifício de sua língua materna ou ficam em silêncio para não perder sua identidade. Outros, porém, como medida de sobrevivência deslocam-se por sucessivas línguas, gêneros e vozes, para narrar sua própria experiência erradía, construindo para si uma “casa de palavras”, uma obra multilíngüe e interlingüística onde coexistem diferentes visões de mundo e multiplicidade de línguas diversas que denunciam seu próprio descentramento físico e lingüístico. Segundo George Steiner (1990, p. 21):

Um grande escritor compelido de língua para língua por convulsão social e guerra é um símbolo adequado para a época do refugiado. Nenhum exílio é mais radical, nenhuma proeza de adaptação e nova vida mais exigente. Parece apropriado que os que criam arte em uma civilização de quase barbárie que gerou tantos desabrigados, que arrancou línguas e povos pela raiz, deveriam ser poetas desabrigados e errantes a través da língua.

Herói sem casa, Dante é fadado a errar em busca de um lugar verdadeiro, lugar que encontrará em seu próprio poema. A *Divina Comedia* (ALIGHIERI, 1982) é o poema do exílio, e o poema que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio. Na *Divina Comedia*, está refletida, de certo modo, a própria errância de Dante: sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, estrangeiro, extraviado sem intimidade e sem limite. No início do poema, exclama Dante (1982, p. 12):

A la mitad del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura por haberme apartado del camino recto. ¡Ah! Cuán penoso me sería decir lo salvaje, áspera y espesa que era esa selva, cuyo recuerdo renueva mi temor; temor tan triste, que la muerte no lo es tanto.

Esse exílio que é o poema, faz de Dante o poeta errante, o sempre desgarrado, aquele privado da presença firme e da moradia verdadeira, que ao descer ao Inferno inaugurou uma linguagem escrita e “usou a eternidade como um lugar para acertar velhas contas” (SAID, 2003, p. 55). Em vários Cantos¹² da *Divina Comedia*, diversos personagens predizem a Dante seu desterro e infortúnio. No canto XVII do Paraíso (ALIGHIERI, 1982, p. 511), Cacciaguida lembra a Dante as predições que lhe foram feitas no Inferno e no Purgatório e lhe prediz, ao mesmo tempo, seu desterro de Florença exortando-o a escrever o que tem visto na viagem:

¹² Nos Cantos X e XV do Inferno; no VIII do Purgatorio e, no canto XVII do Paraíso.

Desde la mente divina llega a mi vista – exclama Cacciaguida –, como a mis oídos la dulce armonía del órgano, el tiempo que para ti se prepara. Del mismo modo que Hipólito partió de Atenas por la crueldad y la perfidia de su madrastra, tendrás que salir de Florencia. Esto es lo que se quiere, y lo que se busca, y pronto será hecho por los que meditan allá donde diariamente se vende a Cristo. Las culpas caerán sobre los vencidos, como es costumbre; pero el castigo dará testimonio de la verdad, que lo envía al que lo merece. Tú abandonarás todas las cosas que más entrañablemente amas, y éste es el primer dardo que arroja el arco del destierro. Tú probarás cuán amargo es el pan ajeno, y cuán duro camino el que conduce a subir y bajar las escaleras de los otros. Y lo que más gravará tus espaldas será la compañía estúpida y malvada con la cual caerás en este valle; porque ingrata, loca e impía, se revolverá contra ti; si bien poco después, ella y no tú, verá destrozada su frente.

No poema de Dante, a errância é errar e “o erro – como assinala Amarante (2003, p. 15) –, significa o fato de errar, de não poder permanecer porque onde se está, faltam as condições de um aqui decisivo”.

Alguns escritores não são exilados mas emigrados voluntários, mesmo assim conhecem as durezas e as armadilhas da diáspora. A primeira dessas armadilhas é a saudade, quer dizer que não se assume totalmente a nova realidade; vive-se em permanente trânsito, mas essa transitoriedade pode durar anos, e nesse intervalo, estabelecem-se novas alianças afetivas, sempre em conflito, exaltando o passado, duvidando do futuro ou inventando-o como consolação. A armadilha da saudade leva a criar mecanismos de substituição afetiva.

Uma segunda armadilha, mais dolorosa ainda, é o sentimento de culpa que atinge no exílio. Muitos dos exilados manifestam culpa por ter sobrevivido à perseguição ou ao genocídio: demasiados amigos, familiares, companheiros mortos. Por isso, tendem a pensar que por ter sobrevivido não estão “à altura do compromisso”. Outros, porém, mais espertos, fingem ser vítimas, mudam seu passado tirando proveito de sua condição de exilados ou refugiados. Para eles, o exílio é aventura e, a aventura, em si, já é uma recompensa. Alguns desses escritores criam linhas de fuga, coincidindo com uma tradição onde fugir não é sinônimo de evasão nem temor e sim de liberdade. A linha de fuga gera ruptura – não fratura – anuncia a chegada do azar (a criação) permitindo ir ao encontro com o destino sem vacilar em sua decisão.

Cansado de Creta e de seu longo desterro, com saudade de sua terra natal, Atenas, Dédalo decide sair desse lugar que olhava com verdadeiro horror porque ele mesmo o tinha criado. Ao encontrar-se fechado por terra e mar, Dédalo diz a seu filho Ícaro: “Minos pode nos fechar os caminhos da terra e das águas, mas o dos céus permanece aberto. É por ele que iremos. Minos pode ser o senhor de tudo, menos do ar!” (OVIDIO, 1991, p. 152). Logo aplicou seu engenho a desconhecidas artes – a arte de voar – e recriou a natureza.

Essa imagem de busca de uma saída, de ruptura com a dor e a opressão do exílio, leva ao desterrado – Dédalo – a exercer uma criatividade criadora. Na fuga de Dédalo há a mesma necessidade de vivência e energia criadora que encontramos em Stephen Dédalus, o herói de *O retrato do artista quando jovem* (JOYCE, 1998), que também reaparecerá em *Ulisses* (JOYCE, 1993). O combate da linguagem com seu *fatum* é o do herói com a adversidade. Stephen Dédalus tenta falar com se fosse um exilado que se extasia diante do branco peito do sombrio mar, que adentra-se no interior da cidade, na sua *episteme*, apoiando-se não na ação mas na literatura. Dando errados passos na floresta semântica joyceana, Dédalus/Bloom movem-se como autômatos tentando tecer uma ironia de si mesmos na própria linguagem: “não mais errar por aí”. Um exílio do texto, mas, ao mesmo tempo, um labirinto que aprisiona: a linguagem integrada à cena.

A atitude do escritor no exílio não é só contemplativa. Apesar da armadilha da saudade, a todo o momento se está alimentando de novas experiências que diariamente se infiltram nos interstícios do cotidiano. Os escritores desterrados, além de passar por um difícil processo de adaptação ao meio, à sua condição de exilados, também sofrem um processo interior de assimilação cultural. Esse processo pode ser acompanhado pelas correspondências que eles mantêm com seus familiares, amigos ou com outros escritores, em que revelam diversos aspectos de sua intimidade: seu trabalho, suas lutas, reflexões políticas e filosóficas. A vivência, porém, é ainda maior quando a viagem interior também se faz exterior. Aí, o exílio torna-se na soma de múltiplos exílios: um desterro.

Talvez por causa de suas insatisfações ou manias, buscas, e impaciência, ou por suas ânsias, desesperações, desvarios e fugas, os escritores e artistas têm exercido

com grande intensidade a arte de viajar. Para alguns escritores viajar é narrar. A viagem é a vida, a descoberta do outro, a experiência da alteridade. É por meio da viagem que o escritor experimenta o mundo e sua própria capacidade ou incapacidade de encontrar os outros. A partir de outro ponto de vista, porém, a viagem simboliza também a perda da identidade pois o ato de viajar torná-se numa forma de escapar das amarras do dia-a-dia, dos compromissos consigo mesmo e com os outros. Nesse sentido, a viagem é uma fuga do eu: o desterrado busca libertar-se das ataduras do sujeito, quer viver anônimo, quase à deriva numa paisagem deserta onde possa apagar as marcas de sua identidade. Mas, a viagem pelos labirintos de sua solidão expressa a falta de sentido dessa exploração do eu, seu vazio interior e a impossibilidade de reencontrar-se.

A literatura se nutre, alimenta-se, das trocas simbólicas, dos empréstimos feitos de um lugar a outro, das viagens, dos pensamentos reinventados, ingredientes esses que convergem de diferentes fontes do imaginário e da criatividade. As intensas viagens introspectivas, as apaixonadas excursões mundanas ficam gravadas nos textos e nas obras de ficção dos escritores viajantes. O século passado, e em especial o presente, estão marcados por peregrinações registradas em abundantes páginas: viagens sonhadas e outras reais, espirituais e falidas, inventadas ou descritas, todas estão aí e não existem duas idênticas. Assim, surgem os diários de viagem, as correspondências, os ‘cadernos bitácula’, as autobiografias, as crônicas, prosas ao vôo, onde ficam registradas as experiências e os extravios da diáspora: “a viagem como metáfora produtiva”. Essas meditações nos levam a perguntar sobre quais são os diálogos entre o homem que sofre e o poeta que cria? Suas cartas e diários refletem a dura marginalidade cultural que, geralmente, sofrem os escritores latino-americanos nos exílios europeus? Que tipo de textos escrevem, onde os publicam e a quem vão dirigidos?

Desde o século XIX boa parte da literatura latino-americana tem-se produzido no exílio. Nas narrativas desses desterrados reflete-se necessariamente a sua sensibilidade. Suas obras, em muitos casos, deixam de ser “documentos” da realidade para tornarem-se interpretação do mundo interior do ser fraturado, oferecendo assim – como já assinalamos – uma dimensão ontológica e existencial. As imagens das

ficções do exílio também são fragmentos da memória onde se recompõe o discurso ficcional.

Para os escritores latino-americanos cuja literatura nasceu da situação repressiva da ditadura militar da década de setenta no Cone Sul, a experiência do exílio tornou-se condição criativa para uma geração inteira e mecanismo, em alguns casos, de denúncia da barbárie produzida pelo regime ditatorial. Hoje, quando a memória oficial foi apagando pouco a pouco os sinais da criminalidade exercida pela ditadura, só restam os protestos dos familiares das vítimas e as narrativas e memórias do exílio como testemunho dessa atroz realidade. É nos textos desses escritores em que ficaram registradas as lembranças de uma memória de ofensas e ultrajes que se nega a desaparecer. Seqüestro, solidão, tortura, extermínio são fraturas da subjetividade vividas na ditadura pelos desaparecidos e revividas no exílio por alguns dos que conseguiram fugir ou foram expulsos. São nexos do corpo e da palavra tentando narrar o indizível de uma experiência limite: a tortura, ou, tentando refletir a partir de uma vida danificada pelo trauma, a dura vivência de um exilado fora de seu lugar de origem.

Em meio a essa dor, cabe ao narrador extrair palavras que sejam capazes de expressar a ruptura da voz, as comoções subjetivas ou o grito suspenso no ar, eco de vozes estremecidas que dão testemunho da fatalidade, que fazem ressoar a violência do limite, porém, são incapazes de reviver “a decomposição de todo um universo referencial e semântico das vítimas que foram sinistramente reduzidas à inação, ao sussurro e o tremor por metódicos procedimentos de erradicação da consciência” (RICHARD, 1998, p.11). As narrativas no exílio tornam visível e legível uma dolorosa lembrança, também falam de uma ausência e uma fratura. Mas, existem nessas narrativas um esvaziamento das lembranças das crueldades exercidas pela ditadura militar?

As reflexões anteriores nos fazem pensar que o exílio não é escolha: ou nascemos nele ou nos acontece. Em um sentido mais profundo, mostra-nos a inviabilidade dos homens, a absoluta impossibilidade de comunicação ou intimidade entre quem quer que seja. Desse ponto de vista, o universo do exílio oscila entre ilusão e trauma, entre esperança e desencanto, por mais que seja glorificado, a

experiência do exílio nunca é agradável porque entranha uma ruptura irreparável. As esperanças são sistematicamente devastadas ou inviabilizadas. “Ver-se livre das ilusões é, em última instância, – como afirma Adorno (*apud* SAID, 2003, p. 58) – um ganho em consciência, mas significa, também se esvaziar da identidade histórica”.

PARTE 2

VOZES DO EXÍLIO

1. A CULTURA DA RESISTÊNCIA

La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, fuera de hora, la verdadera historia.

RICARDO PIGLIA.

De 1966 a 1983, a Argentina afundou-se em um pântano de exasperação e violência, de corrupção e crueldade, de ódio e sangue. Sem as instituições, sem as quais nenhuma sociedade civilizada pode sobreviver, toda moral foi aprisionada em um recesso obrigatório. Esse paroxismo de destruição gerou a chamada “guerra suja” contra o povo, propiciando o seqüestro, a tortura, a morte a milhares de pessoas; as intervenções arbitrárias dos militares e paramilitares nas escolas, fábricas, universidades e residências privadas; o exílio massivo que teve como resultado a separação de uma nação de si mesma. Segundo estimativas das organizações de direitos humanos¹³, trinta mil pessoas desapareceram como conseqüência da repressão militar que lançou ao mar muitos dos opositores ao regime, como um plano sistemático de extermínio.

O terrorismo de Estado exercido pelas últimas ditaduras militares do século XX no Cone Sul da América Latina levou milhares de argentinos, uruguaios, chilenos, brasileiros ao exílio. Foi uma partida obrigatória; mais que uma partida, foi uma fuga com sabor a exílio político. Alguns desses “fugitivos” eram intelectuais e artistas que se exilaram em capitais da Europa e da América tentando escapar ao horror da repressão política, pois muitos dos intelectuais que ficaram em seus países de origem pagaram um alto preço: “el poeta Paco Urondo, muerto a balazos; los narradores Haroldo Conti y Rodolfo Walsh y el periodista Julio Castro, perdidos en la

¹³ Segundo o informe, *Los desaparecidos en Latinoamérica* (Em: *Nuevo País*, Buenos Aires, n. 46, junio de 1984), 74.342 pessoas desaparecidas no Centro e Sul das Américas. Para Argentina, no período de 1975 – 1983, 30.000 desaparecidos. A comissão para o estudo dos desaparecidos, criada na Argentina logo após de seu retorno à democracia, em outubro de 1983, e dirigida pelo escritor Ernesto Sábato, comprovou entre 5.000 e 9.000 mortos, segundo o artigo de Alain Besanson (1984), publicado no jornal *La Nación*.

siniestra bruma de los secuestros; el dramaturgo Mauricio Rosencolf, reventado por la tortura y pudriéndose entre rejas”. GALEANO (1985, p. 98).

Além da perseguição, do seqüestro, da repressão, da tortura, e do desaparecimento e morte aos dissidentes políticos e cidadãos civis, assim como aos intelectuais e artistas, os governos ditatoriais também foram eliminando, pouco a pouco, os centros culturais e editoriais com o objetivo de impedir qualquer tipo de publicação, de crítica ou de discussão aberta por parte dos que freqüentavam esses espaços culturais agora convertidos em centros de resistência. Na Argentina, casualmente, alguns desses centros foram fundados por exilados espanhóis¹⁴ que fugiram da ditadura de Franco, tornando-se a partir da década de 40, um dos fatores mais importantes na renovação da narrativa da América Latina. Neste período, as oficinas literárias também ganharam bastante destaque como centros de resistência e criação. Como não se podia congregiar um número significativo de pessoas nos cafés – antigos espaços de reunião – para discutir literatura, já que isto significava a prisão, muitos professores demitidos das universidades, para continuar sobrevivendo, criavam as oficinas, garantindo assim, um mínimo para sua subsistência e incentivando a criação literária, dando origem à chamada “cultura das catacumbas”, termo de Santiago Kovadloff para designar os cursos paralelos, geralmente em casas particulares, sobre assuntos diversos, os quais por causa da repressão cultural imposta pela ditadura, foram proibidos nas universidades.

Foram censuradas e proibidas de circular as obras dos intelectuais exilados e de todos os que de uma ou outra forma escreviam – direta ou indiretamente - contra o sistema ditatorial. Da mesma forma, se proibiu também a discussão sobre essas obras, evitando assim o diálogo “leitor-obra”, sem o qual a literatura dificilmente existe, já que a literatura – como afirma Octavio Paz (*apud* PERALTA, 1994, p. 28) – é o espaço em que as obras se relacionam e dialogam.

Por trás dessas medidas repressivas, o Estado ditatorial tentava impor uma forma de “esquecimento” aos civis, impossibilitando que entrassem em contato com

¹⁴ A industria editorial criada graças ao labor dos emigrados da Guerra Civil espanhola, fundou por todo o Continente editoras como Losada, Sur América, Emecé, Santiago Rueda, Sur, Siglo XXI, entre outras, contribuindo para a difusão e tradução de importantes obras literárias e para o auge editorial dos anos 60.

toda forma de pensamento crítico e reflexivo. As décadas de 70 e 80, não só na Argentina mas em todo o Cone Sul, foram “o mais completo mostruário” de controle da informação; a censura (entendida como o exercício do controle e sobre a livre circulação das idéias e da informação) e auto-censura estavam presentes no dia-a-dia das pessoas e nas edições dos meios de comunicação. A única opção segura de sobrevivência da sociedade civil foi o esquecimento e o silêncio: “há que esquecer, não saber”, foram os lemas do momento. A cegueira de grande parte da sociedade diante dos abusos do poder, anulou a consciência política de tal modo que muitos de seus membros tornaram-se cúmplices do discurso oficial. Ao despojar a sociedade de uma cultura política e crítica, a norma autoritária expulsava da *civitas*, os indivíduos de uma esfera pública, negando-lhes toda possibilidade de diálogo com o poder.

Utilizando esses princípios de exclusão e repressão, o Estado ditatorial esperava impor o silêncio do “outro” como recurso para implantar a permanência da norma autoritária. Para isso, criou uma teoria unidimensional da realidade, possibilitando a criação de um discurso unificado e a eliminação de toda forma de resistência, onde qualquer forma de oposição foi desterrada e onde toda alteridade foi negada. Assim, as medidas adotadas para eliminar a resistência popular também tentavam invalidar toda a produção intelectual que questionava o sistema, difamando o valor da cultura e considerando os intelectuais e artistas como subversivos y criminosos. Porém, as tentativas de repressão à cultura e à liberdade de expressão não conseguiram calar as vozes opositoras que surgiram, aqui e acolá, como formas de resistência cultural. Essas manifestações culturais, múltiplas, fragmentadas, desiguais e subversivas, estabeleceram um espaço político alternativo que conspirava a partir de diversas esferas marginais contra o regime, abrindo fissuras nas fechadas estruturas do discurso autoritário. “Desgarrados entre el centro y la periferia, entre el discurso dominante y la posibilidad de algo distinto, los escritores y artistas argentinos cultivaron el espacio marginal, que ofrece una alternativa a la centralizadora inmovilidad del régimen”(MASIELLO, 1987, p. 13). A cultura e a propagação dessa cultura se dava clandestinamente, nas “catacumbas”; era um acontecimento marginal. Nas reuniões secretas, se podia falar de tudo aquilo que afora estava proibido. Então,

a cultura das catacumbas tornou-se um modo de resistência diante da morte cultural que se decretava desde o poder.

Com o surgimento da ditadura houve uma fratura no campo intelectual sendo que, “para aqueles que permaneceram em seus países, o problema mais imediato tornou-se o da censura; e para os que se exilaram, a distância do país de origem. Para uns e outros, foi radical a mudança nos rumos estéticos e políticos” (VIDAL, 2004, p.19). A preocupação já não é conceber uma literatura latino-americana, como no período do *boom*, mas qual será a estratégia que deve ser empregada para resistir à censura e à repressão. Nasce, então, nos intelectuais a exigência de um engajamento crítico no desenvolvimento político-social e cultural da América Latina. No Cone Sul, a repressão do regime ditatorial determinou o surgimento de uma literatura de resistência que buscou denunciar e combater as ditaduras, confrontando-se com o problema de como narrar o horror.

Como em toda ditadura, a marginalia cultural tornou-se refúgio seguro às oposições espontâneas como às planejadas: do rock às manifestações literárias e da crítica intelectual colaboraram para tentar transformar e desarmar a inflexibilidade dos discursos do poder. Na periferia do sistema nasceram novos espaços inexplorados onde articularam-se discursos alternativos de resistência. Nos espaços das culturas populares e oficiais surgem pluralidade de disfarces críticos e vozes não previstas, os quais conformaram, na sombra do sistema, um espaço de “forças competitivas” que lutam por se impor de maneira surpreendente. Em todas partes, as manifestações espontâneas ganhavam o espaço público, expressando assim o descontentamento generalizado de um setor afetado diretamente pelo sistema ditatorial: as organizações feministas que surgiram, nas denúncias iniciais das *Madres de la Plaza de Mayo* são um exemplo de resistência espontânea ao discurso opositor. Até o dia de hoje, passados já trinta anos da ditadura, as *Madres de la Plaza de Mayo*, mesmo com suas divergências e crises internas, não abandonam sua luta contra a impunidade. Toda quinta feira se congregam e marcham ao redor da Pirâmide de Mayo frente à Casa de Governo e a Catedral Metropolitana, para lembrar seus filhos, maridos, netos desaparecidos, deixando acesa a chama da memória. No romance *Conversación al Sur* (1981), a escritora argentina Marta Traba, faz um dramático relato das passeatas

de *Las locas de la Plaza de Mayo*, como Julio Cortázar as chama em seu artigo *Nuevo Elogio de la locura*¹⁵ (CORTÁZAR, 1994):

[...]Y fue cuando comenzó esa cosa que no puedo explicarte, Dolores. ¿Qué te diría? ¿Qué de repente alguien comenzó a gritar y los gritos se multiplicaron y en minutos la plaza era un solo alarido? Eso no te dice a ti nada, ¿verdad? ¡hay tantas griterías por todos los lados! Ya te sonreís si te digo yo, que no tenía nada que ver con nada, también me puse a gritar, no te sé decir de qué, como tampoco entendía ni una palabra de lo que las otras gritaban, porque las palabras estaban como tajeadas por sollozos y aullidos. Me pareció oír de vez en cuando “¿dónde están, dónde están?” pero a lo mejor me lo imaginé. Sin embargo debían preguntar algo que movilizaba la cólera general, porque la masa de mujeres se movió hacia delante como una marea. Avanzaban, nos entrechocábamos, tropezábamos unas con otras. La confusión era inenarrable mientras se echaban al aire centenares de hojas de papel. Yo hacia lo mismo que las locas, y no te puedo decir lo que sentía; como si me estuvieran por arrancar las entrañas y me las agarraran con una fuerza demencial para salvarlas [...]Tropecé de frente con una muchacha que gemía; no tendría más de veinte años. ¿A quién habría perdido? ¿A su bebé, a su compañero, a sus padres? No podía ver la foto estrujada entre ambas manos. [...]No quiero ni acordarme de esa cara desfigurada, la boca abierta gritando y sobre todo la piel, esa piel delicada que aparecía manchada, amoratada. No levantaba la foto de su hija sino que la apretaba con las dos manos contra el pecho, encorvándose; una vieja acosada por la muerte. Le pasé la mano por los hombros y grité con ella. Hasta que todo se fue aplacando. Las locas comenzaron a separarse. Tres mujeres de edad indefinida calmaban a otra que levantaba el puño contra la casa rosada. Se empezaron a reacomodar las chaquetas, a retocarse las blusas, a poner la cartera en su sitio, se tocaban el pelo, miraban hacia todos los lados buscando el lugar más adecuado para salir de la plaza. El gentío raleó, y se vio el piso de baldosas tapizado de hojas mimeografiadas (TRABA, 1981, pp. 89 – 90).

Enquanto as manifestações espontâneas das *Madres de la Plaza de Mayo* se sucediam semanalmente, um outro campo de luta se criou a través do rock. Em principio (1976 – 1979), relegado pelo sistema a uma posição marginal, como anti-social e decadente, o rock nacional, na medida em que o regime incrementava a

¹⁵ *Nuevo Elogio de la locura* foi publicado por Hipólito Solari Yrigoyen, em: *La República*, 19 de febrero de 1982. E incluído em: *Argentina: Años de alambradas culturales* (CORTÁZAR, 1984, pp. 13 – 15). Reeditado em: *Obra Crítica* (1994b, pp. 319 – 323).

repressão, foi ganhando espaços de combate. Num primeiro momento, os militares proibiram os grandes concertos, as apresentações na TV e na rádio. Para driblar a censura, a música passou a circular clandestinamente em fitas cassetes, e as apresentações públicas limitaram-se a pequenos auditórios, cafés ou porões, pois o espaço público para a organização da juventude foi limitado ao máximo. Em 1981, mais de 242 músicas foram censuradas por ser consideradas subversivas. A censura levou muitos músicos a controlar criativamente – como no Brasil e Chile – os deslocamentos metafóricos de suas letras, criando uma dupla linguagem. Charly García, um dos mais destacados músicos do rock argentino da época, a través de suas composições, foi um exemplo de resistência criativa, de crítica à ditadura assim como à apatia de um setor da juventude argentina. Em *“Canción de Alicia”* (apud MASIELLO, 1987, pp. 16 - 17), por exemplo, García faz um deslocamento da mensagem adaptando a música internacional às necessidades da situação argentina, fazendo um contra-discurso contra o silêncio cúmplice e denunciando nas entrelinhas, o regime ditatorial:

Quien sabe Alicia este país/ no estuvo hecho porque sí /
 Te vas a ir, vas a salir / pero te quedas / y es que aquí /
 Sabes el trabalenguas / el asesino te asesina /
 Y es mucho para tí / se acaba ese juego que te hacía feliz /
 No cuentes lo que viste en los jardines / el sueño acabó /
 Ya no hay morsas ni tortugas... /
 Los inocentes son los culpables – dice su Señoría /
 El rey de espadas. /

No período mais repressivo do regime, as pequenas atuações ao vivo se transformaram em um espaço de liberdade para a juventude, tornando-a consciente de sua audácia coletiva como ouvintes, além de um espaço de resistência. Se bem que é certo que outras formas musicais populares (Mercedes Sosa, Horacio Guarani, León Gieco, entre outros) foram completamente silenciadas durante os primeiros anos, o rock argentino por sua capacidade de deslocamento, disfarce e linguagem dupla, sobreviveu à censura do regime. Segundo Francine Masiello (1987, p. 17),

[...] el rock combinaba una serie de discursos incompatibles, integrando materiales nacionales y extranjeros, sirviéndose del folklore popular y extrayendo elementos de la cultura de élite [...] el rock, aprovechando el propio espacio libre limitado, integró los materiales populares de la tradición folklórica e indirectamente politizó sus letras.

No campo da literatura, o espaço de resistência à ditadura deu-se a partir de duas frentes. Uma interna, minoritária e alternativa, exercida por alguns dos intelectuais e artistas que ficaram na Argentina, correndo perigo e enfrentando o regime com os recursos metafóricos da crítica e da literatura criativa, que permitiram elaborar espaços discursivos impressos. Outra frente foi externa, exercida pelos intelectuais no exílio, criada a partir dos textos e das atividades de denúncia e ataque direto à ditadura. Essas duas frentes literárias de resistência criaram, além das releituras da nação, uma crítica à cultura argentina para mantê-la viva em tempos de crise e censura.

Depois de 1976, a crítica cultural – assim como no Brasil – tornou-se marginal para poder enfrentar à autoridade do regime. Assumindo os discursos de uma resistência possível, revistas culturais como *Punto de vista*, *Humor*, *Mocho*, *Barrilete*, entre outras, trabalharam, clandestinamente ou não, nas margens do sistema, codificando o conhecimento e incorporando perspectivas da experiência exilada e da local junto aos discursos do *lumpen* e da classe média, sem deixar de lado, as análises feministas e as notas de humor. Todos esses discursos misturavam-se com posturas combativas que vão da defesa da luta armada às análises anarquistas e neopopulistas. A heterogeneidade discursiva pode ser observada em várias publicações deste tipo, criando um vínculo entre a cultura intelectual e a popular, agrupando discursos opostos e reconciliando simultaneamente diferentes interesses.

À luz dessa experiência, a tarefa da crítica foi ensinar os leitores a decifrar as mensagens e identificar os diferentes discursos que circulavam na Argentina. A crítica na época da ditadura, tentou devolver a identidade aos intelectuais, preservando um lugar para uma verdadeira oposição que eles podiam reclamar como própria. Em revistas como *Punto de vista*, por exemplo, a diversidade de assuntos está presente o tempo todo: as doenças mentais e a loucura, a vida dos *chicanos* ou

dos índios nos Estados Unidos, um comentário sobre a publicação das cartas de Kafka a Felice Bauer, foram alguns dos temas publicados nos primeiros números desta revista. Segundo Francine Masiello (1987, p. 22),

La unidad de esos temas diversos, aparentemente apartados de las realidades argentinas contemporáneas, se encuentra en su fuerza de denunciatoria; desde su posición en la periferia de las cuestiones internas que realmente incumbían a los críticos argentinos, esos temas servían como textos para describir la marginalidad que los argentinos experimentaban pero que tenían prohibido describir de manera directa.

Com o passar do tempo, *Punto de vista* foi incorporando a crítica estrangeira junto ao legado dos intelectuais marginais argentinos das gerações anteriores. Assim, os discursos, traduções, ensaios e entrevistas de autores como Pierre Bourdieu, Foucault, Raymond Williams, Angel Rama, Jean Franco, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Martinez Estrada, entre outros, circulavam em suas páginas. Os comentários desses autores estavam centrados na relação da literatura com a tradição, nas articulações da cultura dentro de contextos dependentes, na decifração da cultura contemporânea. Desta forma, *Punto de vista* atribuiu à cultura um rol limitado para a reflexão patriótica por parte das práticas disciplinares do regime. No período mais difícil da ditadura, a revista centrou seus discursos na questão da verosimilhança e sua organização discursiva na ficção, colocando em destaque os processos complexos da própria identidade individual na estrutura social, assinalando como os sujeitos individuais percebem-se sob o regime militar. O emprego desse material teve como objetivo valorizar a cultura nacional dentro da história, encontrando no passado uma metáfora que servisse de resistência no processo contemporâneo. A través desse recurso, algumas revistas articularam um discurso de resistência ao poder desde uma posição de alteridade. Enquanto isso, outras frentes de resistência eram travadas à distância pelos prófugos do regime.

2. VOZES EM EXÍLIO

*Alguien se va hacia el exilio... No vuelve. Huellas en el mar,
sangre en el hogar.*

CHARLY GARCÍA.

A perseguição política inerente a todo exílio, é um fator diferencial em relação aos exílios voluntários. É por isso que o verdadeiro exílio – a “viagem política” – se inicia quando uma pessoa é expulsa pela força de seu próprio país (desterro), ou quando, por força das circunstâncias, é obrigada a fugir para não morrer, ou quando há a expulsão através de manobras “burocráticas” sutis ou grosseiras. É o caso – entre muitos – do professor, escritor e crítico literário Emir Rodríguez Monegal, forçado a exilar-se em 1968, quando foi demitido de suas aulas na universidade por “abandono de seu emprego”. O pedido de licença sem vencimentos que apresentou para justificar sua ausência foi “extraviado” e não lhe comunicaram pessoalmente a demissão até ter passado os três meses exigidos para apelar à decisão. Graças a essa armadilha burocrática perdeu vinte e cinco anos de trabalho sendo forçado a lecionar no estrangeiro.

Dentro deste contexto, o quê significa o exílio – político ou voluntário – para o escritor? Como para qualquer pessoa, o exílio significa fratura, trauma, perda de suas raízes e de sua própria identidade, perda de seu ambiente familiar e social. Perda, também, de seu próprio meio lingüístico, o meio no qual o escritor escrevia e trabalhava durante muitos anos para poder construir um instrumento de comunicação com o leitor: sua própria obra. Um poeta ou romancista que o exílio político ou a desventura pessoal separou de sua língua materna é uma criatura mutilada, fragmentada, deslocada, vivendo em um entre-lugar, fora de seu espaço – tempo.

O assunto da literatura do exílio é o tema da literatura latino-americana porque desde sempre tem estado exilada. Segundo o crítico Emir Rodríguez Monegal (1982), o exílio de nossa literatura começa precisamente por ser uma literatura escrita numa

língua que vem de fora e que nos foi imposta pelo conquistador. Mas, é só no século XIX, como já foi assinalado, que se inicia a tradição do exílio na literatura da América Latina. Para o escritor argentino Juan José Saer (*apud* WOLFF, 1998, p. 81), “a tendência em considerar nossa experiência individual e presente como única pode nos fazer esquecer que na Argentina o exílio dos homens, mais que a resultante esporádica de um conflito de pessoas isoladas com sua circunstância histórica, é quase uma tradição”. No entanto, é somente a partir da década de 60 do século XX, tendo presente um panorama político das nações americanas no mínimo transformador, que o tema configura um processo de consolidação, um dos mais característicos da produção literária desses países. Também é no período das ditaduras dos anos sessenta e setenta no Cone Sul, que a perseguição política, ideológica e cultural – como já vimos – interrompeu brutalmente toda forma de diálogo. Para existir sob tais circunstâncias, a literatura latino-americana não só teve que ficar exilada, ademais foi exilada pelos poderes ditatoriais que lhe impuseram a censura como medida de coerção.

Todo exílio revela a densidade cultural de um país. As décadas de 60 e 70 na América Latina foram de uma altíssima densidade cultural. A esse período correspondeu o chamado fenômeno do *boom* da literatura e da cultura hispano-americana. Costuma-se considerar o momento histórico coeso um grande impulsionador desta “radicalização” da arte literária. Conhecendo-se o momento histórico dessa época, entende-se perfeitamente a afirmação de Carmen Galindo (1978, p. 135) quando diz que “o *boom* não se explica sem a revolução cubana”. Depois da tomada do poder em Cuba, por Fidel Castro e outros guerrilheiros, em 1959, instaura-se na ilha uma política cultural diferenciada e decisiva para o crescimento cultural daquele local e, conforme comenta Rodríguez Monegal (1982), para toda a América Latina. Desde então, circulavam – como veremos mais adiante – entre os artistas e estudiosos diversas publicações e se criou uma extensa rede de intercâmbio intelectual entre os países hispanófonos, permitindo o diálogo e a conscientização para a reconstrução de novos paradigmas culturais, dentre eles, literários, que, conforme explica Mora Valcárcel (1985, p.45) são representados por

uma “transformación y renovación de las técnicas y recursos narrativos, ajustados a la nueva temática”.

Ocorrido essencialmente na década de 60, o movimento trouxe à tona dessa literatura toda uma revolução formal, estética e temática. A preocupação com a forma não se constituiu em uma obsessão estética – como nas correntes esteticistas dos movimentos de vanguarda de início do século XX –, e sim, em uma atitude política, conscientemente assumida, a qual parte da premissa de que para poder expressar uma visão revolucionária do mundo, é necessário começar revolucionando os meios de expressão dessa visão, ou seja, a revolução deve começar por dentro da própria obra, através de sua forma. Na “nova narrativa”, a arma do escritor é a linguagem pois só renovando a linguagem se pode renovar o mundo. Essa fusão entre o estético e o político, executada sobretudo a partir da inovação da linguagem, concede à literatura deste período seu caráter de síntese, em que a imaginação em vez de se opor ao “realismo”, constitui a condição essencial de um realismo mais vital: o realismo mágico. Aqui a realidade objetiva coexiste com o sonho e a fantasia, o compromisso político ou social se une à consciência estética, e os conflitos regionais, fundem-se com outros de ordem existencial. Essa fusão de elementos diversos e aparentemente opostos, míticos e reais, é a essência desta ficção, a qual lhe permite expressar, de maneira profunda e integral, a relatividade da existência humana e a crise de nosso tempo.

Um número significativo de intelectuais e artistas de grande importância, alguns deles exilados, pertenceram a esse fértil período¹⁶. A ditadura, porém, veio interromper a ativa criação artística nos países do Cone Sul, mas não a cerceou totalmente já que algumas das figuras mais destacadas continuaram criando,

¹⁶ Não se costuma definir um autor ou uma obra específicos que tenham iniciado o *boom*, mas, sim, costumam-se enumerar uma série de obras e autores fundamentais para ilustrar o que foi esta revolução literária. Dentre as muitas obras e autores que são considerados pilares do *boom* podemos citar: *El sueño de los héroes* (1954), de Adolfo Bioy Casares; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Grande Sertão Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa; *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; *Los ríos profundos* (1959), de José María Arguedas; *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos; *Rayuela* (1963) e *62, Modelo para armar* (1968), de Julio Cortázar; de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1964), *La casa verde* (1966) e *Conversación en la catedral* (1968); de José Lezama Lima, *Paradiso* (1966); de García Márquez (1967) *Cien años de soledad*.

escrevendo e publicando em seus países ou no exílio. A fundação da *Casa de las Américas* em Cuba, instituição dirigida por Roberto Fernández Retamar e Haydeé Santamaría, muito contribuiu para a preservação da atividade criativa do continente, já que permitia o intercâmbio cultural através da publicação de periódicos, a organização de festivais e concursos culturais variados que contavam com a presença de intelectuais de toda América Latina. Ademais de publicar uma importante revista, em que se divulgavam textos dos mais destacados escritores da América e do mundo, essa instituição também fomentava a participação de jovens autores através do Prêmio *Casa de las Américas*, exemplo, anos mais tarde, de excelência literária e engajamento político.

Todo esse *boom* das publicações, também tem muito a ver e está intimamente vinculado com o desenvolvimento das editoras, principalmente em Cuba. Com o triunfo da revolução, e a criação da *Imprensa Editorial*, o processo editorial na ilha sofreu uma profunda transformação. A partir dela, começaram a surgir uma série de outras editoras que propiciaram essa fenomenologia da criação artístico-literária em toda a América Latina, facilitando também a publicação das obras de muitos escritores exilados, proibidos de divulgá-las em seus países de origem.

Dentro desse contexto, qual foi o papel dos intelectuais – exilados ou não – no regime militar? Num tempo de morte e de violação dos direitos humanos, além da luta pela preservação da própria vida, atos de sobrevivência foram, também, a discussão e a defesa das idéias nas quais se acreditava. Mesmo que essas idéias possam ser questionáveis, as discussões funcionaram como “formas de resistência” em tempos de luta, dando origem a numerosos confrontos. As polêmicas sobre a forma de engajamento político que os intelectuais deviam adotar marcaram o clima político e cultural deste período. Dentre os mais hilariantes confrontos diretos entre intelectuais podemos citar a famosa polêmica de Julio Cortázar – uma das figuras de proa da cultura hispano-americana neste século –, Óscar Collazos e Mario Vargas Llosa, ao redor da publicação a finais de 1969, no semanário *Marcha* – Montevideu –, a pedido de Angel Rama, do ensaio de Collazos: *La encrucijada del lenguaje*¹⁷. A polêmica permaneceu viva durante muitos anos graças à publicação em *Siglo XXI* de

¹⁷ Artigo publicado no semanário *Marcha*, nas edições de 30 de agosto e 5 de setembro de 1969.

sucessivas edições do livro *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (COLLAZOS, CORTÁZAR, VARGAS LLOSA, 1970) onde estão incluídos de forma completa o ensaio de Collazos assim como as respostas de Cortázar, Vargas Llosa e Collazos.

O assunto central desta polêmica – cujo eixo norteador é o conceito de realidade –, gira em torno do engajamento do escritor latino-americano e seu comprometimento com as causas políticas da América Latina. A partir daí, os autores discutem como um escritor “revolucionário” devia enfrentar e tratar a “realidade” em suas obras. Mas, dessa perspectiva, como definir, então, a verdadeira realidade? O que Cortázar assevera é que o conceito de realidade não é tão simples como parece, pois a realidade é, de alguma maneira, incomensurável. Tentando responder a essa questão, Cortázar afirma:

Mi noción de la realidad es hartamente diferente [de la de Collazos]. Y tampoco cabe deducir una escisión del ser político y del ser literario [...] La auténtica realidad es mucho más que el “contexto socio-histórico y político”, la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población de Latinoamérica, Óscar Collazos y Australia, es decir el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres [...] Y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no, por pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente en el ángulo sociopolítico) (COLLAZOS, CORTÁZAR, VARGAS LLOSA, 1970, p. 65).

A pesar de ser solidário com os processos revolucionários da América Latina, Julio Cortázar nesta polêmica – como em outras que veremos mais adiante – declarou que sua participação nos processos revolucionários não o obrigava a entregar sua obra a enunciados e proclamas – como no realismo socialista – que pouco contribuíam à história. Vale lembrar que na União Soviética de Stalin, a chamada “arte realista” deu origem ao realismo socialista, corrente que depois se converteu em dogma. O realismo socialista se opõe à experimentação dos movimentos de vanguarda dos anos 20, também presentes na arte da União Soviética. Segundo a doutrina do realismo socialista, a experimentação estética da vanguarda não é capaz de dar conta da

realidade. Essa discussão literária, revivida na polêmica de Collazos, Cortázar e Vargas Llosa, parece definir dois tipos de escritores: um, comprometido com o “real”, e outro, com a literatura, leia-se ficção. Em *O que é a Literatura?* (1993), Jean Paul Sartre retomou essa discussão e a instalou em relação ao compromisso do escritor. Em que consistia esse compromisso? Qual era o sentido e a função da arte? Até que ponto o texto literário devia ser considerado um fato artístico e não um puro instrumento de luta? Em que medida a literatura deve-se ater à vida circundante e, a seu modo, refleti-la e procurar transformá-la? Enfrentando corajosamente essa questão – que atinge o próprio ato da criação literária –, Sartre defende a tese do engajamento do escritor, e por extensão do artista, como forma objetiva de interferir na coletividade e, assim, relacionar-se com a história, contra a noção de arte pela arte.

A divisão entre arte e política vai-se constituir numa das contradições centrais na obra crítica de Julio Cortázar: partidário de uma esquerda socialista, adepto ao existencialismo e ao surrealismo, defensor da Revolução Cubana; Cortázar é um homem multilateral, de cultura eclética. No pensamento de Cortázar, podem-se estabelecer duas fases: uma, de *Bestiario* (1951) até *62 modelo para armar* (1968), sob influência do existencialismo e do surrealismo, em que predominam os temas existenciais e fantásticos tratados pelo viés da estética, os quais encontram sua expressão definitiva em *Rayuela* (1963), obra em que o processo de criação – como veremos mais adiante – tem um sentido político muito mais profundo do que o engajamento partidário nos termos do chamado realismo socialista, pois seria por meio da literatura e da arte que a revolta do homem criaria seus próprios pressupostos políticos. Numa segunda fase, do *Libro de Manuel* (1973) até *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), se daria sua aproximação ao marxismo, depois de sua primeira visita a Cuba (1964), que teria feito com que Cortázar se voltasse para a história (a “realidade”, como a denominava Collazos), prevalecendo a partir de então, a busca das determinações ideológicas na própria obra. Neste momento, para Cortázar a política de um romancista tem a ver com as sociedades, partidos ou grupos políticos aos que possa pertencer, com sua dedicação a alguma causa política. A política do romancista surge, então, de sua imaginação, de sua capacidade de imaginar-se como outro. Esse poder o converte, não só numa pessoa que explora a realidade humana,

mas o converte também, em um porta-voz daqueles que não podem falar por si mesmos, cuja ira nunca se escuta e cujas palavras estão reprimidas

A polêmica de Collazos, Cortázar e Vargas Llosa, lembra-nos, em certos aspectos e guardadas as devidas proporções, da famosa querela entre Jean Paul Sartre, Albert Camus e Francis Jeanson, nos meses de maio e agosto de 1952, divulgada nas páginas da revista *Les Temps Modernes*¹⁸, órgão oficial do movimento existencialista. Nessa violenta polêmica – que, diga-se de passagem, custou a longa amizade de Sartre e Camus – em torno do livro deste último, *O homem revoltado* (1951), tratava-se de estabelecer quem afinal estava à esquerda e quem à direita, quem era pró-União Soviética e quem era pró-EUA, quem era imperialista e quem era antiimperialista. O clima político do momento não permitia, segundo Sartre e Jeanson, a opção intermediária, a neutralidade ou equidistância que Camus desejava.

Se bem que a situação política na América Latina, no momento da polêmica de Collazos, Cortázar e Vargas Llosa fosse diferente do tempestuoso clima político da pós-guerra européia, o que nas entrelinhas do artigo de Collazos se cobrava – como na polêmica Sartre-Camus – era o engajamento político dos escritores com a causa socialista, leia-se, para o caso da América Latina, com a Revolução Cubana, e o reflexo desse engajamento na obra literária, nos moldes do “realismo socialista”. Cobrança, aliás, que anos mais tarde também fará David Viñas a Julio Cortázar numa outra hilariante polêmica.

No artigo *El intelectual y la política en Hispanoamérica* (CORTÁZAR, 1994b, pp. 122 – 123), Cortázar referindo-se de novo ao conceito de realidade, afirma:

[...] todo empobrecimiento de la noción de realidad en nombre de una temática restringida a lo inmediato y concreto en un plano supuestamente revolucionario, y también en nombre de la capacidad de recepción de los lectores menos sofisticados, no es más que un acto contrarrevolucionario, puesto que todo empobrecimiento del presente gravita en el futuro y lo

¹⁸ É importante assinalar que a edição argentina da revista de Sartre, *Les Temps Modernes* de julho-agosto de 1981, coordenada por David Viñas e Fernández Moreno, também é marcada pela experiência do exílio. Na seção denominada *Qu'est-ce que la littérature?* aparece o artigo *Exil et littérature* de Juan José Saer, outro exilado em Paris, que em 1980, escreve em espanhol para a versão francesa, ao lado, por sinal, de outra publicação também em espanhol, de Cortázar.

vuelve más penoso y lejano. Por el contrario, nada me parece más revolucionario que enriquecer por todos los medios posibles la noción de realidad en el ánimo del lector de novelas o de cuentos; y es ahí donde la relación del intelectual y la política se vuelve apasionada en América Latina, porque precisamente este continente proporciona la prueba irrefutable de que el enriquecimiento de la realidad a través de los productos culturales ha tenido y tiene una acción directa, un efecto claramente demostrable en la capacidad revolucionaria de los pueblos.

Todo o cerne da polêmica de Collazos-Cortázar-Vargas Llosa, está centrado precisamente nessa tensão entre a recusa em pensar antropomorficamente o real, como sendo uma superfície inteligível, e ao mesmo tempo, retirar de sua irracionalidade essencial o problema da realidade na narrativa. Segundo Óscar Collazos – escritor colombiano auto-exilado em Espanha –, a mitificação do ato criador, entendido como autonomia verbal, como se fosse outro mundo em disputa com a realidade, tem convertido a literatura numa festa, numa cerimônia, levando os escritores,

[...] al distanciamiento cada vez más radical de la realidad y su banalización, el olvido de lo real circundante, el aplazamiento de las circunstancias objetivas que lo rodean, que enmarcan toda obra literaria, a partir de las cuales esta obra se afirma (también se confirma) reconociéndose en sus fuentes, en sus orígenes más concretos [...] Toda obra de arte, parcial o totalmente, nos remite a la realidad que el autor nos propone. Y cuando hablo de realidad quiero decir referencia a un mundo que puede ir de lo específicamente concreto a lo absolutamente mítico. En la orbita de esta realidad propuesta debe ubicarse la actitud crítica. Y en la correspondencia de esta realidad con las soluciones artísticas es en donde debe enmarcarse la verosimilitud, credulidad o inteligibilidad de la obra” (COLLAZOS, CORTÁZAR, VARGAS LLOSA, 1970, pp. 10 – 11 – 25).

Mas, dentro dessa “realidade real” exigida por Collazos, qual deveria ser o engajamento do escritor enquanto intelectual? Collazos, apoiado numa afirmação¹⁹ de Julio Cortázar no livro *La vuelta al día en ochenta mundos* (1986), diz:

¹⁹“Alguna vez se me dio la gana de perder una noche en San Martín y Corrientes o en un café de Saint-Germain-des-Prés y me entretuve en escuchar a algunos escritores y lectores argentinos embarcados en esa corriente que estiman ‘comprometida’ y que consiste *grosso modo* en ser auténtico (?), en enfrentar la realidad (?), en acabar con los bizantinismos borgianos (resolviendo hipócritamente el problema de

El planteo de Cortázar, entre líneas, es simple: autorizar, “legalizar”, dar no sólo como posible sino también como válida esta dicotomía, esta escisión del ser político y del ser literario. Pero también sentar un profundo menosprecio por la realidad que pone en entredicho [...] El olvido de la realidad, la imposible correspondencia entre ésta y la obra de arte [...] está eludiendo el problema fundamental de esta gran literatura que en Cortázar sólo se traduce después de *Rayuela*, en “cadencias”, en “ritmos”, en “sentimiento musical”, en “prosodia”, en una palabra: en objetos parciales escindidos de una totalidad imprescindible [...] El problema que planteo en este caso está directamente relacionado con el escritor en cuanto intelectual (individuo con un cuerpo de ideas políticas, con un conjunto de valores éticos, con una serie de acumulaciones y reflejos culturales que pueden ser comunicables, susceptibles de circulación entre sus lectores y su público), en cuanto ser consciente de una problemática nacional y continental y no en razón del resultado específico de su obra creadora. (COLLAZOS, CORTÁZAR, VARGAS LLOSA, 1970, pp. 15 – 21).

Collazos finaliza seu artigo afirmando:

En una revolución se es escritor pero también se es revolucionario. En una revolución se es intelectual, y tiene que serse necesariamente político [...] lo cierto es que, dentro o fuera de la revolución, participantes o espectadores de ella, no podemos seguir permitiéndonos la vieja libertad de escindir al escritor entre ese ser atormentado y milagroso que crea y el hombre que ingenua o perversamente está dándole la razón al lobo (*idem*, p. 37).

A réplica de Julio Cortázar não se faz esperar. Em seu conhecido artigo *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, publicado em *Marcha* (n. 1477 – 1478) (COLLAZOS, CORTÁZAR, VARGAS LLOSA, 1969, pp. 38 – 77), e que dá título ao livro da polêmica, Cortázar dirige-se a Óscar Collazos iniciando a discussão com o mesmo tom gentil, porém, irônico que encontramos também nas polêmicas com Liliana Heker e David Viñas – como veremos mais adiante–:

su inferioridad frente a lo mejor de Borges), gracias a la usual falacia de valores de sus tristes aberraciones políticas o sociales para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas” (CORTÁZAR, 1986, pp. 99-100) [grifo do autor].

Quede desde ya entendido que no escribo con ánimo de polémica, puesto que me parece excelente que un ensayista tan animoso y bien dotado como Collazos aborde cuestiones capitales para nuestra cultura, sino que lo hago para incitar al lector a que analice nuestros puntos de vista y llegue a conclusiones que nos beneficiarán a todos (*Ibidem*, pp. 38 – 39).

Sob o sub-título *Inferioridad y superioridad (complejos de)*, Cortázar lança seus dardos, descartando rótulos políticos previamente estabelecidos contra suas análises preliminares em torno do uso das técnicas das narrativas estrangeiras:

A Collazos le preocupa un supuesto complejo de inferioridad en el escritor latinoamericano, que lo llevaría a querer estar desesperadamente “al día” en materia de técnicas narrativas europeas o norteamericanas; piensa no tanto en el escritor como creador sino como intelectual teorizante (lo cual, como veremos después, es ya un malentendido), “tratando de probarse a sí mismo capaz de ser como ellos (los europeos), de acercarse a ellos, de ser – de alguna manera – un tributario de sus exigencias”. Ahora bien, ¿de qué escritores habla Collazos? [...] Ninguno de los novelistas que cita, incluido el que esto escribe, tiene el menor sentimiento de inferioridad frente a la cultura extranjera, ni como creador ni como teorizador, y precisamente porque no lo tiene es capaz de inventar, aprovechar o perfeccionar las técnicas más diversas con una total naturalidad y autenticidad, sin siquiera ocurrírsele que coinciden o derivan de experiencias literarias foráneas (*Ibidem*, pp. 39 –40).

Ao longo de seu artigo, Cortázar rebate uma a uma as capciosas afirmações de Collazos, desconstrói cada argumento para constituir-se, em posição de superioridade, numa autoridade moral. Referindo-se à confusão tácita criada por Collazos em torno da dicotomia literatura e luta política, afirma ser esta:

una concepción deformada y deformante de la realidad en que se mueve y debe moverse el hombre latinoamericano de nuestro tiempo. [...] En todo caso me parece peligroso, además de falso, situar los “actos culturales” tan por debajo de los “actos políticos”. Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de Soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho sea de paso, ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo

engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che) (*Idem*, pp. 43 – 44) [grifos do autor].

A polêmica (que incluiu ainda uma réplica de Vargas Llosa, mais ou menos nos mesmos termos de Cortázar) se encerra finalmente com uma contra-resposta de Collazos dirigida ao “admirado amigo e companheiro” Julio Cortázar, escrita em um tom conciliatório, porém, doutrinal e reparador de egos:

Pensaba que después de esta lectura una carta privada a Julio Cortázar sería suficiente para explicar mi perfecto acuerdo con sus exposiciones. Pero como en este caso la imagen que usted da de mi ensayo me convierte en una especie de terrorista-parricida-dogmático-zdnovista, torpemente insurrecto, considero justo *abrir* la carta para que la “discusión” se “cierre”, al menos por ahora, en la sensatez. Hay un elemento alentador de por medio: si como lector sigo admirando (¡qué importa esto!) la obra narrativa de Julio Cortázar (reservo mis simpatías hacia 62, en una zona llena de escepticismo), como espectador de una trayectoria creadora y moral sigo creyendo que usted difícilmente- podrá decepcionarnos y menos cuando hay de por medio una conducta civil y una pasión literaria, irreversible, que lo coloca como un modelo no para armar, sino para biseccionar en toda su importancia ética y artística (*Ibidem*, pp. 95 – 96).

É interessante observar que um ano antes da polêmica de Collazos, Cortázar e Vargas Llosa (1968), o governo de Fidel Castro endureceu adotando um comunismo “stalinista”, menos tolerante com as discrepâncias de alguns intelectuais ao regime cubano. Guillermo Cabrera Infante, um dos primeiros escritores cubanos a criticar a política de Castro, foi forçado ao exílio, além de ter causado com suas críticas, uma serie de condenações dos intelectuais que ainda apoiavam a revolução. Em outubro desse mesmo ano, o *Comité Director de la Unión de Escritores* de Cuba censurou dois livros premiados pelos júris: *Siete contra Tebas* de Antón Arrufat e *Fuera del Juego* de Heberto Padilla. O comitê autorizava a edição desses dois livros, incluía, porém, um prólogo desqualificando as “metáforas” por considerá-las anti-revolucionarias.

Padilla indignado com a censura a sua obra, levou o caso até as últimas conseqüências. Brigou com a *Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos* e

com o exército, motivo pelo qual foi detido sob a acusação de exercer atividades anti-revolucionárias. Diante desse fato, a reação da imprensa internacional não demorou. Alguns intelectuais latino-americanos e europeus, entre eles Cortázar, exigiram respostas ao governo de Castro. Durante semanas o contato de Cuba com seus aliados foi cortado, até que Padilla junto com outros escritores também acusados de traição apareceram publicamente fazendo uma auto-crítica onde assumiam a culpa de todas as acusações imputadas contra eles. Esse procedimento suspeito causou a ira de muitos intelectuais que até esse momento apoiavam a revolução.

Cortázar junto com outros intelectuais latino-americanos e europeus, entre os quais figuravam Vargas Llosa, Juan Rulfo, García Márquez, Carlos Fuentes, Ítalo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Jean-Paul Sartre, assinaram uma carta exigindo explicações ao governo de Castro. O texto, muito duro, foi suavizado a pedido de Cortázar, que continuava favorável à revolução. A reação de Cuba, através da *Casa de las Américas*, foi condenatória. Uma segunda carta, desta vez sem a assinatura de Cortázar e sem um tom conciliatório, gerou a ira de Castro, acusando os intelectuais estrangeiros de “canalhas” e proibindo-os de entrar na ilha por “tempo indefinido e infinito”. A relação de alguns intelectuais cubanos com seus pares também esfriou.

Diante do silêncio e da rejeição dos intelectuais cubanos, Cortázar meses depois, envia uma carta junto com um texto, a Haydeé Santamaría, diretora da *Casa de las Américas*. Nessa carta, cujo texto foi publicado em 1971, com o nome de *Policrítica a la hora de los chacales*, Cortázar faz um “mea culpa” dos erros dos intelectuais comprometidos com a Revolução Cubana, destacando também os “defeitos de uma revolução feita por homens”. Na mesma carta advertia, porém, que não deixaria de defender o processo cubano. A carta foi bem recebida pelos membros de *Casa de las Américas*, mas não evitou o afastamento dos intelectuais estrangeiros. Depois de muitos anos de apoio à Revolução Cubana, Cortázar foi excluído de uma luta a que tinha comprometido boa parte de sua vida e de sua obra.

Anos mais tarde, porém, em 1980, *La Casa de las Américas* convidou novamente a Cortázar para pronunciar o discurso inaugural dos prêmios literários, ficando assim definitivamente superados os anos de afastamento e atrito. Diz Cortázar:

Cada vez que lo he creído necesario he criticado lo que me parecía criticable, y mis amigos cubanos saben que nuestro diálogo se ha visto alguna vez interrumpido largamente por razones que tanto ellos como yo creíamos válidas en ese momento [...] Pero estas críticas las hago partiendo siempre de un sentimiento que para mí es la alegría de la confianza, las hago mientras estoy viendo y viviendo la prodigiosa cantidad de cosas positivas que ha cumplido la Revolución Cubana en todos los terrenos, y sobre todo lo hago sin anclarme estúpidamente en lo que soy, es decir, un escritor, sin encerrarme en mi criterio exclusivo de intelectual a la hora en que todo un pueblo, contra viento y marea y equivocaciones y tropiezos, es hoy un pueblo infinitamente más digno en su cubanidad que en los tiempos en que vegetaba bajo regímenes alienantes y explotadores (*apud* MAQUEIRA, 2002, pp. 129-130).

Outra das mais conhecidas polêmicas desta época sobre exílio e literatura foi a de Liliana Heker e Julio Cortázar, publicada inicialmente na Revista *El Ornitorrinco*²⁰, da qual Heker, junto com Abelardo Castillo, foi co-diretora. A polêmica surgiu a propósito do artigo de Cortázar intitulado: *América Latina: Exilio y literatura* (1978), publicado primeiramente na revista colombiana *Eco*²¹. A diferença da polêmica com Óscar Collazos, aqui estavam em jogo duas concepções em relação ao engajamento dos intelectuais sob a repressão da ditadura argentina. Segundo Liliana Heker (1999, p.38): “Una el auto-exilio, (ya que el exilio forzoso de quienes no tuvieron otra salida que expatriarse, nunca estuvo en discusión); la otra: el quedarse, creando recursos marginales, actuando y escribiendo a pesar y contra los medios de represión; generando en suma, una resistencia cultural”.

Julio Cortázar, um emigrante voluntário, para quem “ser argentino es estar lejos”(CORTÁZAR, 1986), era um dos intelectuais – segundo Heker – que negava a possibilidade desse papel ao afirmar que todo escritor com uma verdade a dizer devia

²⁰ A primeira parte de: *Polémica con Julio Cortázar – Exilio y literatura*, foi publicada originalmente na revista *El Ornitorrinco*, n. 7, 1980. A *Carta a una escritora argentina*, de Cortázar, e a carta de resposta de Liliana Heker se publicaram em *El Ornitorrinco* n. 10, 1980. Essas cartas voltaram a publicar-se em: *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, Edición Especial: *la cultura argentina – De la dictadura a la democracia*. Madrid, 1993. Republicadas anos mais tarde Em: HEKER, 1999, pp. 177 – 215.

²¹ O artigo *América Latina: Exilio y literatura*, foi apresentado inicialmente no Coloquio sobre *Literatura latinoamericana de hoy*, Cerisy-la-Salle, *Arte-Sociedade-ideología*, n.5, 1978, pp. 93-99. Esse mesmo artigo foi publicado no mesmo ano na revista *Eco*, n. 205, novembro de 1978, e mais tarde republicado em: CORTÁZAR, 1994b, pp. 161-172.

sair da Argentina. Ao criticar o comportamento político de Cortázar, através de duas longas cartas – intercaladas por uma réplica em que a defesa de Cortázar, por sinal, é muito similar àquela dirigida às críticas de David Viñas, em 1972, oscilando (como veremos mais adiante) entre a indignação e a conciliação (WOLFF, 1997, p. 77) –, Liliana Heker o acusa de “desconhecer a Argentina de hoje e de ontem” e, conseqüentemente, de dar declarações “muchas veces negligentes sobre nuestra realidad cultural” (HEKER, 1999, p. 38), caindo num esquema maniqueísta no qual praticamente se postulava o congelamento da cultura nacional, diante da impossibilidade absoluta de desenvolvê-la em um estado de exceção, obrigando-a assim à paralisia. Segundo Heker, “Cortázar generaliza, hace del ‘de afuera’ y del ‘de adentro’ dos condenados sin atenuantes, acomoda la situación de todos los intelectuales residentes en Latinoamérica a los requerimientos de su artículo y, con dolor, nos aplasta de un plumazo (HEKER, 1999, p. 180)”.

Em *América Latina: Exilio y literatura*, artigo escrito em 1978, Cortázar afirma escrever no exílio, trazendo elementos que fazem dele um exilado, sem ainda sê-lo verdadeiramente:

[...] me incluyo actualmente entre los innumerables protagonistas de la diáspora. La diferencia está en que mi exilio sólo se ha vuelto forzoso en los últimos años; cuando me fui de la Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas volvía con frecuencia a mi país, y sólo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como un exiliado [...] Al exilio que podríamos llamar físico habría de sumarse el año pasado un exilio cultural, infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con su contexto nacional y lingüístico [...] Como se ve, puedo sentir el exilio desde dentro, es decir, paradójicamente, desde fuera [...] Un exiliado es casi siempre un expulsado, y éste no era mi caso hasta hace poco. Quiero aclarar que no he sido objeto de ninguna medida oficial, y es muy posible que si quisiera viajar a la Argentina podría entrar en ella sin dificultad; lo que sin duda no podría es volver a salir [...] mi reciente exilio cultural, que corta de un tajo el puente que me unía a mis compatriotas en cuanto lectores y críticos de mis libros, ese exilio es insoportablemente amargo para alguien que siempre escribió como argentino y amó lo argentino (CORTÁZAR, 1994b, p. 164-165).

Diante das anteriores afirmações de Cortázar, Heker pergunta-se:

¿Tantas palabras para demostrar su condición de exilado? ¿No bastaba con testimoniar la situación de los que sí debieron abandonar sus países? [...] Ahora, sin embargo, declara que su “exilio sólo se ha vuelto forzoso en los últimos años”, o sea, que antes no era forzoso pero sí era exilio. ¿Exilio? Es válido suponer que al referirse a sus primeros 25 años pasados en Europa, Cortázar está utilizando el término “exilio” en sentido poético, es decir: nostalgia de la tierra en que transcurrieron la infancia y la juventud, extrañeza del idioma, extrañeza de las costumbres [...] Tal vez Cortázar quiso decir que de un exiliado en sentido poético se convirtió “en los últimos años” en un exiliado en sentido político. Pero no lo dice. Hago hincapié en esto porque varios de los malentendidos del artículo se sustentan en el sentido ambivalente que se le da al término “exiliado”. La nostalgia del que, voluntariamente o no, vive lejos de su tierra y la situación del que obligadamente ha debido marcharse se aluden de la misma manera; las características de uno y otro se amontonan y así resulta que todo escritor que vive lejos de su patria es un escritor exiliado, lo que lo convierte a la vez en un nostálgico irremediable y en un expulsado político (HEKER, 1999, p. 182).

O que incomoda a Heker em relação à posição de Cortázar em quanto exilado, é sua tendência a generalizar e dramatizar excessivamente quando se refere ao exílio dos intelectuais, e principalmente a seu próprio exílio:

Son los avances que va dando un escritor respecto de los límites impuestos, y no la aceptación protestona de la fatalidad, lo que modifica la historia cultural de un país y, por lo tanto, la historia. Cortázar puede elegir o no la tentativa de venir de acuerdo al sentido que le otorgue a un posible viaje; lo que no puede es justificar su no-viaje presuponiendo la infabilidad de la derrota, porque eso es estar fijando también, un modelo de conducta” (*ibid.*, p. 183).

Em *América Latina: Exilio y literatura* Cortázar propõe um ética e uma estética do escritor exilado, propondo a não utilização do exílio como desvalorização senão como sua conversão em uma ação positiva e em um estímulo criador. Para isso é necessário libertar-se da tristeza e da nostalgia, abandonar a autocomplacência e

abrir um espaço para a reflexão, assumindo o que o exílio pode oferecer de positivo. Transformar o exílio em um espaço de crítica por meio do humor, essa força interna que tantas vezes salvou o homem do aniquilamento e serviu para veicular idéias e praxis que sem ele pareceriam loucura ou delírio. O Humor é, então, um dos modos de expressar a autocrítica que o exílio promove ao arrancar o escritor de seu meio.

[...] Creo que las condiciones están dadas entre nosotros, los escritores exiliados, para superar el desgarramiento, el desgarramiento que nos imponen las dictaduras y devolver a nuestra manera específica el golpe que nos aflige cada nuevo exilio. Pero para ello habría que superar algunos malentendidos de raíz romántica y humanista, y, por decirlo de una vez anacrónica, y plantear la condición del exilio en términos que superen su negatividad, a veces inevitable y terrible, pero a veces también estereotipada y esterelizante. [...] El hecho está ahí: nos han expulsado de nuestras patrias (CORTÁZAR, 1994b, p. 165).

É importante assinalar que a perspectiva de Cortázar sobre o exílio é diferente da de muitos escritores latino-americanos para os quais o exílio foi em grande medida a constatação da dissolução de seu mundo, a derrota, o luto. Não se trata, como afirma Vidal (2004, p. 43) “de uma distinção entre exílio ‘forçado’ ou ‘voluntário’, mas de uma vivência da derrota que modifica o ponto de vista”. A derrota, não como uma renúncia à criação e à transformação, e sim, como o estímulo à emergência de uma literatura cuja responsabilidade política está em não travestir o impasse a que se chegou. Portanto, “o exílio pode ser visto como uma dissidência no seio da linguagem e da estrangeiridade como constitutiva para a criação” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 14).

Exilado em Europa, fragmentado entre a política e a poética, Cortázar vai operar entre esses dois universos por si mesmos irreconciliáveis.

3. ENTRE A POLÍTICA E A POÉTICA

Por que viver a vida no exílio quando não se é forçado a deixar a pátria por causa da perseguição política? Como muitos escritores de sua geração, Cortázar foi marcado pelo signo do exílio. Foi um argentino que nasceu acidentalmente em Bruxelas (“poderia ter sido em Helsinque ou na Guatemala”, afirmava), e viveu a metade de sua vida em França. Mas, antes do exílio europeu, viveu na Argentina uma espécie de exílio interno. Depois de ensinar na escola secundária de Chivilcoy, no pampa argentino, foi professor de literatura inglesa e francesa na universidade de Cuyo, em Mendoza, onde teve que renunciar por perseguições políticas, pois sua postura crítica contra o nascente peronismo, colocava-o em discordância com a direção da universidade. Em 1945 retornou a Buenos Aires para ficar por pouco tempo, pois a vida portenha solitária e independente o entediava; os dias passavam-se na solidão do apartamento, lendo e escutando música, com poucos amigos e muito cinema. Quando o movimento peronista estava no auge, e as massas aderentes recém chegadas das províncias dominavam as ruas da cidade gritando “*Perón, Perón*”, nesse momento Cortázar tomou a decisão de partir de Argentina iniciando assim seu exílio voluntário:

Yo era un joven, pequeño burgués europeizante, a quien le molestó profundamente esa ola de peronismo de la época, que consideraba de una profunda vulgaridad y que invadió Buenos Aires cuando la gente del interior, llamada por el levantamiento de masas que hizo Perón, se volcó a la ciudad [...] De modo que, si a estas razones de hostilidad unes el deseo de irme a Europa por lo que ella podía ofrecerme, comprenderás que el irse fue muy fácil: simplemente vender lo que tenía, que era muy poco, y saltar al barco (*apud* MAQUEIRA, 2002, p. 42).

Em 15 de outubro de 1951, Cortázar embarca no navio *Provence* rumo a Marselha, inaugurando assim a “viagem estética”. Leva na valise seu livro de poemas *Presencia* (1938), publicado sob o pseudônimo de Julio Denis, e o poema dramático

Los Reyes (1949). Quinze dias mais tarde instala-se em Paris sem jamais voltar definitivamente a Argentina, só retornou por curtos períodos para visitar a sua família e “matar a saudade” da amada cidade:

Nunca pensé instalarme definitivamente. Vine un poco como historiador, me quedé dos años. Regresé a Argentina y durante muchos años viajé a Buenos Aires para ver a mis amigos y a mi familia y a la ciudad, porque Buenos Aires es una ciudad que amo profundamente. Volvía más o menos cada dos años, hasta que las circunstancias (la dictadura de 1976–1983) me convirtieron en un verdadero exilado. (*apud* MAQUEIRA, 2002, p. 42).

É comum confundir arraigo com geografia. Mas – segundo Eduardo Galeano –, muito frágil seria a identidade nacional se só a distância física bastara para rompê-la.. Os romances “mais latino-americanos” das últimas décadas tem sido escritos fora de nossas geografias, “*del lado de allá*”, para empregar a expressão de Julio Cortázar. Também existem muitos escritores que viveram “*del lado de acá*”, mas seu olhar é estrábico, seus olhos estão voltados para as novidades da Europa:

Ellos – diz Galeano – se asoman a la realidad uruguaya o argentina desde arriba y a la distancia, como perdonándola por ser tan ajena y estar ‘tan lejos de todo’. A la inversa, en la mitológica ciudad de París, que tan seductoramente invita al mareo y al despiste, viven y crean muchos artistas latinoamericanos que no necesariamente pierden ni borrarían su identidad. En París, Julio Cortázar escribe una literatura muy argentina, Pedro Figari pintó hace años los cuadros más uruguayos de todos los tiempos y César Vallejo, que pasó allí la cuarta parte de su vida, no dejó de ser nunca un poeta peruano. (GALEANO, 1985, p. 94).

Combatendo a unanimidade crítica, David Viñas – outro argentino exilado em Paris –, que nunca qualifica e sempre desqualifica, em seu ensaio *De Sarmiento a Cortázar - Literatura argentina y realidad política* (1974), politiza a metáfora da viagem examinando-a desde Domingo Faustino Sarmiento até Julio Cortázar.

Segundo Jorge Wolff, a análise que Viñas faz nesse livro: “[...] se trata de uma crítica marxista feita pelo avesso, que faz um uso particular da totalidade da literatura – com a determinação de abarcar a vida argentina pelo viés da política privilegiando a questão da viagem e apontando as armas na direção de um inimigo identificado com o liberalismo – o qual relaciona, se sabe, com o próprio Cortázar” (WOLFF, 1998, pp. 61 – 62). Ou seja, na leitura que Viñas faz da literatura argentina, a literatura já nasceu no terreno da violência. A matéria mesma dessa literatura é a política, a ditadura, a repressão. Dos relatos iniciais, saíram os textos fundadores que encontramos, por exemplo, nas obras de Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888), Esteban Echeverría (1805 – 1851), José Mármol (1818 – 1871), ou José Hernández (1834 – 1886), os quais se nutrem, em muitos casos, das crises políticas e da violência que as lutas políticas da época engendraram.

Anos mais tarde, David Viñas referindo-se a seu livro *Literatura argentina y realidad política* (1974), diz:

Este é um livro que foi composto fundamentalmente, por algo como panfletos [...] Era uma versão quase ficcional, polêmica, não convencional, algo assim como um romance crítico, jogando aí uma e outra possibilidade diante do canônico e da chatice [...] Tratava-se de dramatizar, usar a idéia brechtiana de desteologizar, desacralizar a coisa convencional. Não sei ao lê-lo agora, o que passa: se soa simplesmente ‘gritão’, ou desproporcionado, ou arbitrário. Entre a chatice e o arbitrário, fico com a arbitrariedade (*apud* WOLFF, 1998, p. 85).

Para o crítico David Viñas, ao referir-se à condição do escritor na “torre de marfim”, Cortázar “encarna o velho mito argentino da santificação de Paris”, vendo em seu voluntário exílio parisiense uma metáfora contundente da necessidade de cosmopolitismo que tem caracterizado a literatura da Argentina. Segundo Viñas – cuja leitura da literatura argentina também é feita pelo viés da viagem à Europa –, no século XIX, com o romantismo, e no início do século XX, com o apogeu da oligarquia liberal e do modernismo hispano-americano, alguns escritores da América Latina viajaram a Europa, especialmente a Paris, para “santificá-la”. Para esses escritores, o exílio representava a nostalgia e a mitificação do país. Nessa “viagem

estética”, a cidade luz caracteriza-se, então, como a transposição de Buenos Aires. Escritores como Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Lucio V. Mansilla (1831 – 1913), entre muitos outros, realizaram essa “viagem estética”, mas o regresso sempre se impõe pouco depois.

No primeiro número da revista *Hispanérica*, publicou-se uma entrevista de Mario Szichman com David Viñas, na qual uma das perguntas refere-se a Julio Cortázar. Na resposta, Viñas continua o argumento que apresentou em seu ensaio *De Sarmiento a Cortázar*, insistindo na “santificação de Paris” e na falta de engajamento político de Cortázar. Diante das irônicas afirmações de Viñas, a réplica de Cortázar não se faz esperar. Em carta dirigida a Saúl Sosnowski, datada em Paris, de 29 de setembro de 1972, Cortázar responde aos comentários de Viñas:

No vine a París para santificar nada, sino porque me ahogaba en un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando los altoparlantes en la esquina de mi casa me impedían oír los cuartetos de Bela Bartók; hoy puedo muy bien escuchar Bela Bartók – y lo hago – sin que un altoparlante con slogans políticos me parezca un atentado al individuo (CORTÁZAR, 1994b, p. 58).

A “santificação”, na expressão de Viñas, que tradicionalmente se buscava na Europa, exigia sempre o retorno à pátria. Cortázar inaugura a “viagem sem retorno”, mas seu público real – aquele que comprava e lia suas obras, o único a quem ele se dirige – permanecia no Rio da Prata. Assim, o exílio sem retorno fragmentava o escritor: “soy un escritor argentino en París, pero mi universalismo espiritual se fisura en tanto estoy escindido en mi ‘cuerpo’ comunitario” (*apud* WOLFF, 1998, p. 70), afirmava. No exílio, o escritor Cortázar viveu na expatriação transcendental, submergido em estruturas – sociais, lingüísticas y literárias – anônimas e impessoais.

Em resposta ao artigo em que David Viñas lhe cobra a falta de engajamento político, Cortázar coloca-se de início numa posição defensiva, aparentando tentativas exclusivamente conciliatórias: “[...] David es un compañero a pesar de nuestras discrepancias, y sólo supe del libro cuando él mismo aludió a la cuestión en la Habana, y me dijo francamente: Te adelanto que es un libro polémico” (CORTÁZAR, 1994b, p. 57). A carta resposta ao crítico começava com essas

palabras gentis – similares, como já assinalamos, às que empregaria anos mais tarde na polêmica com Liliana Heker –, além do esclarecimento de que não havia lido nada além da entrevista ao número inaugural de *Hispanamérica*, de 1972, em que Viñas volta à carga. A partir da segunda página, porém, – conforme a transcrição de *Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de uma entrevista a David Viñas)*, publicada no terceiro volume de sua *Obra crítica* (CORTÁZAR, 1994b, pp. 55 - 61) –, Cortázar abre espaço para a contra-ofensiva: “Todo va muy rápido en América Latina y el nivel en que se sitúan las reflexiones de Viñas me parece hoy bastante rebasado por cosas que están sucediendo en plena calle o en la secretaría de la presidencia” (*Idem*, p. 58) argumenta, antecipando o que dirá de forma elegantemente irada, nas três páginas seguintes.

A pesar da indiferença, num trecho da carta, Cortázar responde com indignação: “lo que habría que comprender mejor es hasta qué punto París puede haber sido y es un detonador para muchos aspectos que tocan a nuestra conciencia latinoamericana” (*Ibidem*, p. 59). Também responde com modestia: “jamás he pretendido pasar por un marxista en el plano de las ideas. Leo todo lo que puedo, y trato de aprender para equivocarme menos” (*Idem, Ibidem*, p. 60). A carta termina com um tom conciliatório: “sigo creyendo que no debemos perder más tiempo en discusiones que cada día deja vertiginosamente atrás; pero a alguien inteligente y bien intencionado como Viñas se le puede, creo, hablar como acabo de hacerlo” (*Ibidem*, pp. 60 – 61).

Nos textos em que David Viñas ataca Cortázar, quando diverge em relação ao método para atingir o universalismo, expõe sua utopia de tipo positivo, ou seja, “o internacionalismo de tipo proletário”. Afirma Viñas:

Unos a través del amor cristiano, otros a través del esperanto, los hay que apuestan a la ciencia, otros pretenden homogenizar el mundo con la violencia desde arriba y hay quienes creemos que nada ocurre sino a partir de la abolición de la propiedad privada que es lo que determina los sucesivos niveles de fronteras (y claro está, entre estos últimos, hay quienes suponen que el proceso se arregla pacíficamente y quienes presienten la violencia en alguno de los pasos dado que la violencia radica, precisamente, en cualquiera de las “fronteras” instauradas por coacción) (VIÑAS, 1974).

Cortázar, a diferença de Viñas, não funde – como já vimos – numa primeira etapa, literatura e política; acredita que o artista no exílio deveria ser um espírito criativo e livre. Por essa razão, sua única postura válida seria a de estar contra tudo, lutando criativamente contra as forças que tratam constantemente de perturbar o elemento subjetivo. Esse compromisso deve manifestar-se na própria obra, não necessariamente numa obra de caráter testemunhal ou panfletário – como exigiam Collazos e Viñas –, senão através de uma literatura de iniciação, de criação, onde a denúncia se transforma em arte: “no se puede denunciar nada – afirma Cortázar – si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado” (CORTÁZAR, 1996, p. 509). E continua: “Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, é perder o tempo” (*Idem*, p. 509).

Dessa forma, Cortázar estaria dinamitando a velha dicotomia: política – arte, já que a arte encontra-se no lado oposto das idéias; uma arte ideológica se dá fora do espaço da arte, no campo da vida. O desterro – a “viagem política” –, então, converte-se em “viagem estética” sem retorno, atuando na contracorrente, abrindo novos horizontes de experimentação. Ainda assim, para Viñas, o homem político, efetivamente engajado, é impugnado por não definir-se historicamente, e por isso estaria “fora de combate”. Como é sabido, a partir da publicação de *Rayuela* (1963)²², e já morando em Paris, Cortázar começava a se colocar, ou a se expor, como porta-voz de uma coletividade, principalmente aquela dos jovens no período dos anos sessenta que se encontravam no centro das atenções, tanto da indústria quanto da sociedade:

²² Costuma-se traduzir *Rayuela*, em Português, como o jogo da amarelinha. A edição traduzida desta obra de Cortázar tem esse nome, inclusive. Para esta tese, respeitando a língua original, nos baseamos na edição em língua espanhola da editora Cátedra: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Madrid: Cátedra, 2000. No Brasil, a edição mais recente é a da Civilização Brasileira, lançada em 2003: CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha** (Trad. Fernando de Castro Ferro). São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

Cuando el libro se publicó – diz Cortázar refiriendo-se a *Rayuela* – en Buenos Aires y empezó a ser leído en América Latina mi gran sorpresa fue que empecé a recibir cartas, centenares de cartas; y si tomas cien cartas, noventa y ocho eran de jóvenes, de gente muy joven, incluso adolescentes en algunos casos, que no entendían todo el libro. De todas maneras habían reaccionado frente al libro de una manera que yo no podía sospechar en el momento en que lo escribí. La gran sorpresa para mí fue que la gente de mi edad, de mi generación, no entendió nada [...] Ahora, ¿por qué? ¿Por qué fueron los jóvenes los que encontraban algo que los impresionó, que los impactó, como dicen ahora en la Argentina? Yo creo que es porque en *Rayuela* no hay ninguna lección. A los jóvenes no les gusta que les den lecciones. Los adultos aceptan ciertas lecciones. Los jóvenes, no. Los jóvenes encontraron allí sus propias preguntas, sus angustias de todos los días, de adolescentes y de la primera juventud, el hecho de que no se sienten cómodos en el mundo en que están viviendo, el mundo de los padres” (*apud* MAQUEIRA, 2002, p. 76).

Cortázar parece assumir o papel de guru geracional, “fazedor de cabeças”, (outra forma de militância?) como se denominava na época, o papel temerário imposto por alguns escritores, e que leva a evidentes contradicções. O criador de *Rayuela* é um homem de infinitos recursos – violento, contraditório, jubiloso, paradoxal, inclinado a unir riso e teoria – no plano estético quanto no político. A profunda obsessão para obter uma via menos alienada da história adquirirá em Cortázar um matiz político cada vez mais pronunciado a partir do triunfo da Revolução Cubana, manifestando-se abertamente a favor do socialismo como única via para a criação do homem novo. Sua primeira visita a Cuba (1964) representou o nascimento de uma relação estreita com a revolução e a reafirmação das idéias socialistas que até então ele namorava só como admiração teórica:

[...] Y fui a Cuba y me di cuenta de que había hecho muy bien en ir, y que, efectivamente, era la cita porque me bastó un mes estar ahí y ver, simplemente ver, nada más que dar la vuelta a la isla y mirar y hablar con la gente, para comprender que estaba viviendo una experiencia extraordinaria, y eso me comprometió para siempre con ellos y con el camino que luego fueron siguiendo (*apud* MAQUEIRA, 2002, p. 79).

A criação do homem novo, segundo Cortázar, ocorrerá não através de reflexões políticas e ideológicas, mas pela via rápida, comum nele, da intuição. No

literário, essa atitude é problemática. Em carta a Roberto Fernández Retamar²³, enviada desde Saignon (Vaucluse) e datada no dia 10 de maio de 1967, referindo-se à situação do intelectual latino-americano contemporâneo, Cortázar manifesta uma nova noção da literatura que contém o conflito “entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo” (CORTÁZAR, 1994b, p.41). Na mesma carta, mais adiante, afirma enfaticamente sua independência como escritor: “Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea” (*Idem*).

Cruzamento de fronteiras: no plano estético (surrealismo), e abordagem de novos territórios (existencialismo-socialismo), no plano político. Essas duas visões – dois fervores – irão caracterizar sua atividade intelectual a partir dos anos setenta, época em que se intensifica seu engajamento político e sua solidariedade com outras lutas que anos mais tarde surgiram na América Latina: as ditaduras em Chile, Uruguai, Argentina, a guerra no Salvador, a revolução sandinista. Adotou, igualmente, a defesa dos direitos humanos que o levaria a participar no *Tribunal Russel II* sobre o Chile (1974-1975), a intervir nas múltiplas mesas-redondas geradas pelo clima desses anos e a escrever uma serie de textos posteriormente publicados em vários livros sobre as problemáticas políticas da América Latina²⁴

A responsabilidade do escritor diante de seu labor e a função ética que Cortázar incorporou em suas discussões sobre o engajamento social do escritor e sua atividade política, o levaram anos mais tarde, a uma justaposição da responsabilidade literária e política. O engajamento com a realidade histórica não impõe renúncias ao labor do escritor, exige-lhe, isto sim, uma clara consciência de que a profissão é uma atividade individual que também forma parte de um compromisso coletivo:

²³ “Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre ‘situación del intelectual latinoamericano’)”, *Casa de las Américas*, VIII, No. 45, noviembre – diciembre de 1967, pp. 5 – 12. Republicada em: (CORTÁZAR, 1994b, pp. 29 – 43).

²⁴ *Nicaragua tan violentamente dulce e Argentina: años de alambradas culturales*, foram compilados por Saúl Yurkievich e publicados em Barcelona e Buenos Aires pela Editora Muchnik, 1984

Creo – afirma Cortázar – que el escritor revolucionario es aquél en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio [...] Nunca he conseguido ni conseguiré jamás esa síntesis ideal que pretenden muchos revolucionarios, según la cual escritor y político deberían ser la misma cosa. (*apud* SOSNOWSKI, 1994b, p. 14).

E mais adiante diz:

Cuando yo hago política, hago política, y cuando hago literatura, hago literatura. Aun cuando hago literatura con contenido político, como en el Libro de Manuel, estoy haciendo literatura. Lo que trato es, simplemente, de colocar el vehículo literario, no diré al servicio, sino en una dirección que creo puede ser útil, políticamente (*Idem*, p.14).

Embora sempre tenha se negado a produzir uma literatura de tese ou a responder aos requerimentos de uma literatura política por encomenda, Cortázar não consegue escapar à tentação de fazer “literatura engajada”, mesmo que durante algum tempo a tenha rejeitado com veemência. Em seu último romance, *Libro de Manuel* (1973), faz esforços por conjugar, em difícil equilíbrio, a criação estética e as reflexões ideológicas. Emprega a técnica da colagem, utilizando recortes de jornal das notícias do dia colados no romance, querendo sincronizar assim, a narrativa com os acontecimentos da realidade. Para alguns críticos, *Libro de Manuel* é a *Rayuela* – política, porque também utiliza uma técnica fragmentária e é um romance de busca, não ontológico nem estético mas ideológico e político. Andrés, o personagem principal do *Libro de Manuel* é comparável a Horacio Oliveira de *Rayuela*, mas supera através da militância política, a incapacidade de atuar de Oliveira. Em seu conjunto, os personagens desta obra conformam um grupo de jovens militantes latino-americanos e revolucionários que atuam em Paris, os quais querem seqüestrar um chefe da polícia anti-terrorista de um país da América Latina, com objetivo de trocá-lo por presos políticos. Nesta história o importante não é a ação revolucionária (*La Joda*) mas a reflexão e a crítica sobre as condutas revolucionárias. Paralelamente à conspiração, a narrativa do romance se complementa com uma espécie de “caderno

bitácora”, feito com recortes de jornal de notícias de política e guerrilha. O grupo de conspiradores está formado de diferentes personalidades, cujas histórias se misturam na narração. Em um intento de unir a ficção com a realidade, os personagens confluem entre a política e anedota, agregando assim uma nota de humor à história.

Com *El Libro de Manuel*, Cortázar recebeu o *Premio Medicis* em novembro de 1974, sendo considerado como o melhor livro estrangeiro publicado na França nesse ano. Os 950 dólares do premio, Cortázar os doou ao Frente Unificado da resistência chilena contra o governo de Augusto Pinochet. Esse gesto lhe valeu muitos reconhecimentos e críticas. Em quanto o público em geral e uma boa parte da imprensa celebraram a atitude de Cortázar, uma importante porção da intelectualidade argentina – entre eles, David Viñas – condenou o fato, vendo em sua doação uma postura revolucionária muito cômoda desde Europa, afastado da linha de fogo.

Mesmo com divergências, Cortázar e Viñas, esses dois argentinos marcados pelo exílio parisiense, convergem pelo avesso. Afinal, a militância de esquerda tinha para os dois escritores o mesmo foco de irradiação: a Revolução Cubana, e mais especificamente, Ernesto “Che” Guevara, argentino e heróico. Pouco depois da morte de Guevara, Cortázar publicou seu poema “*Che*” no qual expressa sua profunda admiração e afeto por seu “irmão” combatente:

Yo tuve un hermano.
 No nos vimos nunca pero no importaba.
 Yo tuve un hermano
 que iba por los montes mientras yo dormía.
 Lo quise a mi modo
 le tomé su voz libre como el agua,
 caminé de a ratos
 cerca de su sombra.
 No nos vimos nunca pero no importaba,
 mi hermano despierto
 mientras yo dormía,
 Mi hermano mostrándome detrás de la noche
 su estrella elegida.
 (apud MAQUEIRA, 2002, pp. 87- 88).

Diferindo de Cortázar, Viñas, como “escritor crítico” exilado por necessidade, é fiel à doutrina sartreana de compromisso, aferrado à velha questão (ou velho mito?) da coerência, embora se mostre prudente em relação à forma de se expressar, “evita empregar expressões tipo ‘corpo comunitário’ e ‘espírito burguês’, como tampouco fala em abolição da propriedade privada, apesar de que se agarre a um resto de ‘subversão libertária’” (WOLFF, 1999, pp. 61–62). A discussão remete precisamente às relações entre o fazer político (“o homem histórico”) e o estético (“o homem religioso”), oposição irreconciliável, na leitura que Viñas e Collazos fazem da obra de Julio Cortázar.

Anos mais tarde, numa conferência de 1979, Cortázar propõe o que chama de “positividade”, tentando dar outra tonalidade ao discurso antiditadura dos exilados:

La simple verdad es que una noción y una praxis positivas del exilio tienen un doble valor; si por un lado pueden modificar estereotipos negativos y disminuir nostalgias comprensibles pero estetizantes, por otro, representan una estrategia y una arma de combate, en la medida en que no aceptan la negatividad con la cual tanto cuentan las dictaduras (*apud* WOLFF, 1998, p. 77).

O autor de *Rayuela* regressou à capital argentina dois meses antes de sua morte e durante um mês a percorreu, voltando logo a Paris para morrer. Chegou por última vez a sua cidade a 29 de novembro de 1983 (dois dias depois da morte de Marta Traba e Angel Rama). Em silêncio e sem notícias de sua chegada, 48 horas depois que a Argentina tinha recuperado sua democracia:

La última vez que Cortázar estuvo en Buenos Aires – diz Liliana Heker (1999, p. 177) – modificó sus conceptos sobre lo que había llamado ‘genocidio cultural en la Argentina’ y nos prometió, a la gente del *Ornitorrinco*, un diálogo. Diálogo que no pudo cumplirse: Cortázar murió dos meses después.

Parece, no entanto, que essa afirmação de Heker não corresponde totalmente às afirmações de Cortázar pouco antes de sua morte. Em janeiro de 1984, na apresentação da coletânea política *Argentina: años de alambradas culturales* (1984),

– cujo título sintetiza uma resposta àqueles críticos que anos antes rejeitaram a idéia de uma realidade “estática y aplastante” – refere-se, na primeira parte dessa obra, ao exílio como sendo “eje y motor de una denuncia constante de los crímenes de la junta militar”. Já na segunda parte, alude às obrigações de um intelectual neste momento da história da América Latina: “[...] Aunque ya lo sabía de sobra, me bastó volver a la Argentina poco después de las elecciones para verificar los estragos que la censura y la información deformada y deformante habían operado en el pensamiento de millones de ciudadanos” (CORTÁZAR, 1984, p. 7).

Recordando seu próprio exílio físico y cultural, Cortázar queria que os argentinos tomassem consciência de tudo aquilo que não tinham podido compreender durante os últimos anos, como sendo um ponto de partida para a construção de um governo preocupado com a liberdade e os direitos do povo. Fiel a seus ideais, seu compromisso político o acompanhou até o final, até as últimas linhas de uma de suas últimas cartas:

Se creen ya en ‘democracia’, los ilusos; les insistí en que ahora hay que edificar la democracia, y no sobre una base paternalista y piramidal. Alfonsín reemplazando a Perón en el mito. ¿Serán capaces? Ojalá, ¡pero cuántos ‘chantas’ hay por allá! Esperemos y peleemos (*apud* MAQUEIRA, 2002, p. 150).

Segundo Jorge Wolff (1999, p. 78), a ‘viagem política’ de Julio Cortázar culmina aí, contraditória e polêmica, comprometida, romântica e convencional, operando nos limites da criação e da ficção, já que para Cortázar o engajamento não é apenas uma coisa política, é, acima de tudo, um problema ontológico da vida. E é precisamente em *Rayuela* (1963) onde a percepção ontológica fica registrada na busca de um escritor no exílio por sua identidade, pelo sentido da existência, por uma possível salvação do inferno pelo amor. Tão intensa e contraditória como a vida, a linguagem em *Rayuela* dá ao texto a pulsão da existência, onde escritura e vida ficam entrecidas no mesmo corpo da escrita em direção ao ser.

4. A VIDA COMO JOGO METAFÍSICO

No final de 1962 Cortázar dá por terminada a redação de *Rayuela*, obra considerada por muitos críticos como emblemática da literatura hispano-americana porque consegue espelhar com excelência os novos moldes de narrativa que alcançou inovadoras formas e possibilidades expressivas no período do chamado *boom*, levando o romance, em quanto gênero, a cruzar os seus próprios limites. *Rayuela* pode ser considerada uma obra aberta a diferentes situações possíveis, desencadeando uma série de desfeitos alternativos. A narrativa de *Rayuela* tenciona subverter o esquema já proposto – principalmente através da inovação lingüística – e ser, também, uma construtora de realidades e de sentidos, trazendo o leitor para uma reflexão intensa e transformadora, traçando, em termos de romance, o que os filósofos já traçavam em termos metafísicos, ou seja, tentando responder, por novos meios expressivos, as grandes dúvidas humanas. Nesta obra de ruptura e inovação estética, Cortázar explora em termos de romance, os grandes interrogantes da condição humana. O exílio é um deles.

Em *Rayuela*, a problemática do exílio – entendida como “um estado descontínuo do ser” –, acaba-se transformando em agente impulsionador da reflexão e do questionamento da existência. Esta reflexão – impulsionada pelo exílio –, funciona como uma espécie de mediação entre o sujeito e a vida e, igualmente, confere a esse sujeito a individualização frente ao mundo. Diante da experiência de exílio, “se acentúan *las diferencias* y el sujeto se escinde de su colectividad, se aísla en su individualidad” (PEREIRA, 1985, p. 93) [grifo do autor]. Essa situação incita à busca pela sua própria existência; o sujeito exila-se a fim de (re)encontrar-se.

Resumindo-a a simples fatos narrativos – o que é, diga-se de passagem, uma tarefa praticamente impossível –, pode-se dizer que *Rayuela*, em três partes definidas (Primeiro livro: *Del lado de allá* [capítulos 1 a 36], *Del lado de acá* [capítulos 37 a 56] e, Segundo livro: *De otros lados* [capítulos 57 a 155]), narra episódios da vida de Horacio Oliveira, um intelectual argentino, boêmio, personagem de périplos

enigmáticos que, assim como o fez Cortázar, parte para Paris, onde – tem amigos também imigrantes de diversas nacionalidades, componentes do *Club de la Serpiente* – mergulha numa busca existencial de algo que ele não consegue definir (ou, inclusive, dividir), mas que, a certa altura, nomeia como *kibbutz do desejo* e cuja ausência já sente, antes mesmo de encontrá-lo: “la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres” (CORTÁZAR, 2000, p. 355). A atitude de Horacio Oliveira em *Rayuela*, fundamenta-se numa busca metafísica da existência, do autêntico valor das coisas e de sua relação com o mundo exterior. Mas em sua desesperada tentativa de se aferrar à autenticidade da vida, seus mecanismos racionais o mantêm na beira da existência, de seu horror e de sua beleza.

A busca ontológica como tarefa prioritária para a criação do homem novo é um dos princípios norteadores de *Rayuela*. Essa busca incessante se expressa com maior veemência na relação de Oliveira com *La Maga*. Ele é um homem fraco e solitário, cujo exílio interior contrasta com a auto-suficiência de *La Maga*. O modo dela viver revela a Oliveira a não autenticidade de sua própria vida. Enquanto Horacio buscava incessantemente um centro, refúgio seguro para sua existência, *La Maga* “era de las que rompe los puentes con sólo cruzarlos”. A necessidade de encontrar centros, de cruzar pontes, leva Oliveira a viver situações limites, como a que experimenta no final da primeira parte de *Rayuela*, em sua aventura com a *clocharde*, denunciando a vontade de afogar-se no lamaçal (inferno) como via de purificação, deixando-se cair até o fundo da situação limite – produto de seu exílio – para logo tentar levantar-se e atingir o Céu, meta da existência. Em *Rayuela* o céu é o espaço ideal, território da utopia, impermanente, intersticial, efêmero. Chega-se mais facilmente ao inferno. Mas, para chegar a ele é preciso passar primeiro pelo “poço da escada”, espaço limiar de passagem entre o inferno e o céu, como aquela tábua colocada na janela para unir Paris com “os subúrbios do mundo”, ou como a ação simultânea em duas galerias cobertas: a passagem Guemes, de Buenos Aires (com uma saída na rua Florida), e a Galeria Vivienne, de Paris. Após a passagem pelo “poço da escada”, o encontro com o Obscuro é imediato:

Tumbado en el banco, Horacio saludó al Oscuro, la cabeza del oscuro asomando en la pirámide de bosta con dos ojos como estrellas verdes, patterns pretty as can be, el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz [...] no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis) sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz (CORTÁZAR, 2000, pp. 368 – 369).

Outra situação limite é a estranha ruptura de Oliveira com *La Maga*, a quem deixa de procurar mesmo quando ainda continua pensando nela. Essa drástica renúncia expressa sua necessidade de liberdade, sua coragem para abandoná-la antes que o amor deixe de ser uma realidade aberta, uma via de entrada ao centro, e inicie sua autodestruição: “[...] valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara [...] en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido” (CORTÁZAR, 2000, pp. 140 - 141). Na negação à ação Oliveira esconde uma revolta, e em toda revolta – como afirma Camus (*apud* COSTA PINTO, p. 27) – “se descobre a exigência metafísica da unidade, a impossibilidade de apoderar-se dela e a fabricação de um universo de substituição”. A revolta nada mais é do que a cumplicidade do absurdo. O sentimento do absurdo é aquilo que define a condição do homem, “dilacerado entre o desejo de compreender a realidade e a opacidade indiferente do mundo, entre seu desejo de durar e seu destino de morte” (*Idem*, p. 19).

Mas, é possível renunciar e não se lembrar do que não pode ser esquecido porque não foi inscrito? Essa é a lembrança do exílio, fora do espaço tempo, num “entre-lugar”, desterrada de si mesma e dos outros. Oliveira, enquanto exilado em Paris e auto-exilado em Buenos Aires, busca uma presença inatingível porque se encontra fora do espaço tempo. A evocação do sublime é o aqui e agora, e é precisamente na contenção do presente que o grandioso se apresenta. O exilado é uma espécie de herói – anti-herói – que para poder sobreviver ao desterro, deve matar a lembrança – o amor – e inventar um passado e uma nova identidade. Assim, vive em um instante puro (o agora), sem nada pessoal, sem amor, sem passado, sem tradição;

extraditado de sua pátria e de sua língua. O exílio gera isolamento e solidão. É avanço à possessão solitária de uma realidade que não se pode dar em companhia porque o futuro é uma incógnita, não se sabe se o destino decide ou não a existência, ou se é a existência (a experiência) a geradora do destino.

O espaço do exílio é um espaço migrante, é um espaço de minorias, de discriminação, de diferença e exclusão. Também é um espaço de criação e transgressão. É precisamente a partir dessa fronteira indefinida onde tudo começa. Em algumas narrativas do exílio – como em *Rayuela* - podemos focalizar aqueles momentos que são produzidos na articulação das diferenças, leia-se, *El club de la serpiente*, formado por um grupo heterogêneo de imigrantes de diversas nacionalidades: Oliveira (argentino), *La Maga* (uruguaia), Gregorovius (jugoslavo), Ronald y Bass (casal norte-americano), Wong (chinês), Perico (espanhol), Etienne e Guy Monod (franceses). Em suas reuniões todos esses boêmios imigrantes compartilham seus gostos pela arte, música, especialmente o jazz, o zen-budismo, a “patafísica” e as reflexões sobre a metafísica e as grandes questões da existência. Inspirado em Alfred Jarry, de quem aprendeu a “patafísica”, ou seja, a arte de cair constantemente nas exceções, no humor, no absurdo da existência, Cortázar nos mostra um outro caminho migrante para aprender a deslocar-nos, separar-nos, tomar distância sem nos alienar no entre-lugar.

É precisamente nesse momento em “trânsito” vivido pelos personagens do clube, que espaço e tempo cruzam-se, produzindo figuras complexas de diferença e identidade, de passado e presente, inclusão e exclusão. Isso acontece – como assinala Bhabha (2003, p. 19) – “porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção”, como aquela busca em permanente trânsito vivida por Oliveira: “[...] la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres. (CORTÁZAR, 2000, p. 229).

O “entre-lugar” é o lugar do exílio: “do lado de aqui e do lado de lá”, nem aqui nem lá, um constante movimento exploratório, incessante, acentuando ainda mais a dispersão: “Todo eso va tejiendo una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París, que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una

interminable figura sin sentido”. (*Idem*, p. 347). Mas, o que é a existência senão um permanente jogo de encontros e desencontros; de bons ou maus encontros.

Na segunda parte de *Rayuela*, também encontramos outros signos de elevação e queda como o orifício da lona do circo (“ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado” (CORTAZAR, 2000, Cap. 43, p.422) ou a *morgue* do manicômio. Todos esse signos nos revelam a constante oscilação dos personagens de *Rayuela* em dois polos: o Céu e a Terra que às vezes também é o inferno. O porão como a queda no lamaçal representam a queda interior do homem até alcançar o absoluto:

“De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río [...] y asomar en una noche en Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro de la mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban” (CORTÁZAR, 2000, Cap. 54, p. 482).

Conforme explica Mora Valcárcel (1985, p. 50), o ponto de partida de *Rayuela* é a “comprobación del absurdo de la existencia y de la situación precaria del hombre en un mundo fragmentario y caótico”. Por isso, Oliveira busca com tanto afinco o *kibbutz do desejo*, que seria, de certa forma, a metáfora de “un centro que devuelva todo su sentido a la existencia del hombre junto con una visión totalizadora de la realidad” (*Idem*, p. 50). Em *Rayuela* esse centro adota diferentes nomes, segundo as diversas culturas: Yonder, Kibbutz, Reino Milenario, Mandala, Paraíso Perdido, Arcadia, Absoluto, Ygdrasil, Unidad; todos lugares “imagem do mundo” e imagem psicagógica, própria para conduzir à iluminação quem os contempla ou habita. Mais que um lugar, são estados da consciência onde a vida reencontra seu sentido e sua ordem psíquica. A aspiração ao centro representa o desejo de superar de uma maneira natural a condição humana e de recuperar a condição divina. O centro é o ponto de comunicação – como na *rayuela* – entre o Céu e a Terra.

A primeira referência ao *kibbutz do desejo* aparece no capítulo 36, de maneira, a certo modo, surrealista, já que encontra-se pautada numa reflexão que,

pelo menos aparentemente, corta os laços com a razão e se torna um objeto de delírio, de sonho:

Hacía menos frío junto al Sena que en las calles, y Oliveira se subió el cuello de la canadiense y fue a mirar el agua. Como no era de los que se tiran, buscó un puente para meterse debajo y pensar un rato en lo del kibbutz, hacía rato que la idea del kibbutz le rondaba, un kibbutz del deseo. ‘Curioso que de golpe una frase brote así y no tenga sentido, un kibbutz del deseo, hasta que a la tercera vez empieza a aclararse despacito y de golpe se siente que no era una frase absurda, que por ejemplo una frase como: ‘La esperanza, esa Palmira gorda’ es completamente absurda, un borborigmo sonoro, mientras que el kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo, es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de curso en curso. Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro. Hojo, Horacio’, hanotó Holiveira sentándose en el parapeto debajo del puente, oyendo los ronquidos de los clochards debajo de sus montones de diarios y arpilleras. (CORTÁZAR, 2000, Cap. 36, pp. 354-355).

Na primeira parte de *Rayuela*, a morte de Rocamadour, o filho de *La Maga*, é um dos episódios mais marcantes da obra devido à carga densa e dramática que apresenta, já que com essa morte, desencadeia-se uma série de episódios que culminam com o fim do namoro de Oliveira e *La Maga*, o desaparecimento dela, a dissolução do Clube e o episódio de Oliveira com a *clocharde* – já assinalado –, que finaliza com a expatriação de Oliveira após cair nas mãos da polícia. A partir desse momento, inicia-se a segunda parte do romance (*Del lado de acá*), na qual Oliveira regressa a Buenos Aires, onde retoma o contato com seu amigo Traveler, que se apresenta como *alter ego* do poeta itinerante, e sua mulher, Talita, que é o espelho de *La Maga*, ambos administradores de um circo. Aí, Oliveira tenta voltar à sua vida anterior ao exílio em Paris, retomando, inclusive, seu namoro (superficial) com Gekrepten, a quem se refere já no primeiro capítulo como “una muchacha irrecordable” (CORTÁZAR, 2000, p. 126).

Em Buenos Aires, Oliveira adentra-se na vida de Talita e Traveler formando com eles um triângulo amoroso e existencial do qual não conseguem – ou não querem – se libertar. Depois de um tempo de convívio, o casal muda as atividades da

administração do circo pela administração de um manicômio, para o qual levam também Oliveira como funcionário. No manicômio é que se desenvolve o final da história, culminando com a discussão entre Oliveira, Traveler e Talita (*La Maga*), e a tentativa de suicídio de Oliveira, como o fim repentino e único para a busca incessante, questão-chave da narrativa:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó. (CORTÁZAR, 2000, Cap. p. 509).

A partir daí, inicia-se a terceira e última parte da obra (*De otros lados*), considerada por Cortázar como “prescindível” e constituída pelos diálogos omitidos durante a narrativa. Além de conter a teoria literária e estética que alimenta *Rayuela*, esse “caderno bitácula”, funciona como depósito de materiais, citações, reflexões, canções, nomes, sonhos, mapas, itinerários, fragmentos, recortes de jornal e de revistas, enciclopédias, e outros livros, além das anotações de Morelli, um escritor parisiense que se reconhece em uma batalha metalingüística acerca da construção do seu romance, reconhecido constantemente como um *alter ego* de Júlio Cortázar.

Um dos aspectos mais inovadores de *Rayuela* é sua estrutura. Através dela, Cortázar rompe com a maneira tradicional de ler um livro desde o começo até o final. Por isso, criou o “anti-romance”, que contém – como já assinalamos – dois livros em um; o primeiro se deixa ler na forma corrente e finaliza no capítulo 56, podendo prescindir-se do restante; o segundo livro inicia no capítulo 73 e continua na ordem que se indica ao pé de cada capítulo. Ao rebelar-se contra o romance fechado, que só quer transmitir uma mensagem, Cortázar postula um romance aberto, como a “rayuela”, estabelecendo uma ponte entre o autor e o leitor. Mas, o leitor para poder vivenciar esse jogo, tem que ser um leitor cúmplice capaz de viver a experiência

criadora do escritor como se fosse a sua própria, experimentando os mesmos triunfos ou fracassos.

Na primeira página do livro: um *tablero de dirección*, Cortázar já estabelece o jogo com o leitor. Nele, encontramos umas poucas linhas escritas de Cortázar sobre as orientações à leitura, uma infinidade de números e a certeza de que, a partir de então, inicia-se o “jogo da amarelinha”: este caos inconstante e fragmentado, que busca chegar ao céu, percorrendo-se a cada passo, para construir uma “búsqueda superior a nosotros mismos como indivíduos” (*apud* PEREIRA, 1985, p. 132).

Desta forma, e conforme explica Pereira (1985, p. 132), a superfície dessa busca se dá em uma superfície de jogo, jogo que é a vida, representado pelo próprio ato de escrever. Tudo em *Rayuela* é jogo: a distribuição dos capítulos que permitem, como já foi dito, ler a obra de duas formas diferentes, assim como a sobrepor os fragmentos em cujas entrelinhas aparecem, de pronto, monólogos interrompidos por frases que pertencem a outras vozes, palavras misturadas e fragmentadas separando personagens e contextos, discussões perdidas entre sons de jazz. Semelhante ao *Finnegans Wake* de Joyce (1998), é possível ainda ler o romance de maneira circular, onde o começo e fim – os contrários da mandala – se dissolvem criando um percurso reversível e ininterrupto. Assim, o leitor poderá iniciar a sua leitura a partir de qualquer ponto do livro, pois todas as partes – como os portos – são pontos de partida e chegada. A leitura de *Rayuela* se tornará, então, um jogo que, dependendo da sensibilidade do leitor, colocará à prova a sua sagacidade, erudição e engenhosidade. Essa é a grande brincadeira de Cortázar com o leitor.

Sendo *Rayuela* um romance de busca, toda a metáfora do jogo (presente já desde o título), representa esta construção de “mundos possíveis” que permitem a transformação do real sem um propósito definido: apenas viver e deixar-se levar pelo prazer de jogar, sem se responsabilizar pelas conseqüências que essa “brincadeira” pode trazer. O sujeito, então, através desse lúdico literário, inicia um processo de construção – desconstrução da realidade e de auto-constituição sem regras marcadas e sem necessidade, a não ser a própria de se deleitar com a diversão (PEREIRA, 1985, p. 148). O jogo da amarelinha, conforme citado no capítulo 36, difere, em alguns aspectos, da maneira como se joga no Brasil:

La rayuela – diz Oliveira – 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 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, 2000, p. 367).

Quebrando alguns paradigmas, principalmente lingüísticos e estruturais do modelo de narrativa comum na literatura da época, percebemos aonde Cortázar nos quer levar. Propondo um roteiro para que sigamos esse jogo a sua maneira ou, para que construamos – transgredindo suas leis –, nosso próprio percurso:

[...] o autor nos leva a lançar as pedrinhas com as pontas dos sapatos, juntamente com ele, até chegar ao “Céu” ou ao “Inferno”. Valendo-se de metáforas, artimanhas lingüísticas, de jogo e de delírio, Cortázar, ou mais bem *Rayuela*, leva-nos, suga-nos a um intenso questionar da existência, à reflexão em busca de definir-se como sujeito e de definir a vida, até que consigamos (ou não) percorrer o chão marcado com pequenos quadrados de giz; construindo o caminho íntimo, mas ao mesmo tempo universal, que interroga a realidade existencial (KRISTENSEN, 2005, pp. 7-8).

Desta forma, Cortázar faz da realidade um monumento a ser (des)construído; transformando a vida em momentos repetíveis e únicos, transformando o leitor – *interlocutor* – no jogador principal, sujeito à intensidade do toque desses sapatos, criando seu jogo sem uma seqüência definida. Em um processo que pelas palavras de Jean Franco (1981, p. 410) se pode resumir em: “crear sin destruir, [...] construir sin estructurar de una manera excesiva”. E, por conferir à realidade, através da reflexão, do jogo e do delírio, uma nova roupagem, um novo olhar, Cortázar transfigura a ausência, a palavra, a verdade. Transfigura o ser e o não-ser dentro do espaço geográfico – a mandala –, que é a representação do eu-próprio e de si mesmo.

5. DE ESQUECIMENTO ESTÁ CHEIA A MEMÓRIA

*El olvido está tan lleno la memoria que a veces no caben las
remembranzas y hay que tirar rencores por la borda.*

MARIO BENEDETTI.

Definir o exílio, e especialmente defini-lo sob perspectivas artístico-literárias, demonstra-se ser – conforme assinalamos na primeira parte desta tese – uma busca ampla, multifacetada, existencial. Isso porque compreender a dimensão e profundidade desta experiência exige, no mínimo, que se tenha passado por ela, que se tenha fragmentado a identidade, deixando entrar, nos sulcos destas rachaduras, para o eterno de si, as identidades alheias, naquilo que Martinez (*apud* VIDAL, 1994, p. 14) chama de uma “brutal operação de inexistência”, onde a vida é amputada em suas raízes. Conforme comenta Paloma Vidal (1994, p. 45), podemos considerar o exílio como “esse lugar qualquer onde a realidade e a irrealidade se tocam. E onde a existência das pessoas fica suspensa como num sonho [...] No exílio, a utopia, esse espaço futuro de redenção do presente, cede lugar à atopia, um não-lugar que congela o tempo”. É precisamente neste “não-lugar” quase surreal, entre o sonho e a vigília, que se desenvolve e se torna complexa a trama de *Rayuela*. A condição de estar em exílio, neste contexto, é a representação exata daquilo que Cortázar (1994b, p. 170) considerou como sendo uma revisão de si mesmo, como sendo uma viagem de iniciação, o acesso ao Santo Graal da existência, a busca pelo *kibbutz do desejo*, pelo “céu” (ou, inferno?) do jogo da amarelinha.

No exílio, percebe-se, a identidade é reivindicada “agonisticamente”, já que é “a sobrevivência, buscada e implorada desde a margem, sem a fonte de sustentação cultural, política e humana” (ARFUCH, 2002). Com isso, as bases da identidade e as bases da consciência de vida são constantemente questionadas e investigadas, a todo instante presentes e ausentes, escondidas sob um referencial perdido de compreensão e comunhão com o mundo. O eu que sente fragmentar-se as conexões de sua

identidade, não pode e não quer ligar a realidade à palavra, que desmembra o fluxo vital de sua existência: “Mis pasos en esta calle/ Resuenan/ En otra calle/ Donde/ Oigo mis pasos/ Pasar en esta calle/ Donde/ Sólo es real la niebla” (PAZ *apud* CORTÁZAR, 1996, p. 582).

Na ânsia agônica de definitivamente encontrar-se no fora-de-lugar, os personagens de *Rayuela* se alicerçam como personificação da lembrança, que fundamenta a nostalgia – chave do exílio – e a busca incessante, que, segundo Pereira (1985, p. 90), “no ocurre en otra región que en la de la memoria: [...] Solo se recuerda lo que ya no está, lo que alguna vez fue presencia plena en nosotros, lo que nos habitó hasta formar con el nuestro un solo cuerpo, lo que ahora, de pronto, es sólo un hondo vacío en el que se abisma la memoria” .

Analisando a memória a partir da visão da condição de exilado e da sua busca para retomar a identidade estável anterior à experiência do exílio, Edward Said (2003, p. 59) explica que a essas pessoas, “os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente”. E nesta procura constante e constituinte de *Rayuela*, Oliveira, evoca a memória antiga de quando criança, sob a desculpa de “pensar em coisas inúteis”, já no primeiro capítulo, e a agrega ao cenário parisiense, onde vive no momento das lembranças:

Con un enorme esfuerzo, reuniendo imágenes auxiliares, pensando en olores y caras, conseguía extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría en 1940. Tenían tacos de goma, suelas muy fines, y cuando llovía me entraba el agua hasta el alma. Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo: la cara de doña Manuela, por ejemplo, o el poeta Ernesto Morroni. Pero los rechazaba porque el juego consistía en recobrar tan solo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido. Temblando de no ser capaz de acordarme, atacado por la polilla que propone la prórroga, imbécil a fuerza de besar el tiempo, terminaba por ver al lado de los zapatos una latita de Té Sol que mi madre me había dado en Buenos Aires. [...]. Convencido de que el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y los rincones, me obstinaba en reconstruir el contenido de mi mesa de trabajo en Floresta, la cara de una muchacha irrecordable llamada Gekrepten [...] hasta que la Maga, besándome y echándome en la cara el humo del cigarrillo y su aliento caliente, me recobraba y nos reíamos, empezábamos a andar de nuevo entre los

montones de basura en busca de los del Club. (CORTÁZAR, 2000, Cap. 1, p. 126).

A escrita de Cortázar – fielmente em espanhol – “passa a incluir referências argentinas: lugares, objetos, pessoas e marcas de produtos que adquirem o poder simbólico de perpetuar o passado” (RIOS, 1998, p.130). Desta forma, e no caso específico dos rio-platenses descritos na obra, diversos são os elementos agregados à narrativa que desmascaram essa procura identitária provocada pelo exílio. A começar pela memória dos sapatos e do chá, o processo de citação dessas referências formam uma das bases discursivas da narrativa e constituem-se, certas vezes, como elementos centrais de alguns episódios.

O mate, elemento essencial da cultura dos países que corta o Rio da Prata “é um desses elementos que funcionam na narrativa como item de lembrança e, principalmente, de busca e reflexão do ser exilado na obra cortazariana” (KRISTENSEN, 2005, pp. 11–12). Presente em quase todas as ocasiões (desde os momentos de ‘pensar em coisas inúteis’ até os momentos de discussões aparentemente mais sérias, como a que teve com *La Maga* a respeito do interesse amoroso por Ossip Gregorovius), é através dele e da sua comunhão com o rio-platense que Oliveira também tenciona encontra-se, achar o “centro”, o seu *kibbutz del deseo*:

Oliveira cebó otro mate. Había que cuidar la yerba, en París costaba quinientos francos el kilo en las farmacias y era un yerba perfectamente asquerosa que la droguería de la estación Saint-Lazare vendía con la vistosa calificación de "maté Sauvage, cueilli par les indiens", diurética, antibiótica y emoliente. [...] "Mi único diálogo verdadero es con este jarrito verde." Estudiaba el comportamiento extraordinario del mate, la respiración de la yerba fragantemente levantada por el agua y que con la succión baja hasta posarse sobre sí misma, perdido todo brillo y todo perfume a menos que un chorrito de agua la estimule de nuevo, pulmón argentino de repuesto para solitarios y tristes. Hacía rato que a Oliveira le importaban las cosas sin importancia, y la ventaja de meditar con la atención fija en el jarrito verde estaba en que a su pérfida inteligencia no se le ocurriría nunca adosarle al jarrito verde nociones tales como las que nefariamente provocan las montañas, la luna, el horizonte, una chica púber, un pájaro o un caballo. "También este matecito podría indicarme

un centro", pensaba Oliveira (y la idea de que la Maga y Ossip andaban juntos se adelgazaba y perdía consistencia, por un momento el jarrito verde era más fuerte proponía un pequeño volcán petulante, su cráter espumoso y un humito copetón en el aire bastante frío de la pieza a pesar de la estufa que habría que cargar a eso de las nueve). "Y ese centro que no sé lo que es, ¿no vale como expresión topográfica de una unidad? Ando por una enorme pieza con piso de baldosas y una de esas baldosas es el punto exacto en que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva. [...]" Pero esa unidad, la suma de los actos que define una vida, parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara como un mate lavado, es decir que sólo los demás, los biógrafos, verían la unidad, y eso realmente no tenía la menor importancia para Oliveira. El problema estaba en aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor. Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío. (CORTÁZAR, 2000, Cap. 19, p. 214).

No desterro, a identidade nacional do exilado encontra-se fragmentada e deslocada. Para Oliveira, a Argentina, seu país de origem, passa a ser já algo somente presente na memória, mesmo quando ele volta novamente a sua cidade de origem. Na fratura do exílio, os escombros da existência passada deixada para atrás, não podem recompor-se no presente nem ser superados ou convertidos novamente numa identidade já perdida. Ao tentar resgatar seu passado e recontar sua história, o exilado só tem lembranças fragmentadas e incompletas, onde a memória surge entremeada de esquecimentos. Oliveira não renunciará a buscar – mesmo com a dispersão e a fragmentação – seu *kibbutz do desejo*, que opera como uma espécie de metáfora unificadora e fundamental de uma “totalidade” – seja o ser ou seja a pátria –, a cuja sombra pode encontrar um refúgio fecundo.

Então, a busca, palavra-chave em *Rayuela*, toma as dimensões do exílio e adquire também o sentido de buscar um motivo plausível para o abandono da terra natal que, na vivência e na lembrança, se encontra corrompida pela experiência de despedaçamento: “Bueno, él era un argentino que llevaba un tiempo en París, tratando de... Vamos a ver, ¿qué era lo que trataba de? Resultaba espinoso explicarlo así de buenas a primeras. Lo que él buscaba era...” (CORTÁZAR, 2000, Cap. 23, p. 258).

É precisamente, “esse buscar incessante – como afirma Kristensen (2005, pp. 12–13) – que a experiência do exílio provoca no sujeito, a ruptura e refração da identidade e da mundividência acaba gerando, inevitavelmente, um conflito, inerente ao caráter descontínuo e fragmentado do exilado, já que, efetivamente, não se reconhece mais em lugar algum”, ou, como diz Said (2003, p. 60), reconhece-se em casa em qualquer lugar: “Acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa” (CORTÁZAR, 2000, Cap 40, p. 383), pois, em meio desse mundo reconhecível e reconhecido, que era sua própria pátria, Oliveira continuava sendo um estrangeiro. A descontinuidade do sujeito no exílio deriva de sua falta de fundamento. Ao estar no subsolo, não se tinham as causas primeiras, os referenciais, em que apoiar-se. Por isso, tenta resgatá-los através da lembrança da fonte original: sua pátria.

Com essa adoção de uma pátria errante e, conseqüentemente, descontínua, ao exilado, em *Rayuela*, se lhe confere uma “pluralidade de visão [que] dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas” (SAID, 2003, p. 59), através da qual a reconstituição da identidade torna-se irreversível. Conforme comenta Paloma Vidal (1994, p. 31), o sujeito volta-se para a nação, “mas ela está em vias de dissolução, é uma espécie de fantasma”. Isto é, ao exilado, depois de se ter permitido uma outra realidade, alheia à sua realidade de país único, se fundem os territórios, as imagens, as vivências e as personalidades. Por isso, diz Oliveira: “En París todo le era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido” (CORTÁZAR, 2000, Cap 3, p. 141).

Sem possuir uma unidade, o exilado está formado por uma amálgama privada de centro. Nesse sentido, se assemelha à cidade descrita em *Rayuela*: – inorgânica, descentrada, anônima –. É na cidade onde aparecem os discursos que produzem vida, transformam a realidade e criam sensibilidade. A cidade se transforma em um sujeito cultural onde matéria e memória operam conjuntamente. O movimento e o percurso produzem o espaço, porém, não é o espaço (a cidade) que determina as práticas culturais e sim, as práticas as que determinam a cidade.

Em seu constante perambular, Oliveira circula por hotéis, ruas, lixeiros, porões, circos, manicômios, todos territórios onde ninguém se instala verdadeiramente, relacionados de uma ou outra forma com a errância. O homem no exílio, como a cidade e a linguagem, é semovente, heterogêneo, irregular, descentrado, extraviado em constante trânsito e vertigem. A errância de Oliveira anuncia, também, o papel do escritor e da escritura contemporânea na busca de um centro, lugar verdadeiro de sua escrita.

Por isso, outra das manifestações do exílio em *Rayuela* está expressa no nível da linguagem. Em sua narrativa fica incorporado não só o problema da criação literária, também a crítica a uma linguagem desvirtuada pelo hábito do pensamento binário. Como explica Mora Valcárcel (1985, p. 54), além da busca ontológica, um segundo eixo é proposto pelo autor: “la crítica del lenguaje para restituir a las palabras, desvirtuadas por el uso y por algunas modas literarias, su sentido original”. Em oposição a essa visão mais tradicional, Cortázar propõe uma narrativa onde a estética seja uma ética e não só um meio de expressão. Para alcançar esse objetivo, o autor deve conjugar em si mesmo, seu sentido da condição humana com seu sentido da criação artística. Utilizar diversos níveis de linguagem, contradizer as normas gramaticais y ortográficas, transformar a escrita em outra “rayuela” onde escrever seja desenhar: “escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerla, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco en calzoncillos de nylon” (CORTÁZAR, 2000, Cap. 82, p.565).

Para cumprir com esta crítica, Cortázar estrutura toda a obra mediante a desconstrução do mito da linguagem como a que representa a verdade única, considerando-a como o que Andrés Amorós (2000, p. 37) chama de um “instrumento imperfecto, engañoso, desgastado por el uso común”, diante do qual sempre se deve agir com desconfiança. Adotar essa postura, diante de *Rayuela*, torna-se uma tarefa ainda mais árdua, levando-se em conta que o papel da linguagem, dentro da obra, é elemento constituinte e indissociável. Nas palavras de Cortázar, notadas por Andrés Amorós (2000, p. 39):

Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje”, ha afirmado Cortázar [...] 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. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal en relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo.

A partir dessa reconstrução da linguagem proposta por Cortázar, a estrutura narrativa de *Rayuela* permite toda uma reconstrução de sentidos, feita através do trabalho criador, que subverte as normas lingüísticas vigentes e inicia um processo de reestruturação de relações lógicas as quais, explica Pereira (1985, p. 148), são “relaciones basadas precisamente en la polisemia y plurivalencia del signo y a partir de las cuales los significados se mezclan y confunden hasta hacer brotar de su inopitado movimiento, significantes inéditos que fundan su sentido en el solo juego de su fonética”.

Seguindo esta perspectiva, encontramos exemplificadas em *Rayuela* essas novas relações. Um exemplo notório, deve-se comentar, é a presença do “glíglíco” (balbucio), ou linguagem musical, que se fundamenta na construção de sentido justamente através das relações fonéticas entre as palavras, e não pelo seu sentido próprio (até porque, em muitos casos, ele não existe). Com esta linguagem é composto todo o capítulo 68, do qual o seguinte fragmento é um exemplo:

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 envulcionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia (CORTÁZAR, 2000, p. 533).

Assim como a cidade é feita de fragmentos, em *Rayuela* o autor faz uso de uma memória impessoal, feita de citações, espécie de Babel onde falam-se todas as línguas. Os fragmentos e os sons de outras escrituras retornam como lembranças pessoais que constituem uma operação da memória que é a tradição: imagens emaranhadas no fluir da vida, música inesquecível que fica marcada na língua. Em *Rayuela*, a tradição tem, às vezes, a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, mascaras incertas que encerram rostos queridos. Escrever é, então, uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito

Mas, com qual tradição dialoga Cortázar? Em toda *Rayuela* encontramos a presença maciça de referências às outras manifestações artísticas. Durante toda a narrativa, os diálogos, reflexões e ambientes estão preenchidos por citações às mais variadas obras pictóricas²⁵, literárias²⁶ e musicais²⁷, explicadas por Pereira (1985, p. 148) como representações da cultura desenvolvida nesse espaço livre e espontâneo, metaforizado pelo jogo proposto por Cortázar, que proporciona uma “metaescritura que traduce incesantemente el sentido – la significación – de otras escrituras” (PEREIRA, 1985, p. 162). Essa travessia intratextual, que também podemos chamar de permuta entre estágios de consciência e percepção, é um mecanismo recorrente em toda a obra de Cortázar e especialmente em *Rayuela*.

²⁵ Cf. Cortázar (2000, Cap. 26, p. 278): “Por momentos alguna frase de Gregorovius se dibujaba en la sombra, verde o blanca, a veces era un Atlan, otras un Estève, después un sonido cualquiera giraba y se aglutinaba, crecía como un Manessier, como un Wifredo Lam, como un Piaubert, como un Etienne, como un Max Ernst. (...) la Maga veía nacer de las palabras un resplandeciente Deyrolles, un Bissière, pero ya Gregorovius hablaba de la inutilidad de una ontología empírica y de golpe era un Friedländer, un delicado Villon que reticulaba la penumbra y la hacía vibrar, ontología empírica (...)”. Gregorovius suspiró y bebió más vodka. Lester Young, saxo tenor, Dickie Wells, trombón, Joe Bushkin, piano, Bill Coleman, trompeta, John Simmons, contrabajo, Jo Jones, batería. Four O'clock Drag. Sí, grandísimos lagartos, trombones a la orilla del río, blues arrastrándose, probablemente drag quería decir lagarto de tiempo, arrastre interminable de las cuatro de la mañana.

²⁶ Cf. Cortázar (2000, Cap. 31, p. 334): “Sentado en la cama, miró los papeles del cajón de la mesa de luz. Una novela de Pérez Galdós, una factura de la farmacia. (...) Una novela de Galdós, qué idea. Cuando no era Vicki Baum era Roger Martin du Gard, y de ahí el salto inexplicable a Tristán L'Hermite, horas enteras repitiendo por cualquier motivo “les rêves de l'eau qui songe”, o una plaqueta con pantungs, o los relatos de Schwitters, una especie de rescate, de penitencia en lo más exquisito y sigiloso, hasta de golpe recaer en John Dos Passos y pasarse cinco días tragando enormes raciones de letra impresa.”

²⁷ Cf. Cortázar (2000, Cap. 11, p. 171): “ Gregorovius suspiró y bebió más vodka. Lester Young, saxo tenor, Dickie Wells, trombón, Joe Bushkin, piano, Bill Coleman, trompeta, John Simmons, contrabajo, Jo Jones, batería. Four O'clock Drag. Sí, grandísimos lagartos, trombones a la orilla del río, blues arrastrándose, probablemente drag quería decir lagarto de tiempo, arrastre interminable de las cuatro de la mañana”.

Andrés Amorós (2000, p. 51), [grifo do autor] parece mais direto, quando resume a presença dessas citações aos motivos seguintes:

Sin hacer exhibiciones ni hurtar el bulto a los problemas: simplemente, la vida de Oliveira *es así*. Mondrian, Jelly Roll Morton o Rimbaud forman parte de su realidad tanto – por lo menos – como los gruñidos de su portera, la niebla junto al Sena o el mal olor de la *clocharde*... Por eso aparecen tanto en *Rayuela*.

A conclusão a que chega Amorós traz à tona alguns questionamentos filosóficos relacionados com a experiência do exílio, se entendida como um deslocamento discursivo, como prática de linguagem que faz emergir o estranhamento. Nesse sentido toda a reconstrução que a linguagem de *Rayuela* demonstra é, na verdade, o reflexo de um ser “descontínuo” em permanente busca (SAID, 2003, p. 50) caracterizado por Oliveira e, até certo ponto, de todo o universo constituído que o rodeia; universo também fragmentado e suspenso. A linguagem em quanto expressão dessa fragmentação de exílio é o espelho da realidade: heterogênea, carente de unidade e de centro.

Concordando com Steiner (*apud* SAID, 2003, p. 47), acredita-se que a presença decisiva e dominante do exílio e, por conseguinte, do exilado, no panorama da literatura ocidental do século XX, era do refugiado, fez-se criadora de uma situação lingüística chamada por ele de “extraterritorial”, assim ilustrada pelo autor: “Parece apropriado que aqueles que criam arte numa civilização de quase barbárie, que produziu tanta gente sem lar, sejam eles mesmos poetas sem casa e *errantes entre as línguas*” (*Idem*, p. 47) [grifo nosso], isto é, dotados de uma língua materna que se funde e se “extraterritorializa”, se assenta em um “não-lugar”, para conseguir expressar as múltiplas vivências vividas em múltiplas línguas. Steiner (1990, p. 17) chama *criptolíngua*, justamente a “transparência”, na narrativa, de outras línguas que não a materna do autor (ou da personagem), originada pela “enigmática coexistência de diferentes visões de mundo, lingüisticamente geradas” (*Idem*, p. 19) e geradora do que o autor chama de “gênero extraterritorial”. O poliglota é um nômade lingüístico, um decodificador de signos estrangeiros. Em sua condição de nômade que perambula

entre línguas conta com um nível afetivo como lugar de descanso. Estar colocado entre duas línguas é estar colocado em um ponto vantajoso para (des) construir a identidade.

Compreendendo a construção da linguagem de *Rayuela*, é fácil perceber que toda a obra de Cortázar é permeada pela presença multilíngue. Grande parte dessa presença, vale dizer, deve-se às conversas com os integrantes do *Club de la Serpiente* que, conforme já se disse, eram imigrantes de diversas nacionalidades e possuidores de diferentes línguas. Não são poucos os momentos em que somente uma personagem, geralmente Oliveira, em monólogo, agrega ao seu pensamento de língua materna inferências lingüísticas políglotas:

Entender el puré como una epifanía. Damn the language. Entender. No entender: entender. Una sospecha de paraíso recobable: No puede ser que estemos aquí para no poder ser. ¿Brisset? El hombre desciende de las ranas... Blind as a bat, drunk as a butterfly, foutu, royalement foutu devant les portes, que peut-être... (Un pedazo de hielo en la nuca, irse a dormir. Problema: ¿Johnny Dodds o Albert Nicholas?. Dodds, casi seguro. Nota: preguntarle a Ronald.) [...] The doors of perception, by Aldley Huxdous. Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrhoea. Pero seamos serios (sí, era Johnny Dodds, uno llega a la comprobación por vía indirecta. El baterista no puede ser sino Zutty Singleton, ergo el clarinete es Johnny Dodds, jazzología, ciencia deductiva, facilísima después de las cuatro de la mañana (CORTAZAR, 2000, Cap. 18, p. 208).

Nessa relação dialógica e intertextual, a *criptolíngua* proposta por Steiner (1990), traz à tona outro conceito denominado por Bakhtin (1997), como polifonia, que é justamente essa confluência de vozes na formação do discurso exposta, no caso específico de *Rayuela*, através do multilingüismo (para Bakhtin *apud* Franco (1981), plurilingüismo), que seria o conjunto de distintas línguas/linguagens na formação discursiva e identitária. Desta forma, a linguagem de *Rayuela* ao narrar a experiência de exílio é dialógica, intertextual, polifônica e plurilíngüe, participando como agente formador e constituinte da identidade do exilado, desse ser fragmentado, descontínuo, “errante através das línguas” (STEINER, 1990, p. 21) que, dentro da mandala da

linguagem, faz-se sujeito, ao mergulhar nos “rios metafísicos”, da busca ininterrupta pelo *kibbutz* do desejo, da ânsia vertiginosa de encontrar (-se) a (na) *Maga*²⁸, ou a si, ou à sua existência.

²⁸ Fazemos aqui referência à primeira frase do primeiro capítulo da obra: “¿Encontraría a la Maga?” (CORTÁZAR, 2000, p.119)

P A R T E III

J O G O S D E S E D U Ç Ã O

1. ITINERARIOS DO EXÍLIO

Um porto, um navio: pontos de partida e de chegada, início e fim. A ponte do navio que se afasta, acrescenta à distancia o efeito do movimento. O viajante de passagem, diz Augé, abole o lugar para “cúmulo da viagem, a pose derradeira do viajante” (*apud* WOLFF, 1999, p. 78). Nesse sentido, a viagem é um convite à aventura, ao desconhecido, é a promessa de uma nova experiência e de uma emoção intensa. Dividido entre a nostalgia do lar – pelo que tem de seguro e coercitivo também – e a atração pela incerta vida aventureira, o viajante ao partir, vai disposto a viver angústias e periculosidades.

A escritora argentina Marta Traba (1928-1983) iniciou sua “viagem estética” três anos antes que o autor de *Rayuela* e três anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Em 22 de outubro de 1948, embarca na terceira classe do navio italiano *Phillipa* rumo a Europa, partindo para um destino incerto, com escassos recursos, mas cheia de ilusões e esperanças. O navio, território móvel, lugar de trânsito que facilita a emergência de um desejo mudo e soterrado, é um escape para a liberdade tão desejada. A despreocupada e segura jovem argentina para poder ser livre parte para Europa, levando em sua valise poucos pertences e alguns artigos²⁹ publicados na revista *Ver y Estimar*, da qual Romero Brest, seu professor e guia, foi diretor.

Desembarca no porto italiano de Gênova, iniciando assim sua estadia na Europa e sua vida de expatriada nômade. Como para qualquer intelectual argentino da época, a meta de sua vida era a França e seu destino Paris, cidade sagrada, idealizada por gerações de argentinos, objeto de desejo e santificação. Seu maior sonho: ingressar na Escola de Altos estudos da *Sorbonne* e na Escola do *Louvre*, aperfeiçoando seus estudos de literatura e arte realizados na Universidade Nacional de Buenos Aires. Para uma argentina com aspirações intelectuais, viver em Paris era uma espécie de

²⁹ *Miscelánea* (1948a); *Ángulo Eluard-Picasso* (1948b); *Hoja y universo de Rodin y Rilke* (1948c); *Goya y el mundo a su alrededor* (1948d); *La gran claridad de la edad media* (1948e); *XXXVIII Salón de Artes Plásticas* (1948f).

rito de passagem, sentimento próximo daquele vivenciado por Cortázar em seu périplo europeu: um antes e um depois na vida profissional e criativa, a chamada “santificação de Paris”, em palavras de Viñas.

A intuição, emoção e um desejo intenso, impulsionam seu périplo e a realização de seus projetos. “La única certeza que tenía consistía en su claro afán de alejarse de Buenos Aires e intentar una nueva vida, lejos de lo que consideraba la medianía de su vida familiar”. (VERLICHAK, 2001, pp. 96-97). A partir de então, o estado de viagem não a abandonará mais, passará o resto de sua vida acumulando exílios, legitimando assim a tradição nômade do povo argentino: migrantes pelo mundo à procura de circunstâncias, situados e deslocados durante gerações. De 1876 a 1915 chegaram à Argentina mais de dois milhões de emigrantes europeus, em sua maioria italianos e espanhóis, atraídos pelas políticas migratórias começadas por Domingo Faustino Sarmiento:

La belleza del país era legendaria, pero hay que admitir que gran parte de la atracción era de índole económica. Esto se debía principalmente a una astuta y a veces implacable campaña de anuncios montada por los bancos, las instituciones financieras y el gobierno mismo, que estaba tratando de atraer mano de obra fresca a la Argentina. Los tres millones de italianos que emigraron fueron tentados por la famosa ley de 1876 que prometía a cada hombre 40 hectáreas de tierra libre, a pagar en un lapso de diez años sin intereses. Pero gran parte de estas promesas nunca se cumplieron y muchos de esos emigrantes regresaron, a menudo tan pobres como cuando partieron (BRAIDOTTI, 2000, pp.15-16).

Filha de descendentes espanhóis, seus avós vieram da Galicia a Buenos Aires de navio, “tan pobres que ni siquiera tenían maletas y llegaron al país con una gallina bajo el brazo y un atado en la otra mano” (PONIATOSWKA, 1984a, p. 11). Como seus avós, Marta parte para um mundo novo onde tudo é desconhecido, onde não existem referências de identificação, o que lhe produz uma sensação de estranhamento diante de uma situação completamente nova, que exige respostas de adaptação totalmente novas. Diante desse desafio, Marta constrói sua própria identidade e seu próprio domínio de maneira fragmentada, fazendo da experiência do

exílio um modo de vida. No exílio não existe mais um sujeito unitário pois seu mundo ficou estilhaçado. O ser em exílio fica reduzido a um agregado de relações psíquicas vendo desagregar-se sua própria unidade individual.

Guardadas as devidas particularidades de um e outro, Marta Traba coincide em alguns aspectos com Julio Cortázar. Semelhante ao autor de *Rayuela*, viveu marcada pelo signo da errância, esse estado de viagem, de transitoriedade nunca os abandonou. Quando saiu da Argentina, partiu – como Cortázar – para um exílio voluntário. De certa maneira, também estava fugindo dos slogans peronistas e dos problemas familiares. Aflita pela chegada diária de milhares de estrangeiros no primeiro governo de Perón, a estudante Marta decidiu deixar Argentina. Cansada de andar de ônibus porque,

Cada vez que el bus se detenía, un racimo de personas se entremataba y a patada limpia intentaba entrar. Lo mismo para salir de él. La marabunta te obligaba a permanecer hasta el final de la ruta, de modo que jamás llegabas a tu destino. Entonces se me creó una especie de horror y decidí irme. En parte la causa fue el desorden y en parte la locura desatada por Perón que gritaba ‘*alpargatas sí, libros no*’ con lo cual me tocaba envolver mis libros en papel periódico, no fueran a descubrir en la calle que yo era estudiante. Compré un pasaje de ida, dispuesta a no regresar jamás (*apud* PONIATOSWKA, 1984a, p. 11) [grifos da autora].

Independente de Perón, os estrangeiros, os ônibus, a verdade é que Marta não gostava do lugar onde tinha nascido, nem da família a que pertencia. Sempre sentiu Argentina como um país sem história. Esse vínculo de amor e ódio com sua pátria – sentimento tão próprio do povo argentino – acompanhou-a por toda sua vida. As marcas de sua identidade argentina, porém, encontram-se presentes em sua ironia, auto-crítica, excesso de sinceridade, o sarcasmo que tantos problemas tinha-lhe causado na relação com os outros.

Embora muito distantes em termos biográficos, estéticos e literários, Marta Traba e Julio Cortázar terminaram coincidindo pelo avesso. Como muitos outros intelectuais no exílio, os dois foram “híbridos culturais” que buscaram a partir da diáspora, uma interpretação do mundo. Em Paris, viveram em pequenos hotéis e

apartamentos modestos; sobreviveram do exercício de múltiplas atividades, principalmente do labor como tradutores para a *UNESCO*, fonte de sustento em tempos difíceis. Ao deixar Argentina, os dois entraram no circuito internacional das trocas simbólicas. Enquanto que para Cortázar, Europa foi a plataforma de lançamento de sua obra literária, para Marta significou a “antropofagia” cultural. Absorveu, bebeu, devorou com voracidade obsessiva, a variada e rica oferta cultural que Paris lhe oferecia: *St. Germain des Pres*, a *Sorbonne* e a *École du Louvre*, as galerias de arte da *rue Bonaparte* e da *Praça Furstemberg*, foram lugares de visita diária em seu roteiro cultural parisiense. Como resultado desses périplos culturais publicou em *Ver y Estimar* alguns artigos³⁰ que enviava desde Paris à periferia do mundo. Também viajou a Budapeste, com escala em Viena, para participar do *II Congresso Mundial da Juventude e estudantes pela paz e a amizade*, entrando em contato com as juventudes comunistas do mundo todo. Mesmo sem estar vinculada ao Partido Comunista argentino, como quase todos os intelectuais da época, era antifascista e, portanto, simpatizante de esquerda. Em suas visitas ao Museu Nacional de Budapeste fez amizade com dois artistas húngaros que falavam francês, amavam a arte moderna e tinham desdém – como Marta – pelo “realismo socialista”, a arte oficial dos países comunistas. A partir de sua experiência intelectual na Europa, assentou as bases teóricas, conceituais e estéticas do que seria sua futura obra crítica, artística e literária. Oscilando entre o realismo e o esteticismo, entre o surrealismo e o existencialismo, Traba e Cortázar, por diferentes caminhos, técnicos e estéticos, coincidiram na vontade comum de renovação das formas artísticas e estruturais tradicionais. Foram agitadores culturais, brilhantes polemistas, sem medo do debate político ou cultural.

Em Paris, um ano após ter chegado, Marta conheceu a Alberto Zalamea, seu primeiro marido, filho de Jorge Zalamea, importante escritor e ensaísta, pertencente a uma das mais distintas famílias intelectuais liberais da Colômbia. Com Zalamea, Marta deu início a uma nova vida centrada nos afazeres domésticos e na educação de seus dois filhos, Gustavo e Fernando. De Paris, o casal Zalamea-Traba mudou-se para

³⁰ *Matisse* (1949); *Leger* (1950); *El arte alemán de los siglos XIV y XV* (1950); *Alain y la escultura* (1951).

Buenos Aires. As dificuldades econômicas e a gravidez de Marta forçaram o casal a procurar refúgio e ajuda em casa dos pais de Marta: “Ella, que se había ido con tanta rabia de su hogar y de su país, volvía para vivir en la misma casa y bajo el mismo y odiado régimen de gobierno. Ella que había estado libremente casi dos años sin tener que rendir cuentas a nadie, regresaba a parir y criar su hijo bajo el mismo techo paterno del cual había huído” (VERLICHAK, 2001, p. 110). Entretanto, para Marta Traba essa etapa não foi só de vida doméstica. Graças à insistência de Jorge Zalamea, seu sogro – que naquela época se encontrava exilado em Buenos Aires, fugindo da violência na Colômbia –, animou-se a publicar na Editorial Losada, da qual Rafael Alberdi – outro exilado espanhol e amigo da família – era diretor, a *Historia Natural de la alegría* (1952), livro de poemas que tinha começado a escrever em Paris.

A vida econômica do casal Zalamea-Traba, apesar dos dois trabalhos de Alberto em *France Press* e no diário *La Nación* de Buenos Aires, não melhorava. Por esse motivo, decidiram tentar a sorte no Chile, onde permaneceram só seis meses (de abril a agosto de 1953), retornando novamente à Argentina. Mas a violência peronista e a repressão contra os opositores eram cada vez mais fortes, dividindo o país em dois, situação que força o casal a regressar a Europa, já que não podem também viajar à Colômbia por causa do golpe militar de Rojas Pinilla. Em Castel Gandolfo, onde Alberto trabalhará como jornalista, viveram numa linda casinha à beira do lago Albano. Foi – em palavras de Marta – um período de “pequenas felicidades” que durou menos de um ano, pois Alberto, a convite do presidente colombiano Eduardo Santos, decide regressar a Colômbia para trabalhar com um salário estável, como chefe de redação na seção política do jornal *El Tiempo*. Assim, em um período de seis anos, Marta Traba viveu seu primeiro périplo: Buenos Aires – Gênova, Cherburgo – Buenos Aires, Nápoles – Caracas – Colômbia. As experiências dessa etapa de sua vida, ficaram registradas em *Los laberintos insolados* (1967). Os deslocamentos nômades facilitaram uma intensa interconexão, propiciando um estilo criativo de transformação, permitindo o surgimento de novos encontros e fontes de interação de experiências e conhecimento que, de outro modo, dificilmente aconteceriam. Esse devir em trânsito vai produzir na vida de Marta Traba um fluxo constante de

experiências que lhe abriram espaços de mediação e ação, nos quais vai ser possível explorar novas formas de subjetividade, entrelaçando diferentes níveis de experiência.

A partir de 1954, a jovem mãe e abnegada esposa sofrerá uma radical transformação deixando fluir toda sua potência criadora. Cônsua de sua personalidade, liberta-se do anonimato. Inicia-se uma das épocas mais importantes para o desenvolvimento intelectual de Marta Traba. Na Colômbia entrará em contato com uma realidade desconhecida: a pobreza de um país destruído pela recente guerra civil entre conservadores e liberais, que havia matado a mais de cem mil pessoas num período de dez anos, sem contar os inumeráveis desaparecidos e centenas de camponeses indigentes que chegavam diariamente às cidades, instaurando assim a tradição do “deslocamento”, ainda vigente nesse país. Na Colômbia tudo estava por se fazer. E Marta faz:

Ingresa a la televisión, organiza mesas redondas, foros, conferencias, se vuelve profesora de Historia del Arte en la Universidad de América, Universidad de los Andes, y, en la Universidad Nacional de Bogotá. Fundadora y directora del Museo de Arte Moderno, promueve a pintores jóvenes, se lanza a exposiciones nunca antes imaginadas, quiere sacar el arte del círculo cerrado de la elite; que los burgueses descuelguen sus marinas, sus manolas y sus crepúsculos para colgar una serigrafía de Myrna Báez, un dibujo de Amelia Peláez, un cuadro de Botero. Cada vez se vuelve una figura más polémica y más imprescindible en un país en el que mandan los militares (PONIATOWSKA, 1984a, p. 13).

Irada, verdadeira, direta, instigante, intransigente, na Colômbia, Marta começa a ser temida por seus cáusticos julgamentos, disseca as obras que analisa, qualifica-as ou as desqualifica: tem o poder de impor cânones. Não teme ferir vaidades, nem atingir o *establishment*; fala tudo o que pensa. Impõe-se .

Nas décadas de 60 a 80, Marta Traba desenvolveu um estilo de pensamento vanguardista sobre a dimensão da cultura e da arte da América Latina. O vanguardista ataca porque se sente perseguido pelo passado, por isso, a ação da vanguarda é guerreira. Boa parte de sua obra foi escrita de um espaço de enunciação assumido como marginal e combativo, produto de seu polêmico pensamento crítico. Sujeito migrante, sempre em trânsito e em risco político e cultural, Marta Traba foi abrindo, a partir dessa posição, campos de luta, nos que defenderá a via criativa que os

escritores latino-americanos escolheram como mecanismo de contraposição à dependência cultural e econômica, em um argumento próximo às propostas de Cortázar, que acreditava que “cuanto más literaria es la literatura [...] más histórica y más operante se vuelve” (CORTÁZAR, 1994b, p. 238). Em argumento similar, Marta escreveu contra “qualquer tipo de engajamento que subjugue a obra artística a uma mensagem política autoritária e alienante, tornando-a um mero reflexo das mensagens da indústria cultural perpetuadora da dependência latino-americana” (VIDAL, 2004, p.27), verificando assim, no início da década de 70, uma tendência a transformar “el saludable proceso de politización” (TRABA, 1974, p. 59) iniciado no período do *boom*, numa simples redução da obra a uma determinada mensagem. Nesse sentido, a “cultura de resistência” – como veremos mais adiante – é primordialmente uma expressão artística independente, capaz de refletir sobre sua condição, daí seu potencial libertador. Liberdade que é exercida pelos artistas no momento em que “rechazan la modernización refleja como una forma de impostura, pero se servirán de los materiales lingüísticos modernos que conocieron a través de ella” (*Idem*, p. 63). Sem ser dogmático, o projeto criativo da “cultura de resistência” é, ao mesmo tempo, um projeto político que está vinculado à consciência de uma identidade latino-americana que, longe de descartar as diferenças regionais, estabelece entre elas uma dinâmica dentro de uma estrutura maior e mais eficaz na luta contra a dependência:

Decretar una voluntad de independencia cada vez más posible en la medida en que verificamos nuestra identidad, es un acto político. Insistiendo en ver la realidad latinoamericana a través de ese proyecto, es que se ha conseguido abatir, en parte, la penetración cultural de la década del 60, y restablecer una agresividad juvenil que coloca el arte actual en pie de guerra (*Ibidem*, p. 72).

Em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Angel Rama desenvolveu um conceito chave para entender a cultura latino-americana como âmbito geral da significação: a transculturação. A partir desse conceito – cunhado por Fernando Ortiz –, mostra como, do conflito entre a cultura popular e erudita, entre o regionalismo e o universalismo, vai surgir um novo modelo de cultura. Ao estudar as

culturas internas regionais, analisa a influência transculturadora que recebem de outras culturas externas. Na interpretação de Rama, a transculturação torna-se um modo de reescrever a tradição latino-americana fazendo uma síntese de seus elementos mais representativos, eliminando arcadismos e incorporando elementos modernos. A filiação da literatura latino-americana com uma tradição literária externa da qual se apropria para transformá-la, modificando-a de acordo com as necessidades de formalização de seu próprio referente cultural. Mas,

en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa e persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos (RAMA, 1982, p. 12).

No contexto da transculturação, o escritor (artista) é um produtor que trabalha com as obras de numerosos homens, com uma memória alheia, núcleo através do qual pode-se entrar no enigma de uma identidade e de uma cultura próprias. A memória alheia tem a estrutura de uma citação infinita impossível de se esquecer. O “transculturador” deve ser um mediador entre duas orbes culturais sem conexão, trabalhar com duas tradições diferentes: o interior regional e o exterior universal, mantendo sempre essa tensão entre os elementos de procedência externa e as fontes primitivas de sua cultura, viabilizando uma “plasticidade cultural” que,

diestramente procura incorporar las novedades, no sólo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios. Dentro de esta “plasticidad cultural” tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella (*Idem*, p.31).

A partir dessa perspectiva, o transculturador vai fazer uso dos procedimentos narrativos mais variados para se acercar à história, ao entorno local e ao ser americano. Na fusão do local e do universal, emprega uma linguagem que é natural e de fácil compreensão e com a qual vai inserir os problemas particulares nas características do ser contemporâneo. A literatura (cultura) se converte, então, numa possibilidade de conhecimento, de exploração filosófica, de participação nas aventuras da condição humana. Para alcançar esse objetivo é necessário transformar a maneira de narrar: jogar com os pontos de vista, romper o desenvolvimento linear do relato, e nos casos mais extremos, empregar o recurso da experimentação através do qual, a obra torna-se parte de seu próprio processo criativo. A confiança na possibilidade de forjar uma identidade latino-americana em torno de uma cultura original, capaz de interagir com as culturas externas, numa dinâmica que se opunha à dependência, foi a utopia que marcou o *boom*, utopia destruída, em parte, pela chegada das ditaduras do Cone Sul.

Desse modo, conforme assinala Vidal (2004, p. 30), “ao formular a capacidade da literatura de dar uma coerência cultural e política à América Latina, a transculturação pode ser entendida como uma espécie de suporte conceptual do ‘boom’”. E é precisamente por essa estrada conceptual que irá transitar Marta Traba.

2. A DANÇA DE SALOMÉ

Tradicionalmente a dança é celebração e linguagem. Linguagem para além da palavra. Febre, transe, frenesí, encantamento. Instinto de vida que invoca a morte, aspirando rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, fusionam-se fora do tempo em êxtase supremo. A dança é celebração de vida e de morte. Libertação. Também é provação fervente, prece e teatro. Nesse sentido, toda dança é uma pantomima de metamorfoses onde a dançarina requer a máscara para facilitar e ocultar sua transformação, seja esta em deus ou demônio. Por isso, a dança é uma das mais antigas formas de magia. A magia exercida pelo dança atribui-se à beleza de seus movimentos os quais enfeitiçam a quem os vê.

É noite na noite de Iduméia. O festim está servido. A cena é demarcada pelo luar. Ao fundo do salão a jovem e sedutora princesa envolta em véus, dança perante o Tetrarca, a pedido de sua mãe, para obter como prêmio, a cabeça do Santo Profeta. O véu de Salomé, enigma do desejo alheio, não oculta só máscara, para melhor dizer, vela revelando. A mulher por trás do véu, é ausente de desejo? Mulher, enigma, nada, semblante da morte; mulher um devir em trânsito. Na mu(dança) de Salomé há uma espécie de realidade bifronte. Em alguns momentos dança um baile de sedução lasciva; em outros, sua dança é agônica e invoca a morte: convulsa, torpe, às vezes, sinistra, e ao mesmo tempo, irresistível. Herodes só vê a dança que quer ver. Mas, a quem seduz Salomé, ao Tetrarca ou ao Profeta?

No desdobramento da dança, Salomé constrói sua outra identidade, propiciando a mudança da consciência da identidade para a consciência da identificação na dualidade. A jovem dançarina vai-se transformando, de uma ingênua jovem, numa mulher que usa o corpo e a fala para seduzir. Seu poder reside na sedução de sua dança e na força de sua palavra. A força de repetir os movimentos, a dançarina perde

o corpo, assim como a serpente³¹ perde a pele, para poder expressar um desejo que lhe é alheio, realizar a perversão dos outros.

Incitadora e excitadora, a jovem princesa desafia a lei do Tetrarca para impor sua própria lei: a lei do desejo de sua mãe. Nessa imposição reside a causa de seu aniquilamento, a perda de sua identidade. “Sujeito em falha”, fantasma. Voz erotizada, fala sem corpo, silêncio. No âmago desse silêncio a dançarina reencontrará, no eco de suas reflexões, seu outro corpo. Para tornar-se eterna, Salomé deve tornar-se múltipla. Vacilante entre o masculino (a voz do Profeta, a lei do Tetrarca) e o feminino (a dança do encantamento), a consciência de Salomé reverberará em espelhos fônicos através do tempo.

Mysterieuse Moi, pourtant tu vis encore!..
PAUL VALÉRY.

Retomar o mito de Salomé no momento em que o mito se torna abstrato, significa analisar, no espaço da crítica feminina latino-americana, o estatuto da escritura literária na época de declínio da experiência estética, através de suas várias posições. Uma dessas posturas diz respeito a Marta Traba, uma das mais incisivas autoras críticas da América Latina. Analisar como diversos aspectos de Salomé se encarnam na sua consciência crítica é um desafio a ser superado nesta reflexão.

³¹Segundo a Bíblia, a identificação da mulher com o pecado, da serpente com o pecado e, portanto, da vida com o pecado é um desvio imposto à história da criação, no mito e na doutrina da Queda. Existem sinetes sumiríamos, que remontam a 3500 ac., mostrando a serpente - símbolo do mistério da vida -, a árvore e a deusa, e esta oferecendo o fruto da vida ao visitante masculino. Nesta antiga raiz pode-se encontrar a velha mitologia da deusa. No entanto, essa imagem da mulher como pecadora é própria da tradição judaico-cristã e não aparece, segundo Joseph Campbell, em outras mitologias. Para o autor, o que mais se aproxima talvez seja Pandora, com a caixa de Pandora, mas segundo ele, não se trata de pecado, apenas confusão. “A idéia, na tradição bíblica da queda, é que a natureza, como a conhecemos, é corrupta, o sexo em si é corrupto, e a fêmea, como epítome do sexo, é um ser corruptor [...] A mulher traz a vida ao mundo. Eva é a mãe deste mundo temporal [...] A serpente é que morre e ressuscita, largando a pele para renovar a vida, é o senhor da árvore primordial, onde tempo e eternidade se reúnem. A serpente, na verdade, é o primeiro deus do jardim do Éden [...] O jardim é o lugar da serpente” (CAMPBELL, 1991, p. 49).

Um dos aspectos mais marcantes da obra de Marta Traba foi sem dúvida seu agudo senso crítico. Em quanto escritora crítica foi um figura desdobrada. Em toda sua obra existe uma estreita relação da escrita com a reflexão e a teoria, especialmente na relação particular com a leitura dos outros textos teóricos cujas marcas estão presentes em sua obra crítica, onde arma uma espécie de rede com a qual constrói suas reflexões mais profundas. Em quanto ensaísta, Marta Traba colocase numa posição marginal: lê a partir desse lugar e, daí em diante, estabelece cortes, separações, enfrentamentos, relações de luta e tensão. Mas, que tipo de leitura é esta que surge? Nas entrelinhas de sua obra podemos perceber uma espécie de duplo: de um lado a mulher que escreve ficção, de um outro, a que questiona e polemiza, qualifica ou desqualifica. Daí que sua reflexão sobre arte e política esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária, operando, então, nas fronteiras artísticas, literárias e políticas. A partir dessa interdisciplinaridade arma seu discurso. Considerando o labor crítico tão importante quanto a criação artística, idealizava ao crítico como mediador, como um alquimista capaz de descobrir o verdadeiro sentido da obra, sua verdadeira essência: “[...] sólo aprendiendo a ver una obra de arte se descubren los resortes ocultos de un sistema expresivo que, en última instancia, está sostenido por la formidable fragilidad del talento” (TRABA, 1977b).

Trabalhadora incansável e frutífera, publicou numerosos artigos e ensaios³² em diferentes revistas e jornais de México, Puerto Rico, Estados Unidos, Colômbia. Inesgotável em sua labor pictórica, Marta escruta, analisa, ensina a ler, tornando acessível para o leigo, a arte da América Latina. O ensaio, meio expressivo da liberdade reflexiva, onde o pensamento opera como exercício social e interpretativo, é empregado pela autora como meio analítico e criador, intelectual e artístico. Sem dúvida, o ensaio como meio de criação e descobrimento, aproveita o contemporâneo

³²Em duas décadas, são publicados os seguintes ensaios sobre arte, entre outros: *El museo vacío* (1958), *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961). *Seis artistas contemporáneos colombianos* (1963), *Los cuatro monstruos cardinales* (1965). E em escassos meses se editaram sete livros que já estavam escritos, em vários países: *La rebelión de los Santos* (1972), *Dos décadas vulnerables em las artes plásticas latinoamericanas* (1973), *En el umbral del arte moderno: Velázquez, Zurbarán, Goya, Picasso* (1973), *Historia abierta del Arte Colombiano* (1974), *Mirar en Caracas* (1974). O sexto livro, *Cuatro artistas puertorriqueños*, ficou inédito, e o último, *Hombre americano a todo color* (1995), se publicou postumamente em Colômbia.

do pensamento para fazer literatura da realidade imediata. Mas, essa interpretação nos ensaios de Traba está impregnada com suas emoções diante do objeto artístico analisado, escrutando o objeto através da criação literária. Então, a análise se faz arte e a arte, literatura.

Além de trabalhar ativamente no desenvolvimento de sua obra crítica, Marta Traba tem um laboratório particular que é sua produção literária. A prática da literatura dá lugar a uma sorte de escritura privada, na qual a autora, via de regra, anota suas observações sobre a literatura – numa espécie de oficina da palavra –, onde sua relação múltipla com outros textos e com seu próprio trabalho funciona como um espaço em que se combinam a reflexão, o projeto, as tentativas falhas. Esse processo de reflexão também se encontra presente nas cartas a seus amigos³³. Marta organiza mediante a forma epistolar uma série de indagações que deixam pistas sobre sua própria identidade, assim como sobre a representação dessa identidade dentro do discurso da história. Mesmo dedicando-se profissionalmente à crítica de arte, paralelamente também trabalha na escrita de suas obras de ficção o que daria origem à relação entre arte (a obra) e vida (a experiência). Quanto mais cindida, mais multifacetada Marta Traba parece se tornar.

Seu pensamento reflete muito bem um dos modelos do intelectual globalizado, que vive em condição de exílio e cujo pensamento nômade transita nas fronteiras dos textos, das disciplinas, das sensibilidades e das geografias, as quais nutrem e ampliam sua visão de mundo: arte, literatura, antropologia, política, história, entre outras disciplinas, conformam seu leque interdisciplinar, conceptual e teórico. A partir do exílio, Marta Traba estabelece um discurso de resistência intelectual criando um espaço marginal de luta. Seus discursos – críticos ou literários –, configuram frentes de luta intelectual assim como o ordenamento de diversos discursos de “resistência” a partir de uma posição de alteridade.

As grandes figuras das artes plásticas, da literatura assim como da política foram escrutadas pela lente de suas indagações. A ortodoxia da consagração foi mudada pelo ceticismo da investigação e pela mordaz provocação de seus confrontos.

³³ Muitos fragmentos dessas cartas estão registrados na biografia de Marta Traba, escrita por Victoria Verlichak (2001).

Seu trabalho crítico foi crucial para o desenvolvimento e difusão das artes plásticas de nosso continente, nesse labor foi “pioneira”, segundo designação de Aracy Amaral. Não se deve esquecer que em 1961 Marta publicou *La pintura nueva en latinoamerica*, o primeiro livro que aproximava de maneira global a arte de nosso continente, tentando dar-lhe uma unidade conceptual, articulando pela primeira vez as tendências e características da arte como uma expressão de cultura latino-americana. Suas reflexões e difusões nutriram durante muitos anos a formação de gerações que começaram a pensar em termos da arte que se faz na América Latina. Uma de suas principais bandeiras foi instar os artistas a fazer uma obra que transmitisse a essência mítica da própria cultura recuperando a tradição precedente e a identidade cultural de nosso continente.

É importante assinalar que no início de sua carreira em Paris, na década de quarenta, em suas resenhas para *Ver e Estimar*, Marta afirmava que a obra não tinha a responsabilidade de refletir a realidade nem ter um significado unívoco. E, na década de cinquenta na Colômbia, recém chegada da Europa, dedicou-se a difundir a “arte pura” porque para ela, nenhuma arte podia ter uma plataforma prévia, a arte vai-se gerando de acordo com as necessidades espirituais humanas, que, com o passar do tempo, varia e se modifica. Tentava romper assim com uma concepção tradicional que imperava na arte desde o Renascimento, onde existia a tirania do assunto, e onde a pintura e a escultura se encontravam escravizadas ao sujeito. Seu interesse foi “substituir o que se destruiu por uma nova realidade plástica fundada, quase exclusivamente sobre o valor independentemente dos elementos plásticos” (VERLICHAK, 2001, p. 20). Entretanto, ao final de sua vida, fechando o círculo, e também a partir de Paris, declarava que a arte tinha a obrigação de comunicar, de ter “mensagem” e identidade cultural latino-americana, porque “nosotros no podemos darnos el lujo de tener cosas descargadas de sentido en América Latina. No podemos tener cosas descargadas de sentido porque nos falta el sentido todo” (*Idem*, p.20).

À medida que tomava contacto com a realidade americana concreta, percebendo os efeitos da modernização reflexa e da degradação cultural a que estava sendo submetida a cultura na América Latina, confirmava a necessidade de inscrever as artes plásticas, não somente no contexto estético, mas no contexto político, social e

econômico, em que elas se desenvolviam: “Es necesario – afirmava – redefinir nuestras formas artísticas separándolas de una falsa conciencia nacional así como de la concepción de obra eximida de los conflictos de una sociedad dramática” (TRABA, 1977b).

Influenciada na primeira etapa de sua carreira crítica pelos ensinamentos de seus dois mestres: Jorge Romero Brest e Pierre Francastel, de quem foi aluna na escola do *Louvre* e na *Sorbonne* em Paris, acreditava que, ao mudar a ordem da linguagem, a arte modificaria a ordem da experiência, alterando assim as condições da identidade social. Anos mais tarde em *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973), Marta Traba expõe de maneira direta seus enfrentamentos com Romero Brest, rejeitando a suposta morte das artes plásticas, tal como Brest acreditava. “Fue durante 10 años el mejor servidor del colonialismo europeo y la penetración americana”, afirma Marta no Seminario de Romanística da Universidade de Bonn (TRABA, 1974a, p.56), erguendo a espada contra seu mestre.

En ese momento tomé la decisión de hacer lo que hasta ahora, por consideración a su edad y a la vocación crítica que, como siempre lo he reconocido, despertó en mí, había evitado: denunciar su tarea destructiva, la falacia total de sus afirmaciones, el engaño de sus predicciones, la injusta inseguridad que suscita en el público. Si algo necesitamos, es una fe fundamentada sobre nuestros valores reales y comprobables a lo largo de la historia; si algo puede corrompernos más aún que las dictaduras, torturas, miseria, errores de toda índole, dependencias del extranjero, es esa desconfianza cuyo resultado inevitable es la impotencia [...] Existe la obra de arte, existe el artista, existe el crítico y el filósofo de arte; existe Latinoamérica, existen quienes, seria y positivamente, la analizan y revisan en ensayos e hipótesis de trabajo, simplemente realistas. Nada de esto es el desvarío de un optimismo ingenuo [...] los enredos verbales de dos críticos sobrepasados ampliamente por un considerable equipo de sólidos profesionales, deben ser tomados como meras acrobacias sin consecuencias (TRABA, 1984 c, p. 302).

Como Cortázar, a radicalização de seu discurso se faz ainda mais intensa a partir de sua primeira visita a Cuba em 1966, para receber o prêmio *Casa de las Américas* – do qual Alejo Carpentier e Mario Benedetti foram júris –, por seu

romance autobiográfico *Las ceremonias del verano* (1966). A partir desta época Marta passou a incorporar em suas análises críticas a chamada “teoria da dependência”, desenvolvendo todo um pensamento crítico sobre a cultura e a arte de “resistência”, exigindo a necessidade de um engajamento crítico no desenvolvimento político, social e cultural da realidade latino-americana. Diante das exigências artísticas dos centros de poder (Paris, Nova York), e para poder vencê-las, era necessário criar uma “cultura de resistência” que permitisse ao artista encontrar o segredo de sua sobrevivência ao se descobrir “um eterno criador de mitos”. Mesmo sendo essa uma postura política, Marta não deixava de ver a “arte de resistência” como um comportamento estético, e ao artista, como alguém capaz de perceber o excepcional no dia-a-dia: “Sentir la magia del sol al despertar o la protección del más allá al batallar” (*apud* VERLICHAK, 2001, p. 20).

Em seu romance autobiográfico *Las ceremonias del verano* (1966), assim como em *Homérica Latina* (1979), ou em *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas* (1973) – onde sublinhou sua postura diante do colonialismo cultural, a modernização reflexa, a degradação cultural e contra o aplanamento das diferenças –, como em constantes publicações periódicas ou em catálogos de exposições, em tertúlias onde se debatia sobre o declínio das artes plásticas na Europa, Marta sempre advertia que a América Latina não faz uso dos elementos de sua cultura como instrumentos de revelação. “Somos livres – diz – por desprezo alheio”, e essa afirmação repete uma e outra vez em seus ensaios com o propósito de incomodar à elite das artes plásticas da América Latina. Quiçá seja essa uma de suas características mais marcantes, a tal ponto que seu agudo senso crítico – presente já desde seus primeiros artigos para *Ver y Estimar* –, seu espírito de provocação e de confronto, fez com que fosse odiada por todos aqueles que se tornaram alvo de seus dardos. Por detrás dos dardos a pergunta central é: como definir uma modernidade “periférica” – leia-se latino-americana – num momento de crise do capitalismo europeu e de hegemonia norte-americana?

3. A ARTE DE RESISTÊNCIA

Um desdobramento se produz. Salomé transforma-se na imagem reduplicada do Profeta, encarnação de Deus: pensamento, nome, idéia. A cabeça decepada depositada na bandeja faz a elocução: fala sem corpo: fantasma. Voz que ameaça e questiona. A posição feminina exemplificada por Salomé como mito que não cede a seu desejo, encarna o mito das ficções nacionais cuja figura complementar é o povo. Marta Traba, em seus textos, adota uma postura ideológica vinculada a uma noção de verdade, daí seu interesse pelo debate social. Sua voz prognostica e profetiza; seu discurso arma-se politizando a arte. Em maio de 1973, em palestra proferida no Seminário de Romanística da Universidade de Bonn, sobre a chamada cultura da resistência, Marta afirmava:

El proceso creativo ha estado siempre en un vivac. Su estado de alerta frente a los problemas de la dependencia ha impedido que se ilusionara ante las diversas apariciones de códigos generales programados por grupos políticos y que los revisara con desconfianza y lucidez crítica. La modernización refleja y la degradación cultural atribuidas por Darcy Ribeiro al proceso civilizatorio de América Latina, recayeron, sin embargo, sobre la zona creativa. A fachadas aparentemente dinámicas y progresistas de la modernización refleja correspondieron artistas y escritores también de fachada, dispuestos a seguir el juego de ilusionismo desplegado por las minorías gobernantes, mientras que la tergiversación política, la pérdida de la vitalidad creadora, la confusión acerca de la naturaleza y posibilidades de la obra artística, engrosan la degradación cultural [...] Sólo a la luz de la cultura de la resistencia adquieren su sentido y su proyección el conjunto de los iniciadores del arte moderno en América Latina: Torres García y Figari en el Uruguay, Tamayo en México, Mérida en Guatemala, Matta en Chile, Lam y Peláez en Cuba, Reverón en Venezuela, y hasta artistas aparentemente europeos, como el colombiano Andrés de Santamaría, el argentino Petorutti y el brasileño Di Cavalcanti (TRABA, 1974, pp. 62-63).

A partir das primeiras páginas de seu ensaio *La cultura de la resistencia* (1974), Marta Traba expõe um debate chave no universo da arte da América Latina: a

dependência cultural. Ao analisar as artes plásticas latino-americanas, na década de sessenta e setenta, a autora vê a arte como revelação ideológica. E em *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas* (1973), assim como em alguns de seus ensaios e textos críticos sobre arte, expõe seus conceitos sobre a chamada “arte de resistência”, o terrorismo das vanguardas, e o processo de colonização vivido pelas artes em nosso continente (“estética da deterioração”). Em tese central, tais argumentos referem-se a nossa dependência cultural e submissão aos valores estéticos que nos são impostos pelos centros hegemônicos, leia-se Estados Unidos e Europa. Para compreender o porquê dessa obediência, é necessário determinar que elementos estéticos os Estados Unidos nos transmitiram ao longo desses cinquenta anos, e, analisar como esses valores aparecem refletidos na arte contemporânea da América Latina: “Importa determinar se transcendem a linguagem, os significados, a estética, os sinais, os projetos, as opiniões [...] Devemos ver, portanto, o que a arte latino-americana recebe da arte norte-americana dominante para, em seguida, considerar se essa oferta é valiosa ou prejudicial” (TRABA, 1978, p.10).

E em *La zona del silencio* (1976) declara:

De alguna manera, mi propósito es hacer un análisis, más que inductor, provocador. Decirle al público: estas imágenes son tuyas, poséalas. *Lo representan*: cúbrase con ellas como los brujos con sus mantos. *Lo explican* por encima de las apariencias: Tenga fe en esta explicación simbólica. *Lo exaltan*: deje que el artista, único capaz de adelantar esta operación revaloradora, sin intereses creados ni espíritu demagógico, ni deslizamientos hacia la retórica, lo proyecte fuera de sí mismo, en una materia y sustancia memorable (TRABA, 1976) [grifos da autora].

É por meio da criação de uma “cultura de resistência” e de uma “arte de resistência” que o artista pode encontrar o segredo de sua sobrevivência. Para alcançar esse objetivo, o artista deve redescobrir-se “eterno criador de mitos”. O homem mítico é capaz de perceber o extraordinário no cotidiano: sentir a realidade, estar no meio dela e formar parte das coisas; é partícipe, em comunhão fraterna, da vida e da natureza que o rodeia. Daí a importância de incentivar os artistas e criadores a elaborar uma obra que manifestasse a essência mítica da própria cultura,

recuperando a tradição perdida e expressando toda essa essência através de meios artísticos mais simples, porém não menos profundos, tais como, o desenho, o gravado, a cerâmica, a gravura, pois seria com esses meios que o artista poderia mostrar a nossa realidade mágica e “acentuar sua marginalidade” dotando-a de sentido. Esses meios artísticos,

[...] son como arma de combate que devuelven a los artistas a su órbita real, los obligan a hacer contacto, los estimulan a la reacción; la visualidad pura, el juego, la protesta manipulada, el espectáculo de buena sociedad vanguardística, todo queda atrás. Esta enorme retaguardia de dibujantes y grabadores se convierte en la única vanguardia verdadera, operante y reconectada con una sociedad concreta. Por eso, mucho más que una creación individual, dibujo y grabado se han ido transformando en la única creación colectiva de Latinoamérica en la última década (TRABA, 1973a, p. 162).

Precursora de um olhar multicultural e transcultural, Marta Traba definia o pensamento mítico a partir do conceito do “real maravilhoso” de Alejo Carpentier, e semelhante a esse autor, estava convencida de que a vida do ser humano na América Latina está vinculada a sua condição mítica: o miraculoso é o normal neste continente onde o espanto e o inverosímil sempre estão presentes. O real maravilhoso americano definido por Carpentier, baseia-se na assimilação de todo um sistema de símbolos que a cultura européia não concebia senão em um plano estático, abstrato, ou seja, tudo o que a tradição surrealista é: “caos natural e irracional”; o artifício é realidade, o exótico que se converte em primitivismo autêntico. Para Alejo Carpentier a realidade da América Latina é mágica, exuberante, realmente maravilhosa; ela surge espontaneamente por todo lugar, em sua geografia e em sua história:

A cada paso hallaba *lo real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en la historia del Continente (*apud* FRANCO, 1981, p. 360) [grifo do autor].

O real maravilhoso é a busca, pela via da ficção novelesca e da arte, de uma síntese – sempre problemática na medida em que participa por igual da história e do mito – de dois elementos díspares que, em seus múltiplos níveis, configuram a realidade do continente americano. Nesse sentido, o real maravilhoso é uma forma de mestiçagem cultural que se dá através do processo histórico dos países descobertos (“conquistados” ou colonizados por europeus). O real maravilhoso, parte da consciência de criar uma cultura mestiça e de mesclar o pensamento europeu com a tradição indígena ou africana e, como resultado, se apresentam duas maneiras, duas formas de conceber o mundo: uma racionalista e outra, fundamentalmente mágica. Desta maneira, o real maravilhoso representa uma visão do que mais autenticamente define a cultura de América Latina: seu caráter mestiço.

A constante admiração de Marta Traba pela obra do “gran pintor venezolano” Jacobo Borges, a levou a escrever com agudeza e lucidez vários ensaios em que exaltava as excelências da sua arte para demonstrar que neste continente alucinado e alucinante, empobrecido e saqueado, o “real Maravilhoso” é o normal:

Volvamos a mirar su obra: miremos el dedo, la taza, el pájaro, el cuadro-objeto donde está prisionera la mujer mutilada, las figuras objetos, los interiores clausurados, las oficinas barrocas, las cornisas de las puertas, los ante-pechos de escritorio, los anti-paisajes reiterados, los elementos geométricos arrastrados por las cosas, enredados, irrisorios; perdida la tersura del plano, agraviados los efectos ópticos, desarticuladas las relaciones normales entre cosas y seres, borrados o distorsionados los desechos y los contornos, disuelta la pasión antropomórfica y caduco el poder sobre las cosas. Imagen frotada, repintada, e trabajada. Imagen enriquecida por la carga tremenda de significados (*apud* COBO-BORDA, 1994, p.5).

No desenvolvimento de sua reflexão sobre a “cultura e a arte da resistência”, Marta Traba alimentou seu pensamento crítico em diversas fontes. Eclética em suas leituras, interdisciplinar em suas análises, se inspirou em Herbert Marcuse, Mario Pedrosa, Darcy Ribeiro, Angel Rama, Walter Benjamin, Roland Barthes, Ernest Bloch, Mukarovsky, Theodor Adorno e Clement Greenberg, entre outros importantes autores. Compartilha com Claude Levy-Strauss sua crença no mito como “um modelo

criado para superar uma contradição” e, de Mircea Eliade, adota seu conceito de mito como realidade:

El hombre mítico siente la realidad, está metido en la realidad y forma parte de las cosas; es completamente partícipe de toda esta vida que le rodea, de esta naturaleza que le rodea con la cual tiene relaciones de empatía, de fraternidad, relaciones reales; se siente en medio de las cosas, las cosas forman parte de su vida” (TRABA, 1984, pp. 38-48).

Marta exaltava a identidade mítica mas combatia o nacionalismo por ser “uma força corruptora” que estreitava os limites da visão. Significa que a arte de resistência é polissêmica e não aceita um determinado programa de trabalho que desemboque em formas impostas previamente. Para Marta, a resistência da arte é o comportamento estético que se deve apresentar como alternativa aos comportamentos da moda, arbitrários, onanistas ou destrutivos. Daí que a arte de resistência deva ser subversiva, conspiradora e contestatária. Essa postura política a levou constantemente a cair em contradições e polêmicas com seus pares e ímpares, pois muitos de seus postulados afastavam-se de esquemas preestabelecidos, negando-se a pactuar com modas ou políticas contrárias a sua ideologia. Irada, beligerante, dogmática e, às vezes, inconsciente, desqualificou – para surpresa ou indignação de muitos – alguns referentes do *indigenismo*, da arte cinética venezuelana, do muralismo mexicano ou do *pop* do Instituto Di Tella da Argentina, segura de suas convicções e sem se importar muito com os duros ataques que ocasionava. Sua condição nômade permitia-lhe circulação cultural em diversas dimensões, estabelecendo territórios de diálogo e tensão em trânsito, motivo pelo qual pôde divulgar a arte e a literatura latino-americana fora de nossas fronteiras, especialmente nos Estados Unidos e na Europa, ressaltando a identidade da cultura hispano-americana.

Em suas afirmações sobre a arte de resistência podemos encontrar algumas das chaves do pensamento estético de Marta Traba, apresentado sempre com uma atitude crítica exercida desde as profundezas de sua consciência que não aceitava nem a mediocridade nem a injustiça, na procura das identidades individuais cuja somatória conformaria uma identidade global: “Cualquiera que sea el reagrupamiento del

material que se elija [...] sea para estudios parciales, sea para una visión global, el crítico debe afrontar las coyunturas sociales, económicas o políticas a partir de las cuales el curso del arte en un país puede cambiar completamente” (*apud* COBO-BORDA, 1994, p.5). E em 1977, contraditoriamente declarava:

[...] la obra de arte no puede existir fuera del medio social [...], pero es igualmente importante reconocer que la ideología no agota la obra literaria o artística. Ella pervive, no sólo por la carga ideológica que, ya desprendida de lo puramente actual y transitorio, la sigue abasteciendo [...] Al referirnos a su indispensable ‘carga ideológica’, al defender la relativa autonomía del lenguaje artístico dentro de tales marcos, puesto que sólo tal autonomía permite que la obra de arte actúe dinámicamente, y puede transformar la enajenación de la ideología dominante en carga ideológica positiva, estoy situando, ¿por enésima vez? El arte en la sociedad [...] tal creencia me ha llevado a rastrear el gran problema de la originalidad latinoamericana, dentro de la historia y no fuera de ella (TRABA, 1977b).

A arte tem a obrigação de comunicar uma mensagem e uma identidade cultural latino-americana. Sendo assim, o juízo de valor recai não na fidelidade da representação, e sim, na criação honesta e livre de uma realidade própria. O que não se encaixa dentro desta premissa, “não chega a ter nome próprio, não chega à latitude da arte”. Idéia essa que podemos rastrear desde seus primeiros textos. Em seu primeiro artigo publicado em 1948 na revista *Ver y estimar*, onde também publicava artigos Damián Bayón, professor de artes plásticas e outro de seus mestres, Marta Traba já assinalava:

El salón Nacional se ha convertido en un mito argentino. El público acata la selección del jurado y orienta en ella su gusto artístico; pero cuando esta selección como en el caso del actual salón delata una clara intención de ignorar las corrientes del arte moderno, el mito se vuelve peligroso y es elemental deber denunciarlo. Nadie dice que otros salones más anónimos (como el de Santa Fe), tienen un valor muy superior a éste. Nadie repara en que los ya premiados no envían al Salón. Nadie sospecha que entre los cientos de obras rechazadas pudo haber trabajos de verdadero arte. Hay que enfrentar el mito y combatirlo. Hay que evitar la limitación cada vez mayor de la retina del público, la educación en una pobreza estética, la confusión de arte y moral, el prejuicio reaccionario, hay que salvar la libertad del color y la forma (TRABA, 1948f).

Assim, segundo Traba, a arte latino-americana a partir da década de quarenta vai-se encaminhado para uma aproximação à utopia da identidade, avançando lentamente em meio às confusões sociais, dos conflitos culturais, de suas abundantes carências e de suas satisfações exíguas. Partia do reconhecimento de que quando a arte é honesta, vai além da arte mesma.

O rito metafísico da luz

A voz da cabeça cortada, voa da decapitação para a luz divina. Luz que só é manifestação da divindade em si mesma, ou seja a revelação da divindade interpretada pelo artista. A fala se faz corpo, ensaio sobre a arte. Num texto publicado em 1960, na revista *Semana*, Marta Traba apresenta seu deslumbramento plástico e lírico diante da obra de Vermeer de Delft, o mais intimista de todos os pintores holandeses, para quem a luz representaria a própria vida dos seres e das coisas em repouso. Como Marcel Proust, Marta foi uma profunda admiradora da obra de Vermeer, destacando de maneira poética, um modo singular de pintar e anotar impressões muito fugidias:

Por más que se recorran salas y salas llenas de lo más ingenioso, lo más deslumbrante, lo más tierno y lo más potente que creó el hombre en pintura, toda proeza queda derrotada ante la luz de Vermeer de Delft. Vermeer comprendió como nadie antes ni después que la luz, además de ser el ingrediente definitivo de la pintura era la vida misma de los seres y las cosas en reposo. Esta vida no tenía nada que ver con la real, pese a que en apariencia reflejaba las cosas más triviales, como eran los interiores holandeses: era una vida embalsamada por la luz, detenida y paralizada en una luz inmortal. Vermeer es quien llegó más lejos en la grande y común ambición de los artistas de alcanzar la perennidad para sus criaturas pintadas. La joven que vierte el cántaro en el pequeño cuadro del Metropolitan y la que interrumpe su música en el más pequeño cuadro aún de la Frick Collection, cumplen el rito metafísico de la luz; la luz las ha tornado absortas, sorprendidas y leves, las ha vuelto inolvidables y esenciales, las ha empujado hasta el tope de la creación y allí las sostiene con su poder maravilloso, planeado sobre el infierno y el paraíso del resto de la pintura (*apud* COBO-BORDA, 1994, p.5).

No jogo sutil da luz e da cor intervém uma sensibilidade particularíssima e um silêncio majestoso, claustal, paira sobre suas figuras, quase efígies de movimentos para sempre cristalizados em ambientes de mistério e intimidade. Vermeer de Delft utilizou os elementos sensoriais da pintura – luz, dimensão, espaço, volume, cor – para transmitir intuições que já pertencem à esfera da espiritualidade. É o caso de mulheres solitárias que recebem cartas, se olham ao espelho ou contemplam o mundo por uma janela entreaberta. Em todos esses momentos condensados no tempo há uma dimensão do ser que o ultrapassa. As cartas, os cristais, as jóias, as vigílias, lembram uma presença distante que assim se insinua na tela, povoando-a de um novo personagem. Em Vermeer a pintura torna-se um meio de conhecimento do mundo, de revelação do humano, momento de epifania imbuído de poesia cotidiana. Jovens mulheres fixadas num momento de serenidade, esquecidas do resto do mundo, numa espécie de contemplação ativa, mas reveladas através do rito metafísico da luz. Hieráticas, eternizadas, ativas, vivem em ambientes faustuosos, se vestem quase todas com grande elegância e freqüentemente são cultoras de música. Toda essa atmosfera de luxo é realçada pelos objetos: tapetes, pedaços de pão, um colar de pérolas, um brinco, “superfícies sobre as quais a luz se esvai, as cores se adensam e os reflexos brilham [...] alegoria de imagens e sentidos em recolhimento. Sonho de beleza fora do tempo” (s/a, 1973, pp. 530-551). A ambigüidade da luz inventa uma outra ordem em que se conjuga arte e poesia, mas não se trata de expressar ou expor o que é o objeto, senão de criá-lo numa nova realidade, revelando uma aparição.

4. UMA HEROÍNA DA REFLEXÃO

No podía yo pensar que tus normas fueran de tal calidad que yo por ellas dejara de cumplir otras leyes, aunque no escritas, fijas siempre, inmutables, divinas.

SÓFOCLES.

Em um ensaio publicado em 1982, depois de aplaudir as doações dos milionários norte-americanos para os museus, tanto das grandes cidades como das pequenas; e de elogiar a dessacralização da peça única que iniciara Nelson Rockefeller ao permitir edições ilimitadas das obras de arte e objetos de uso diário da sua casa, esta última revolução suscita em Marta Traba severa crítica a cerca dos comportamentos da sociedade opulenta e do fazer arte em série:

[...] lo que las revistas anuncian como objetos artísticos son mucho más monstruosamente originales; se trata de bronce que figuran escenas de animales, porcelanas en arlequines y pastoras; imágenes acuñadas en oro y plata y, sobre todo, interminables variaciones del legendario oeste, relacionadas con *cowboys*, caballos encabritados, toros, cuernos, rodeos, indios en pesados mármoles y bronce [...] La identificación entre arte y objeto material ha sido ampliamente fomentada por la publicidad y en este aspecto no hay obra de arte que haya quedado exenta. Una de las últimas proezas en este sentido es la hábil colocación de un carro último modelo en una escena de ballet pintada por Degas, de modo que las bailarinas y el profesor parecen rendir asombrada admiración en la mitad del estudio, al lado de la barra (*apud* COBO-BORDA, 1994, p. 5) .

A mesma idéia já era assinalada ao referir-se ao objetivo das bienais de arte existirem, às quais, segundo a autora, têm como única função servir de bazares persas onde a burguesia possa comprar os objetos que representam a sua opulência. Em artigo publicado em Brasil, em 1963, na revista *Argumento* (1963, p. 137), ao referir-se à XIIa. de São Paulo, diz:

[...] as Bienais passaram a ser o último bastão da arte concebida como diversão da burguesia, como *bric- a-brac*, onde se obtêm peças para adornar as residências, como mercado de pulgas ou parque de diversões onde se descobre esportivamente tal ou qual objeto [...] assim, do ponto de vista dos significados, a Bienal representa a última maior desqualificação da arte como linguagem, dado o modo como deprecia ou entrava qualquer possibilidade de articulação sistemática de uma linguagem artística.

Quaisquer que sejam suas severas críticas, Marta não deixava de reconhecer as qualidades dessa sociedade opulenta principalmente no que diz respeito ao valor dos grandes espaços urbanos nas novas técnicas construtivas de Nova York:

Todo ha comenzado a moverse en Manhattan, gracias a los nuevos arquitectos. La base del Citycorp, admirable edificio que ha permitido existir a la comunidad en un amplio espacio social, es transparente como para apreciar los demás rascacielos que se han levantado a su alrededor. Las fachadas se curvan, los edificios se implantan en diagonales y reflejan a los demás de maneras dinámicas. La torre de *MoMA*, diseñada por el arquitecto argentino César Pelli, parece severa hasta que no se le ve la parte posterior, donde se integran el edificio viejo y el nuevo por medio de zonas superpuestas, transparentes, que recuerdan la escalera a la vista del Beaubourg. La Torre Trump, en plena Quinta Avenida, avanza engañosamente por terrazas hasta que lanza al fondo la flecha del rascacielos (*apud* COBO-BORDA, 1994, p. 5).

Ao se aproximar da cidade moderna, a observadora vê nesses edifícios mais altos, não só os símbolos da vida econômica, como também espaços onde se expressa mimeticamente a relação entre o humano e o cosmos, a arte. A cidade se transforma, então, em um sujeito cultural onde matéria e memória operam conjuntamente. Em Marta Traba vemos uma visão de cidade mimética (do como ser), oposta à visão da cidade pública defendida por Angel Rama na *Cidade Letrada* (1985); na megalópole as imagens são vistas como “construtoras de subjetividade” e não necessariamente como áreas de subdesenvolvimento onde se traduzem os imaginários da guerra fria.

Expressão trágica do conflito entre o humano e a lei, *Antígona* representa um conflito que coloca em oposição as leis codificadas, ou seja a Lei, e a universalidade dos valores humanos que nenhuma norma positiva pode negar. Em *Antígona*, então, o

problema central é o enfrentamento das leis divinas (a moral do Estado) contra as leis humanas (a moral da família), problema que vai desencadear toda uma série de valorações ao redor desse conflito. À iníqua lei de um Estado promulgada por Creonte, que nega sentimentos universais e valores humanos, “Antígona contrapõe as leis não escritas dos deuses, os mandamentos e os princípios absolutos que nenhuma autoridade pode violar” (MAGRIS, 2006). Segundo Claudio Magris, Antígona é subversiva porque contrapõe à lei de um direito não codificado, herdado da tradição milenar, depositário do universal, um direito por cima da lei positiva, correspondente a imperativos categóricos absolutos. Ao se revelar à lei do Estado, Antígona é símbolo da resistência à leis injustas, à tirania, ao mal. Mas, essa oposição entre o direito e as leis não escritas dos deuses não só é uma contraposição de inocência pura e culpa atroz, é sim, um conflito no qual não é possível assumir uma postura que não comporte inevitavelmente, para todos os participantes, incluso para os mais nobres, também uma culpa. “Quando Antígona enterra a seu irmão violando a lei que o impede, podemos ver não só um mandamento universal, também um arcaico culto tribal à família e aos subterrâneos laços de sangue que o Estado deve submeter à clareza das leis iguais para todos” (*Idem*).

Ao encarnar a metáfora do Estado nacional burguês, Antígona desafia a lei do Monarca. Sua lei é primitiva e está caracterizada por uma linguagem anti-estatal. Antígona é mediadora e política. Ao ser política tem necessariamente que trair a posição biológica das outras mulheres, a fala dos sentimentos. Colocando-se contra o sistema feliz do império dos sentimentos, Antígona não aborda o conflito porque não consegue ter presente a dimensão da tragédia apesar de ser trágica sua postura. Daí que ela chegue ao infortúnio para poder desfrutar da felicidade que ela mesma se nega. Sua opção é uma alternativa jovem de quem tem pouco e ambiciona mais, exaltando a sabedoria da velhice. A lei do Profeta se sobrepõe à lei do Estado.

Mas, qual é a relação da mulher produtora de crítica com a máquina cultural? O olhar estrangeiro do intelectual atua como faca que corta. Marta Traba esfaqueia, disseca, embalsama, revive; é a “mulher-máquina” de produção intelectual: sua leitura sempre é um confronto entre o texto e uma subjetividade. A sua verdade passa a ser legitimada através da máscara. As políticas do mascaramento são inerentes a

uma concepção política da arte: ocultar revelando. A máscara não é simulacro e sim simultaneidade, se por ela entendemos, uma dentre as personalidades possíveis. O olhar crítico de Marta Traba enquanto espaço de resistência é o olhar de Antígona, o olhar do modernismo contado pela transgressão. Em sua obra, a noção de verdade atua, então, como uma interpretação que se impõe ao impor novos cânones.

Foi nas décadas de sessenta e setenta, na Colômbia e na Venezuela – como já assinalamos –, onde Marta Traba desenvolveu boa parte de sua trajetória crítica, literária e jornalística. Fez sua entrada no jornalismo cultural exercendo uma performance clara, combativa e incisiva do que seria sua futura postura crítica no horizonte das artes plásticas latino-americanas. Nessa época publicou artigos para *El Tiempo*, *La Nueva Prensa*, *Eco* y a revista *Semana*, *El Universal*, *El Nacional* agitando o universo cultural. Ao mesmo tempo, dava conferências sobre a arte da América Latina, lecionava na *Universidad de los Andes*, onde foi professora de importantes artistas como Luis Caballero, Beatriz González e da curadora Aseneth Velásquez. Marta julgava, criticava, questionava enquanto encaminhava aos novos artistas para as novas tendências da arte moderna. A esse trabalho docente, soma-se sua ativa participação na criação do Museu de Arte Moderno de Bogotá (*MAM*), que sob sua direção começou a funcionar em 1962, nos fundos de um armazém, onde faziam exposições artistas como Fernando Botero, Alejandro Obregón, e Fernando de Szyszlo. Também se davam cursos, conferencias, apresentavam-se obras de teatro, filmes, saraus.

Com motivo da celebração das bodas de prata do *MAM*, no dia 22 de novembro de 1994, o ex-presidente colombiano Belisario Betancur falando sobre o labor pioneiro de Marta Traba como criadora do museu, declarava:

[...] Lo fue también a comienzos de la década de los años cincuenta, la argentino-colombiana Marta Traba, quien hizo irrupción en la crítica estética de América Latina como un meteoro, más bien como un volcán en erupción. Sacudió la geología dormida, derogó el conformismo, y como en su momento lo hicieron los impresionistas, también ella sacó el conocimiento plástico a la intemperie, lo llevó de la cátedra a la controversia; y del escrutinio riguroso pasó a la demolición o a la consagración, con la tesis de que las manifestaciones plásticas ni tienen

por qué casarse con lo consuetudinario, ni tienen por qué divorciarse de la fenomenología circundante. Ella misma participaba y discrepaba o coincidía sin sujeción a cánones ni estéticos ni políticos. Así germinó la idea del Museo de Arte Moderno de Bogotá: lo hicieron la obstinación de Marta Traba, la pertinacia de sus discípulos y discípulas, el resplandor que ejercían sobre el marchitamiento de los mecenazgos. Sembraron la semilla; y la semilla prendió (BETANCUR, 1994, p.1).

Desde esses espaços culturais, com aguda impertinência, seu espírito indomável e provocador não só agredia a opulenta sociedade norte-americana mas a própria sociedade burguesa à qual pertencia, desafiando o sistema em que se movimentava, tanto em Colômbia, Venezuela, como em todo o Continente. Numa entrevista atemporal de Catherine Tinker, selecionada pela pintora colombiana Beatriz González, dentre numerosas entrevistas concedidas por Marta, advertia criticamente que não gostava da classe burguesa à que pertencia:

Creo – assinalava - que mi clase social es una clase traidora, mezquina, idiota. Las mujeres burguesas son una casta parasitaria que golpea las ollas en Chile sin haberlas limpiado nunca, que juega a la canasta en Colombia, que chisnea bajo los secadores en todos los países [...] No me gusta luchar – agrega – , me toca hacerlo porque siento que es mi deber. Preferiría vivir dentro de un orden justo y servirlo dócil, leal y apasionadamente [...] Mis increíbles peleas son siempre con el que puede pulverizarme... Quiero seguir siendo Juana de Arco... siempre Juana de Arco (*apud* TINKER 1982).

Outro contraponto de Salomé pode ser Joana D’Arc. Exemplo de liderança, coragem e fé, a heroína francesa, inspirada pela voz divina encarnou a força interior. Sua fortaleza lhe permitiu liderar, com apenas 19 anos, um exército de homens numa das guerras mais sangrentas da história de França. Assim como Antígona, Joana D’Arc pagou com a vida a defesa de sua verdade. O lado juvenil destas heroínas está representado por sua opção trágica de nada ceder, indo para além do limite. Piedade assumida, manifestada ao ofender as leis do Estado para propor um sistema moral e humano. Mas, como construir uma subjetividade a partir do exercício espiritual? Podemos ver a função crítica da autora como um exercício espiritual? Essa consciência sagrada poderá ser vista como manifestação de uma voz interior que

revela um novo e imponente aspecto feminino dessa mulher transfigurada numa ampla gama de significados?

Ser Juana de Arco, blandir una espada flamígera, atravesar el dragón, Marta todo lo intenta. Se vuelve una agitadora cultural en una época en que la cultura es un círculo cerrado. No sólo divulga un tema desconocido en América Latina como el arte moderno sino que promueve y elogia a aquellos que han sido calificados de locos. Es vanguardista y por lo mismo revolucionaria (PONIATOWSKA, 1984a, p. 9).

Desde uma realidade emprestada, Marta Traba assume deliberadamente ser Joana D'Arc: servir aos pobres, tornar-se voz de desses seres marginais à beira do sistema, sem voz própria, só a voz do silêncio imposto. De repente, é a gente esquecida e insignificante, os torturados e desaparecidos das ditaduras militares do Cone Sul, os refugiados na estação, os que não tem onde ir nem que comer, esses seres são os que verdadeiramente lhe interessam. Daí que seu compromisso imperativo de denúncia seja o de escrever e inscrever-se, debruçar-se sobre a página em branco deixando-se levar pelo fluxo de sua dança ou pela ira de sua espada; por isso continuará “caminhando pelo mesmo campo minado”.

5. MARTA TRABA, UMA VOZ EM TRÂNSITO

Caminante, son tus huellas el camino, y nada más; caminante, no hay camino, se hace camino al andar.

ANTONIO MACHADO

A Marta Traba também podemos considerar-a uma “escritora nômade” – no sentido tradicional da palavra – porque viajou permanentemente, sem esquecer, tal como assinala Rosi Braidotti (2000), que as “identidades nômade são transgressoras” e sua natureza, transitória. É precisamente por essa razão que podem fazer “conexões”, nesse sentido políticas, porque as identidades nômade são produtoras de novos discursos em trânsito, provocando novas configurações de espaços, saberes, sentidos. O nomadismo “é uma questão existencial que também traduz um estado de pensamento porque refere-se a um tipo de consciência crítica que resiste a estabelecer-se nos modos socialmente codificados do pensamento e conduta” (*Idem*, p. 31). A subversão das convenções estabelecidas é a que define o estado nômade, e não necessariamente, o ato literal de viajar ou de estar em situação de exílio. No caso de Traba, porém, são precisamente esses três aspectos que definiram sua condição nômade e sua atitude política. As sucessivas posturas ou máscaras é um recurso político que oferece, mediante estratégias miméticas, espaços nos quais é possível criar formas alternativas de ação. No exílio essa prática surge como uma estratégia política nômade. “La parodia – segundo Braidotti (*Ibidem*, p.34) – puede ser políticamente potenciadora con la condición de que esté sostenida por una conciencia crítica que apunte a engendrar transformaciones”. Nesse sentido, a estratégia de “mímese” é potenciadora porque aborda simultaneamente questões de identidades, de identificações e da condição política do sujeito.

Mas, qual é a posição da autora em relação ao exílio; como vê e como narra essa experiência? A partir de seus textos, como a autora vive, percebe, interroga e reflete sua própria experiência do exílio? Pensa-se diferente ou termina legitimando a sua própria condição? Reconhece-se como sujeito desterrado? Em suma, por quê e

sob que forma Marta Traba faz de sua própria experiência, enquanto sujeito degradado, uma prática discursiva?

Desde sua partida da Argentina, Marta Traba estabeleceu um estilo de vida baseado em grados de hibridização, arranjos temporários e bases contingentes. Para sobreviver ao exílio elaborou estratégias que permitiam a coexistência de contradições. Passou sua vida superpondo exílios e lutando para não deixar-se derrotar por eles. Foi uma personalidade que tinha muito – como já assinalamos – da marca do argentino cosmopolita de nosso século, sofredor e inquieto em sua sensibilidade de exilado, auto-exilado ou de êxodo, como ela mesma denominava o artista latino-americano que se estabelece para sempre fora de seu país de origem: “hombres de transición, abocados a actuar ‘por la conciencia de la soledad’[...] No eligen la soledad, sino que ésta es un resultado inevitable de su tarea específica” (TRABA, 1974, p. 61).

Todo exílio implica uma fuga. Mas, que tipo de fuga realiza o exilado? No ato de fugir estão contidas duas orientações: escapar do mundo, no sentido da mística ou da arte, refugiando-se em um interior estético, ou então, é uma espécie de covardia, uma maneira de evadir os compromissos e as responsabilidades. Entretanto, fugir não significa necessariamente renunciar à ação, pois não existe nada mais ativo que a fuga. Nesse sentido, fugir é um devir em trânsito. O devir nômade é, em última instância, uma metáfora que representa uma experiência vital que desloca e condensa áreas completas da existência.

Para o escritor desterrado existe um sentido para a fuga do exílio? Ou só é uma fuga, uma viagem sem destino nem promessa de regresso, um constante peregrinar pelo deserto, de um lugar para outro? O exílio significa perda da identidade porque também é fuga do eu. Para poder sobreviver em solo estrangeiro, o exilado necessita apagar as marcas de sua identidade deixadas atrás. No entanto, pode suceder o contrário: que na fuga, o exilado interiorize tão profundamente as lembranças de seu lugar de origem, que seu desterro se tornará um constante peregrinar pelos labirintos da memória, em um retorno ao passado. A viagem pelos labirintos da solidão expõe e expressa a falta de sentido dessa exploração do eu, descobrindo, diante da impossibilidade de reencontrar-se, um vazio interior onde é

impossível reconhecer-se porque o espelho já não reflete mais sua própria imagem, essa imagem que foi construída com as referências de um passado perdido no tempo. O olhar do exilado é o olhar melancólico que conserva e prefigura a inadaptação do presente, com a visão fixada num passado remoto.

Como outras intelectuais latino-americanas³⁴, Marta Traba escreveu a partir da diáspora, usando a imposição do exílio como condição criativa para a elaboração de suas obras de ficção, mas sem cair no ressentimento nem no saudosismo. Portanto, “o exílio pode ser visto como uma dissidência no seio da linguagem e da estrangeiridade como constitutiva para a criação” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 14), enquanto alteridade excluída de um grupo. Na imagem dessa eterna nômade, o exílio surge como espaço de liberdade que questiona a rigidez das identidades sejam artísticas ou literárias. Cortázar e Traba vêem o exílio como uma condição produtiva na medida em que se abre um espaço criativo para a reflexão, um espaço desde onde pode-se elaborar a experiência traumática

Ao longo de sua fecunda carreira, Marta viveu as crises de identidade e as angústias do desenraizamento, fantasmas que permanentemente a perturbavam e ficaram registrados em sua obra literária na vivência de seus personagens. Mas, diferente de alguns desses personagens, escolheu morar longe de sua pátria por vontade própria; durante muitos anos foi uma emigrante voluntária, mesmo assim, sentiu na própria pele as aporias e contradições do desterro. Na última década de sua vida, quando o exílio tornou-se uma imposição inevitável, permaneceu presa de uma melancólica desolação interior, fechada na sua própria cárcere de sensações difusas que tentava passar para o texto. Suas narrativas de repressão e exílio – como veremos mais adiante – são marcadas pelo pessimismo, a ironia, o sarcasmo, falam com profunda dor do que oculta a memória; denunciam com ira o passado abjeto da ditadura militar.

³⁴ A literatura do exílio escrita por mulheres no Cone Sul, tem como importantes representantes, além de Marta Traba (*Conversación al sur*, 1981 e *Em cualquier lugar*, 1984), Luisa Valenzuela (*Novela negra con argentinos*, 1990), Tununa Mercado (*En estado de memoria*, 1990), Cristina Peri Rossi (*La nave de los locos*, 1984), entre outras. A tradição feminina latino-americana do exílio se encontra presente em um destacado número de escritoras. Além das já citadas podemos incluir nessa listagem, Isabel Allende, Silvia Molloy, Elvira Orphee, Julieta Campos, Rosario Ferré, Elena Garro.

Reconhecia a impossibilidade de ter um lar permanente pois sabia que no exílio os lares são sempre provisórios, eles se levam nas costas como a tartaruga carrega sua carapaça. Treinada desde pequena na arte de mudar de lar, numerosas vezes ao longo de sua vida teve que partir e voltar a começar. Portanto, tornou-se experiente em montar e desmontar casas, colocar máscaras e criar sorrisos; sacudia o pó e continuava em frente. “Debió edificar un lugar propio tantas veces como fue necesario, ya fuera en una esquina de un dormitorio tras una cortina de género o en una habitación entera para ella, en donde pensar, escribir y, a veces, encerrarse a dejar correr las lágrimas y la fantasía” (VERLICHAK, 2001, p. 41). Ao longo de sua vida morou em 40 casas, nos nove países em que permaneceu, sem contar os apartamentos ou hotéis em que viveu de maneira temporária. O lar como o texto, o texto-lar, não pode conter um espaço fixo, pois se encontra em constante processo de transformação e diálogo territorial. A identidade nômade é uma geografia ambulante, construída com os lugares em que esteve, e que sempre podem ser reconstruídos posteriormente como uma serie de passos desenhando um itinerário de pegadas.

Após seu divórcio de Alberto Zalamea, e, depois de percorrer América Latina com seus dois filhos, Marta dá início a seu segundo périplo. É precisamente neste período que decidiu compartilhar sua vida com o crítico e ensaísta Angel Rama com quem foi morar no Uruguai, e de onde se trasladou a Venezuela, Europa e aos Estados Unidos para dar cursos y conferências nas universidades de *Harvard* e *MIT*, entre outras, até que o governo dos Estados Unidos lhes negou o visto de residência. A partir de então, o casal Rama-Traba ficou girando sem domicílio fixo. “La palabra exilio – afirma Rama (1998, p. 241) – tiene un matiz precario y temporal: parece aludir a una situación anormal, transitoria, algo así como un paréntesis que deberá cerrarse con el puntual retorno a los orígenes”. Para eles, porém, não haverá retorno às origens. De Paris, em carta a sua amiga Leonor Valerga, datada em 16 de março de 1983, Marta declarava:

Bueno, estamos bien, si se puede llamar bien a una convivencia atónita, donde cada uno se siente expulsado de sí mismo y su lugarcito personal [...] Pasará tiempo antes de entrar en caja y no estoy haciendo alusión, pese a mi humor negro, a la mortuoria, sino a cierto equilibrio que hemos perdido por completo. Angel todavía rumia el enredo de los USA y yo todavía me siento masacrada por la espantosa popularidad que

desencadené en Colombia [...] Tengo mi mundo tan hundido que no entiendo cómo podré sacarlo del fondo; a lo mejor no puedo, se necesitará mucho más que la primavera (VERLICHAK, 2001, p. 33).

A transitoriedade do casal no exílio está configurada por um sem fim de países, já que se encontram impossibilitados de arraigar-se em “algum lugar onde pudessem viver em paz”. Em 1979, se instalam nos Estados Unidos onde Angel Rama foi trabalhar como professor visitante na Universidade de *Maryland* e, em 1981, foi nomeado professor efetivo do departamento de literatura latino-americana. No mesmo período, Marta dá cursos e conferências em catorze universidades, entre elas, *Havard* e *Princeton*. Mas, a atividade intelectual durou pouco, porque em 1983 o departamento de Imigração dos Estados Unidos lhes negou o visto de residência aplicando-lhes o artigo 212 (a) (28) da lei *McCarran-Walter* de 1952, que proibia aos estrangeiros participantes ou simpatizantes do comunismo, anarquismo ou doutrinas terroristas, entrar ou permanecer no país. “Los meses finales de Washington – diz Angel (*apud* VERLICHAK, 2001, p.34) – fueron más duros de lo que yo mismo estaba dispuesto a reconocer [...] Lo importante fue la destrucción de un destino trazado y organizado, de una familia afectuosa, de un lugar amoroso”. De novo o exílio e de novo para Marta Traba “um salto no vazio”:

Toda mi vida no ha sido más que una serie de saltos acrobáticos en el vacío. Mis increíbles peleas son siempre con el que puede pulverizarme. Mi enfrentamiento con el Presidente Carlos Lleras, después de su arrasamiento de la Universidad me valió lógicamente la expulsión de Colombia. Cuando se habían calmado las desastrosas consecuencias, acusé al expresidente Alberto Lleras Camargo como agente norteamericano infiltrado en Visión. De la misma manera pasional me entregué de cuerpo y alma a la Revolución Cubana, viéndola como el proyecto original y autónomo del socialismo que todos soñábamos. Cuando tuve la desgraciada certidumbre de que se alienaba en la órbita soviética me separé públicamente con las consecuencias imaginables. Hoy soy obsesionada con la pandilla salvaje que asesinó a Chile. Por las noches me despierto pensando en los tiranos, en Pinochet, en el asesino Banzer echando al río cadáveres de los campesinos de Cochabamba y me saltan las lágrimas como si el corazón fuera a romperseme. Sigo siendo socialista claro, pero del socialismo que todavía no llega al poder (*apud* PONIATOWSKA, 1984a, p.22).

A primeira armadilha do exílio é a saudade porque não se assume totalmente a nova realidade. Se vive em lares provisórios, sempre se está em trânsito. Transitoriedade que pode durar anos, ver nascer e crescer os filhos alheios à verdadeira identidade. Criam-se novos vínculos afetivos, sempre em conflito, se exalta o passado, se duvida do futuro ou se inventa como consolação. É possível acrescentar a essa armadilha psicológica (mecanismo de substituição afetiva) as sociais e políticas. Nesse sentido, o exílio é um estado de ânimo e um exilado é antes de tudo alguém que despreza o país que o acolheu; essa é a condição *sine qua non do exílio*. Na nova sociedade onde se está morando, não se vive dentro da ordem democrática, em muitos casos, aceitam-se com desgosto os novos sistemas. Com Marta Traba não era bem assim, sua relação de amor e ódio com os Estados Unidos estava presente o tempo todo. Em 1982, em entrevista à escritora Elena Poniatowska, da qual era amiga, declara aludindo a sua estadia em USA:

Yo tenía ideas preconcebidas bastante estrechas sobre los Estados Unidos, nacidas con razón, del rechazo que nos producen las relaciones políticas entre los Estados Unidos y nuestros países. Aquí aprendí a apreciar las ventajas internas de la vida norteamericana, al menos para la mayoría de los ciudadanos de este país. Nuestros cuatro hijos grandes (dos de Angel y dos míos) que son gente ya profesional y compartían aquel unánime rechazo ante las nefastas intervenciones del Departamento de Estado en nuestra vida política y económica, vinieron a visitarnos y experimentaron el mismo cambio que nosotros. Fue como si ganáramos un país, cosa que en las actuales circunstancias nadie menosprecia. [...] Nosotros amamos – no a los Estados Unidos así como Estados Unidos – amamos sus buenas bibliotecas, sus buenas, buenísimas exposiciones de pintura y estamos encantados con los servicios sociales y cómo funciona la democracia para los norteamericanos. Es espléndida la atención a los enfermos, los handicapped, los inválidos, los niños, la atención profesional al ser humano (*apud* PONIATOWSKA, 1984a, p.22).

Para Marta Traba a vida era um decálogo onde ficaram expostas suas opiniões sobre seu posicionamento político. Não há caminho do meio, pois o caminho do meio é a estrada das concessões. Um pensamento coerente, porém, não pode fazer concessões: ou se é a favor ou se é contra. Enquanto ação política essa é a resistência necessária na luta contra os regimes autoritários e contra o imperialismo.

Em 1982, na mesma entrevista a Elena Poniatowska (*Idem*, pp.24-25) declarava-se a favor de:

- Puerto Rico Libre.
- La Revolución Cubana hasta 1971 cuando Castro definió completamente su alienación con Rusia.
- La revolución nicaragüense, mientras sea hecha por el pueblo que fue capaz de derrocar una dictadura sangrienta y no se vuelva dependiente ni de Rusia ni de Cuba.
- El gobierno de Allende en Chile.
- La causa por los desaparecidos en la Argentina.
- La política de Carter por los Derechos Humanos.
- La liberación de presos políticos en Cuba.
- Juicio a los militares argentinos que nos hicieron perder Las Malvinas.
- La Junta Militar Peruana inmediatamente después de derrocar a Belaúnde.
- Cualquier forma de gobierno socialista o progresista que signifique un cambio a fondo (eslogan del actual gobierno de Colombia) en la distribución de riqueza, educación y servicio en nuestros países.

Na mesma entrevista, afirmava-se ser totalmente contra:

- La invasión de USA a Santo Domingo en 1961 (para empezar solo desde una fecha en que comencé a actuar publicamente).
- Las invasiones de Rusia a Checoslovaquia y Afganistán.
- La dictadura militar argentina.
- La dictadura de otros países latinoamericanos: Uruguay, Paraguay, Chile.
- Los asesinatos perpetrados y encubiertos por los gobiernos de El Salvador, Guatemala, Honduras.
- La intervención de los Estados Unidos (USA) en Centroamérica.
- Las torturas dondequiera que se denuncien.
- Las falsas acusaciones de USA contra los intelectuales latinoamericanos.
- El comunismo soviético como negación del socialismo.
- Es imposible resumir tantas luchas de solidaridad... por el canal de Panamá, por los sindicatos polacos, ¿cómo acordarse de todas? ¿O de todas las firmas contra dictadores y torturadores?

Como Angel Rama, Marta Traba foi uma agitadora cultural, marcada e perseguida em diferentes países por sua entusiasta adesão à Revolução Cubana da qual se desiludiu anos mais tarde. À luz da perseguição política, essa "simpatia" quase lhe valeu a deportação:

Luego de la bestial ocupación de la Universidad Nacional de Bogotá, un militar me preguntó (ya que era directora de cultura) dónde debían ponerse ciertas estatuas adquiridas por la Universidad. Le respondí que sí no se había fijado en los destrozos que el ejército había hecho. Era absurdo preocuparse de la colocación de esculturas en una universidad arrasada. Me mandaron llamar de la Comandancia, cosa que empavoreció a mis amigos y ante el general reafirmé: “Debería usted pasar a la Universidad para ver cómo la ha maltratado el ejército” (*apud* PONIATOWSKA, 1984a, p.13).

A raiz desse depoimento, a polícia colombiana lhe dará um prazo de vinte quatro horas para abandonar o país com seus dois filhos, sendo deportada a Argentina. Para Marta Traba esse foi um duro golpe: “[...] me sentí – diz – como María Antonieta en la guillotina pero dado que el gobierno colombiano no paga jamás, no pudieron conseguir fiados sino dos pasajes de avión... y éramos tres” (*Idem*). O governo da Colômbia prorrogou o prazo por mais quarenta e oito horas, e imediatamente se desatou um grande movimento de opinião pública em defesa de Marta Traba, chegando milhares de telegramas ao Presidente Lleras rejeitando a expulsão. Após quinze dias, o Presidente falou na TV à nação:

A pesar de que era una destructora de las instituciones establecidas, a pesar de que la señora Traba era la cabeza de punta de la Revolución Cubana en Colombia, a pesar de que ella misma afirma de que Cuba era el único territorio libre de América, se había enterado de que tenía dos hijos colombianos, por los que decidía, de acuerdo a las consideraciones humanas permitirle vivir en Colombia siempre y cuando no volviera a decir ni pío (*Ibidem*).

A extradição revela uma relação forçada com um país estrangeiro, denuncia a punição que a cidade, a partir de sua origem, impõe aos intelectuais, aos filósofos, aos que sabem decifrar enigmas. A morte de Sócrates é a grande história daqueles que preferem morrer a deixar sua terra. Mas, quando a terra não é a própria terra, quando se é um apátrida, só resta o texto como sendo a pátria do escritor, refúgio onde pode construir enigmas, intrigas e desde onde trama um complô; o texto é o salva-vidas do exílio. Então, a ficção surge como um modo de representar a verdade.

Anos mais tarde, depois de sua expulsão dos Estados Unidos, Marta Traba voltou a Colômbia onde permaneceu durante três meses – do final de 1982 ao início de 1983 – e obteve do Presidente e amigo Belisario Betancurt a nacionalidade colombiana. Até certo ponto, pode-se ver nesse ato um triunfo sobre o exílio, pois finalmente podia pertencer a um lugar, ter uma pátria, mesmo sem ter nascido aí. Entretanto, sua errância não parou: de Colômbia viajou para França, onde se instalou junto com Angel Rama – com quem compartilhava sua vida desde 1969 –, em um aconchegante apartamento em Paris, na avenida *Notre Dame du Victories*. Superado o trauma da expulsão dos Estados Unidos, o casal inicia uma nova vida, cheios de projetos para sua futura estadia na Europa. Paris foi o último domicílio do casal, também foi o ponto de partida da vida pública de Marta, que transcorreu em tensão entre a crítica e a literatura: “Fue allí donde siendo muy joven concretó algunos de sus sueños y perdió algunas ilusiones; decidió qué hacer con su vida, comenzó a vivir sus fantasías y a reinventar su biografía” (VERLICHAK, 2001, pp. 36-37).

Para o casal Rama-Traba foi muito difícil reconstruir a vida em Paris. Nessa época, a depressão e a angústia foram, para os dois, cada vez mais frequentes. Nas últimas páginas de seu diário, datadas em 20 de abril de 1983, Angel Rama escreve:

Primer día en la casa nueva 9me Notre Dame du Victoires, aún con pintores y sin todos los muebles. La inestabilidad, que ha hecho el fondo de mi vida en estos últimos seis meses, persiste, pero el espacio más fijo de la nueva casa, la atempera. Una ficción de hogar, aunque ¿por cuánto tiempo? Los meses finales de Washington fueron mucho más duros de lo que yo mismo estaba dispuesto a reconocer: sensación lancinante de soledad y acabamiento, renuncia a una vida por mí regida, reconocimiento de una cercana vejez [...] El conflicto se acrecienta porque creo que es el mismo que vive Marta, agudizado por la sensación de frustración y de dificultad para dominar las sensaciones nuevas [...] El cambio de escenario traerá muchos sinsabores, pero es la única eventualidad (habida cuenta del fluir desintegrador) de recuperar una nueva estabilidad, encontrar un proyecto de vida satisfactorio [...] Revestir un nuevo disfraz: nuevos amigos, intereses, planes, nuevos libros y asuntos, nuevos gozos. No nuevo destino, para el cual no parece quedar tiempo; cumpliré 57 años el próximo 30 de abril. Para él sólo queda reservado el sueño de la vigilia, que en mí se ha transformado en una doble vida que me aísla del mundo y a veces en un somnífero para entrar dulcemente al sueño reparador (RAMA, 2001, pp. 166-167).

Nos 15 anos de convivência com Angel Rama, foi precisamente nesta última etapa de sua vida que Marta Traba sentiu-se muito afetada pelas ditaduras do Cone Sul. Uma dor muito profunda atinge seu coração ao saber do sofrimento de seus compatriotas, ao vivenciar as durezas do verdadeiro exílio, pois Angel e Marta foram declaradas – como já assinalamos – pessoa non grata no Cone Sul, sem poder voltar a seus países de origem. Até o final de suas vidas – perdidas num trágico acidente de avião em *Mejorada del Campo*, nas proximidades de Madri, no dia 27 de novembro de 1983³⁵, no mesmo dia que a Argentina tinha recuperado sua democracia –, Angel Rama e Marta Traba viveram em constante estado de trânsito e exílio. Na homenagem feita na Universidade de *Maryland* em memória de Rama e de Traba, no dia 05 de dezembro de 1983, o escritor uruguaio Álvaro Barros-Lémez, amigo e assistente de Angel, declarava:

Rama muere en España, la tierra de sus padres [...] pero Rama era, desde hace una década, ciudadano del mundo, exiliado político uruguayo, legalmente venezolano y español, a la vez que por elección, tercamente uruguayo. ¿Por qué muere en España un uruguayo con pasaporte venezolano que será sepultado en Colombia? ¿Por qué vivía en Francia? ¿Por qué había vivido en Puerto Rico, Venezuela, en los Estados Unidos? [...] Los latinoamericanos somos pueblos en proceso de lucha de confrontación, de creación histórica (*apud* VERLICHAK, 2001, p. 36).

A condição apátrida de Marta Traba não foi muito diferente. Neta de espanhóis (da terra onde morreu), argentina de nascimento e colombiana por amor e adoção. Além de Buenos Aires, viveu em Paris, Santiago de Chile, Roma, Bogotá, Montevideu, Porto Rico, Caracas, Barcelona, Washington, Paris. Nesse périplo itinerante o casal Traba-Rama viveram a mesma sorte de milhares de latino-americanos expulsos de seus lugares de origem por perseguição política ou crises econômicas, sem um lugar estável para morar. “Marta no fue una militante, no participó jamás en un operativo clandestino, no supo lo que era un toque de queda,

³⁵ Nesse trágico acidente também perderam suas vidas os escritores Manuel Scorza y Jorge Ibarguengoitia. Todos viajavam para participar do Primeiro encontro da cultura hispano-americana, a celebrar-se em Bogotá, Colômbia.

una ciudad tomada, un Buenos Aires, un Santiago, un Montevideo degradados. Lo que la hizo hablar fue la incredulidad, luego el sufrimiento” (PONIATOWSKA, 1984a, p.15).

E é precisamente esse sofrimento que a leva a escrever *Conversación al sur* (1981) e *En cualquier lugar* (1984a), obras em que a fabulação literária aposta na função social da literatura e em seu poder como meio de denúncia. “[...] Escribo lo que llama Elena Poniatowska, ‘la literatura de los oprimidos’; escribo algo que sea verdad, que siento la imperiosa necesidad de comunicarlo y que tiene una gran carga de rabia, de cólera revanchista ante las injusticias y las atrocidades que nos rodean” (apud GARCÍA PINTO, 1988, p. 210).

Atenta e indignada, acompanhou o terror imposto pelas ditaduras do Cone Sul e, mesmo sendo alheia a grupos e movimentos políticos que combatiam entre si, o que não impedia seu engajamento político. Usando a força da palavra como arma de luta, escreveu o que sentia sobre a ditadura, fazendo ao mesmo tempo, uma valente crítica à esquerda e à sociedade argentina, causando a rejeição e repulsa de muitos setores dessa sociedade que estava sendo massacrada:

No yo siento que he caminado independiente. Que me ido comprometiendo por mi cuenta y riesgo y no porque aprobaran lo que estaban haciendo ustedes, no, la mayoría de las acciones me resultaban bastante disparatadas y siempre ineficaces, sino porque empezó a jugarse una cosa nueva; me refiero a la compasión a la solidaridad con el otro. ¿ Se perdió toda la lástima por el otro? Porque si se perdió, es como si una sociedad entera se hubiera vuelto inhumana, ¿no te parece? (TRABA, 1981, p. 53).

A literatura do exílio, segundo Vidal (2004, p.17), produz três tipos de obras: “aquelas que o exílio é o tema central; as que se ocupam da realidade atual ou histórica da pátria do autor; e as que nem o tema do exílio nem a pátria aparecem explicitamente”. Dentro dessa classificação, *Conversación al sur* e *En cualquier lugar* pertencem ao primeiro e segundo núcleo. Romances gêmeos, as duas histórias formariam parte de uma trilogia, que, segundo a autora, se chamaria *La vida acuesta*,

junto com *Veinte años no es nada* (verso do conhecido tango *Volver* de Alfredo Lopera, 1934) que não escreveu:

El tema de mi tercera novela es el retorno a la patria de origen. Es el regreso de un muchacho de 18 años a su país. Pero después de tantos años, el país que le habían contado, que habían inventado su madre, abuelos, amigos, no está ahí. Entonces, se da la confrontación entre el país inventado y el país real (VERLICHAK, 2001, p. 284).

Em *Conversación al sur* e *En cualquier lugar* se abordam os assuntos centrais das décadas de 70 e 80 no Cone Sul: a repressão, a tortura, a fuga, o exílio, o trauma, arbitrariedades todas causadas pelas ditaduras. No primeiro romance denuncia-se a dor dos desaparecidos, a tortura, o sofrimento e a raiva das *Madres de la Plaza de Mayo* à procura de seus parentes desaparecidos. O segundo, é um romance de exílio e fuga, de sofrimento e exaltação, de perdedores e perdidos. As duas obras produzem inquietação no leitor porque problematizam e questionam, conscientemente, a segurança física, pessoal e familiar junto à justiça civil e legal.

Nesse sentido, se pode dizer que Marta Traba se inscreve numa tradição de escritores do Cone Sul onde o engajamento político se expressa através da denúncia por meio da exposição das realidades do terrorismo, da prisão e da repressão. O texto literário torna-se um veículo idôneo para a denúncia “[...] puesto que funciona como mecanismo que posibilita la destrucción del discurso unívoco castrense mediante una apertura de significados” (DEJBORD, 2000, p. 15).

6. CONVERSACIÓN AL SUR

desde lo fragmentario, se arma una memoria...

JORGE BOCCANERA

Toda obra é um conflito entre a realidade e o desejo. A obra ficcional de Marta Traba – como já assinalamos – foi construída a partir de seus dados biográficos misturados com as cores, sons e cheiros da América Latina, dessa América mágica e exuberante mas horripilantemente desigual. Com um estilo que luta contra sua natural exuberância, Traba introduz a poesia em suas histórias, onde a precariedade espiritual, econômica e afetiva do continente primam supremas. A construção dos relatos está intimamente ligada com sua própria experiência nômade, com sua capacidade de observação e sua aguda sensibilidade social: “[...] no comprendo cómo los autores pueden escribir sobre lo que no han experimentado personalmente. En cuanto a mí, nunca podría escribir exclusivamente desde la imaginación, sin referencias a la realidad” (VERLICHACK, 2001, p 19). A literatura de Traba brinca com a ordem natural das coisas criando outra ordem e dissolvendo o discurso oficial de dentro da própria narração da história. Mas, como ordenar as experiências da História no interior da estória? Como narrar o trauma e o horror?

Conversación al sur (1981) é um romance que narra a dolorosa e aterradora espera dos desaparecidos às vésperas de sua execução. Em meio esse horror, nos limites da ficção e a realidade, a poesia surge como uma forma de resistência, causando estranhamento e perplexidade. A poesia que emerge do horror parece estar além das palavras, na tensão entre a perspectiva política e a subjetiva, ambas elaboradas no nível da linguagem. Dolores, uma das personagens de *Conversación al sur* – escritora, como Marta –, tenta explicitar a matéria do seus poemas: “No, no tenía que ver con política, pero con la vida, ella dice, y no conocemos otra vida sino

la política. No, no era sobre la prisión, ni sobre las torturas, pero nacía de todo eso” (TRABA, 1981, p. 56).

Vislumbra-se assim, a possibilidade de extrair da atopia do exílio um espaço literário onde possa elaborar-se a experiência traumática a partir da criação literária de um lugar de resistência ao poder, demonstrando também que mesmo nos lugares de opressão, a resistência sempre é imanente. No romance, a expansão do espaço permissível aos indivíduos sob o regime militar encontra-se presente a todo momento, como, por exemplo, nas passeatas das *Madres de la Plaza de Mayo*, as quais, silenciosamente, em seu protesto vão ganhando espaço:

¿Así que éstas eran las locas de Plaza de Mayo? Increíble tal cantidad de mujeres y tanto silencio; sólo se oían pasos rápidos, saludos furtivos. Ni un carro celular, ni un policía, ni un camión del ejército en el horizonte. La casa rosada parecía un escenario irreal, con las ventanas cerradas por espesos cortinajes. Tampoco los granaderos estaban montando guardia en la puerta. Fue cuando advirtió la ausencia de los granaderos que la operación del enemigo se le hizo horripilantemente transparente: *se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves*. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaban con todos los medios a su alcance que la “Argentina corazón” era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas; ignorar la existencia de la plaza y de las locas que pataleaban. ¿A ese grado de refinamiento habían llegado? Y por qué no, si al mismo nivel estaban en cuanto a torturas y desapariciones. Un país desarrollado hace bien las cosas (*Idem*, p. 87) [grifos da autora].

No relato de *Conversación al sur*, Marta Traba desafia através da palavra a “autoridade” do regime. Escrevendo desde sua posição marginal de exilada, condena o regime ditatorial através de uma narrativa testemunhal escrita na forma de uma conversação, na que se projeta toda a violência do sistema militar: desamparo, dor, agonia, angústia, horror, são sentimentos presentes todo momento no texto. A distância do exílio permite a Marta Traba a possibilidade de escrever e elaborar na escrita a experiência traumática da perseguição, da tortura e do encarceramento. De uma literatura marcada pelo trauma,

emerge uma subjetividade fraturada por uma experiência que a excede. As narrativas do exílio estruturam-se em torno do trauma para construir a partir dele uma trama ficcional que tem o compromisso ético de transgredir a resistência da linguagem para poder escrever o real da história (VIDAL, 2004, p. 20).

O “real da história” foi a perversa crueldade tanática com que as ditaduras do Cone Sul exerceram sua violência, na grande maioria contra jovens adolescentes, separados de suas famílias, de seus afetos, de suas raízes, amadurecidos prematuramente pela brutalidade das circunstâncias:

[...] Sin decir nada, sin gritar, las mujeres levantaban las fotos lo más alto posible. ¿Para qué si nadie las veía? Calculé que no pasaría mucho tiempo antes de que esas caritas casi infantiles fueran irreconocibles a fuerza de estrujarlas y sobornarlas. Cerca de mí una vieja levantaba con las dos manos una foto de estudio artístico de barrio. La muchacha de la foto sonreía tiesa, ladeando la cabeza como seguramente le había exigido el fotógrafo [...] Otra llevaba una foto-carnet en la palma de la mano, protegiéndola como si fuera un huevo que acabara de ampollar allí mismo; fue levantándolo con delicadeza y empezó a moverlo de derecha a izquierda; mientras lo hacía temblaba y las lágrimas le corrían por la cara, pero mantenía los labios apretados [...] (TRABA, 1981, pp. 89-90).

A violência do poder ditatorial também destruiu as instituições jurídicas e sociais, gerando impunidade e fuga em massa. Muitos dos jovens que partiram padeceram à distância as dores do exílio, os que ficaram, porém, sofreram as perseguições, os ultrajes das torturas, as vicissitudes de um singular estado de exílio interno: a clandestinidade. Durante o processo ditatorial, aconteceram no entorno social incessantes ameaças, perseguições, desonra e ataques aos direitos humanos, diante dos quais a sociedade atônita tinha que construir avaliações singulares em relação com seu próprio exame da realidade, tendo que processar urgentemente os sofrimentos padecidos pela perda de seus filhos e calcular os riscos previsíveis. Eram medidas de sobrevivência em tempos de catástrofe. É desse real da história que fala *Conversación al sur*.

Toda lei indica o lugar de sua proibição. Como no romance, a conversação sobre os horrores da ditadura está sujeita à vigilância e ao controle, as mulheres do relato encontram maneiras de usar seus próprios corpos para subverter o linear do discurso, que é interrompido a todo momento nas sucessivas idas ao banheiro ou nos momentos de preparação das comidas. Esse estratagema biológico de resistência, permite subverter a ordem linear do discurso, evitando assim, os códigos dos censores, entrecortando o discurso para deixá-lo incompreensível. Neste romance, o corpo – palimpsesto em que se pode ler os diferentes momentos de submissão e de liberação – e o lar tornam-se refúgios “quase seguros” para burlar o sistema, mostrando dessa forma, como a mulher não se encontra necessariamente subordinada à vontade do repressor. O lar – lugar de poder e de perigo – ao ser usado como espaço secreto da clandestinidade, onde as idéias e as conversas resistem à vigilância, cria um refúgio provisório que protege dos perigos e exigências externas do espaço público:

Al igual que los desvalidos lugares de significación, cuya autoridad fue negada por los lenguajes del poder, el hogar y el cuerpo femenino son utilizados para confeccionar un lenguaje suplementario, abriendo así nuevas posiciones desde las cuales emitir una crítica a la dictadura. Traba utiliza esas posiciones para volver a considerar la dicotomía entre las esferas pública y privada, y ofrecer un posible espacio liberado donde puedan emerger discursos alternativos (MASIELLO, 1987, p. 27).

A campanha e os fortes golpes na porta, porém, são sinais da chegada do terror, anunciando a transformação do espaço. Aquele lar que parecia refúgio seguro e íntimo por brindar proteção, no final da história, torna-se em espaço de violência:

Los brutales golpes contra la puerta de la calle las despertaron a las dos al tiempo. Dolores se levantó de un salto y se puso a gritar sin control. Corrió hacia el fondo de la casa con Irene tratando de calmarla, pero estaba completamente fuera de sí, tratando sólo de huir o de esconderse. Al final la mujer pudo alcanzarla y empujarla contra un rincón, y así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala [...] en ese silencio absoluto, el otro

ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó (TRABA, 1981, p. 170).

Com a invasão do espaço doméstico pelo aparato repressivo se dá a “politização do privado”. O Estado viola física, ideológica e discursivamente os espaços privados para poder impor e controlar seu poder monológico. Para a ditadura não existe, como assinala Dejbord (2000, p. 22), possibilidade de espaço privado já que até o corpo físico é politizável. Em *Conversación al sur*, o corpo também representa um lugar de violência; nele e através dele ficam expostos os ultrajes da repressão, as marcas da tortura. Os desaparecimentos, a queima ou o afogamento dos corpos serve para evitar sua identificação e revelar a brutalidade sofrida pelo corpo na tortura; todos eles são elementos de denúncia em que o corpo aparece como principal protagonista da agressão. O cadáver é o sobrevivente da ditadura, por isso é necessário escondê-lo, desaparecê-lo, ocultá-lo, enterrá-lo. E quando aparece, é só para dar um aviso à população: “se não coopera, isso também pode acontecer com você”:

[...] No se atreve a mirar dentro del cajón el cadáver de Victoria. “No se ven los muertos de esta guerra” [...] Salvo el de Andrés, ¿dónde están los otros cuerpos? “¿Fue el cuerpo de Enrique el que metieron bajo tierra y Luisa señaló con una piedra? ¿ O un perro callejero?” De nuevo crecía, macabra, la persecución de los cuerpos (TRABA, 1981, p. 156).

A violência do poder sempre é semântica: massacrar os rebeldes não serve para nada senão se mata ao mesmo tempo a crônica da massacre. Renunciar ao poder ou perdê-lo é refugiar-se no silêncio, perder a palavra. A palavra inventada e os métodos que se utilizam para se impor e se manter em circunstâncias históricas determinadas, convertem à palavra inventada em palavra imposta. O discurso repressivo que domina, elimina o corpo, também oculta e mata outros discursos. Mas, “la escritura de oposición [...], devuelve el cuerpo al centro del discurso de manera que pueda hablar la verdad sobre su propia opresión. Mostrando los abusos notorios a que ha sido sometido, el cuerpo expone pues las estrategias del régimen y obtiene una nueva identidad como combatiente” (DEJBORD, 2000, p. 26). Dialética do poder e

da palavra, do corpo e a palavra: a palavra do poder oculta, a palavra da ficção revela, vela revelando. Os esforços do poder para plantar a “peste do esquecimento”, enterrando o corpo e a palavra, não servem para nada, pois no final, a palavra esquecida, qual fósfil perdido, sempre reaparece.

Mas, como dizer o impensável? Como tornar físico o que o próprio corpo rejeita em forma visceral? Em *Conversación al sur*, o corpo feminino ao mostrar as marcas da repressão do regime militar é um corpo biopolítico, que expõe também a imagem secreta do vínculo maternal com o filho: o corpo-útero configura um novo espaço para a violência. Dolores, interlocutora da conversação, participante de um grupo subversivo foi torturada a pontapés no Uruguai, fazendo-a abortar. Conversando numa tarde com Irene – uma atriz de teatro de 40 anos que teme pelo destino de seu filho em Santiago nos dias da queda de Salvador Allende – Dolores recupera sua voz e seu passado. As lembranças das interlocutoras são facilitadas pela memória, tradutora e intérprete dos acontecimentos. Na conversação, a realidade encontra-se limitada pelo domínio da lembrança. Infiltrando-se silenciosamente pelos interstícios do texto, a lembrança vai nos mostrando que a tortura não é mais que o horror e a dor afrontada no desamparo impiedoso de um corpo nu na mais pavorosa solidão vivida antes da morte:

Ahora vivía tratando, al tiempo, de olvidar y de vengarme, lo cual era imposible porque para vengarme, no podía olvidar. Hacía un esfuerzo por recordarme a mi misma con la frente en la tierra, en aquella calle color tiza del cementerio nuevo, aullando por Enrique. O debía reconstruirme otra vez y otra vez y otra vez en la cama del hospital, con el cuerpo roto a patadas, atada a un tubo goteando suero, despertándome de a poco en medio del blanco total [...], pensando lentísimamente, len-tí-si-ma-mente: ¿na-ció? ¿a-qué-hora? Tratando con desesperación creciente de acordarme en qué momento me llevaron al hospital, ¿cuándo nació? ¿dónde está? ¿dónde estaba yo antes de que me llevaran al hospital? Quién me llevó, si no fue Enrique? Hasta que veo, siempre de golpe y siempre nítidamente, la pieza de la cárcel. Me desmayo. ¿Cuántas veces me desmayé en la pieza del hospital? Muchos días después la enfermera me dijo que parecía despertarme y caía de nuevo en coma; ¿el niño? ¡Ah, la niña! Pobrecita, casi del todo formada. La enfermera me agarraba la mano. Comprendí que cada vez que intentaba reconstruir por qué estaba allí, en esa pieza blanca, y llegaba al cuarto de torturas, me defendía volviéndome a perder en la tiniebla (TRABA, 1981, p. 133).

O quarto das torturas enquanto espaço de exceção “é apenas o local – parafraseando Giorgio Agamben (2004, p. 173) ao se referir ao campo de concentração – onde se realizou a mais absoluta *conditio inhumana*” [grifos do autor]. Pedaco de território que é colocado fora do ordenamento jurídico normal, onde a exceção torna-se a norma, e onde qualquer questionamento sobre a legalidade ou ilegalidade daquilo que nele sucede é simplesmente desprovido de sentido. No espaço da exceção, a lei é integralmente suspensa para “se impor uma nova lei: “aqui tudo é possível”. Ao entrar no quarto da exceção, os prisioneiros da ditadura ao serem submetidos à ferocidade do torturador, são despojados de todo estatuto político e jurídico, reduzidos integralmente “à vida nua”, à pura vida sem qualquer medição; um ser humilhado, sobrevivendo atônito, entre o horror e o medo. A vida nua em que eles foram transformados, não é, porém, “um fato extrapolítico natural, que o direito deve limitar-se a constatar ou reconhecer; ela é antes [...] um limiar em que o direito transmuta-se a todo momento em fato e o fato em direito, e no qual os dois planos tendem a tornar-se indiscerníveis” (*Idem*, p. 178).

Na produção dos discursos políticos, “la mujer siempre es vista como el equivalente del ‘otro’, pero esta alteridad también permite que el cuerpo de ella emita un desafío al régimen autoritario”(MASIELLO, 1987, p. 27): “Si imaginas de todo, lo peor, lo inverosímil, lo aberrante, te vas entrenando para la realidad. Creo que las cosas son soportables solamente si has sido capaz de imaginar algo peor” (TRABA, 1981, p. 34). Recurso de resistência à crueldade imposta. Diante do perigo real se desenvolvem duas reações: a explosão de angústia ou o desenvolvimento de uma ação protetora. A partir da dor da derrota, a escritura – segundo Julio Ortega – refaz a fala do sentido, criando um novo discurso: “[...] de una sensibilidad política crítica y de una imaginación recusadora de todo sistema represor” (*apud* COBO-BORDA, 1984a, p. 33).

O deslocamento discursivo da linguagem faz emergir o estranhamento, possibilitando uma forma das personagens colocar-se à beira dos discursos hegemônicos, num cúmplice “aqui entre nós”. Esse funcionamento experimental da linguagem na narrativa de Traba, coloca a relação entre política e literatura no âmbito da língua. Ou seja, desde o exílio a autora emprega uma estratégia de dissidência no

seio da linguagem. “¿ Qué se hace con los verdugos cuando se ha terminado con las víctimas?” – perguntá-se Irene – . “Como una máquina que no puede desconectarse, ellos seguirán funcionando”, responde Dolores (TRABA, 1981, p. 74).

A repressão, de todo tipo, promovida pelas ditaduras é vista em *Conversación al sur* através dos efeitos coercitivos da linguagem. No início, o diálogo é descontínuo, cheio de mal entendidos, transitando em um constante *flash back* entre Montevideú, Buenos Aires e Santiago, triângulo do terror. Nas duas partes do romance se dá um ir e vir de horror e angústia por meio do qual sucedem-se os itinerários físicos e os afetos que unem as duas mulheres da história. Depois da dura experiência, para Dolores agora a derrota é a única forma de vida: “Daba igual moverse que estar quieto, vivo que estar muerto” (*Idem*, p. 98).

Acorralada en su mudez animal, sólo se reconoce en la categoría de perdedora. Y una mujer madura, acostumbrada a seducir, más emotiva y burguesa que la otra, si todavía son lícitas tales denominaciones, pero consciente de que cualquier cosa es mejor que permanecer anclada en el limbo, y quien se enfrenta ahora a la encrucijada que le plantea la interlocutora (COBO-BORDA, 1984a, p. 31).

O silêncio, produto da situação traumática, emerge como um nódulo ou significação da situação perigosa, por meio do qual, a fortaleza em comparação com a magnitude do perigo e do reconhecimento do desamparo material psíquico se dá nas situações de perigo real. Tais condições de desamparo são as que fundamentalmente podem ser qualificadas como situações traumáticas. Nas entrelinhas do diálogo percebe-se o medo das interlocutoras. Irene sofrendo pela sorte que seu filho pode estar correndo em Santiago, vendo-se a si mesma realizando futuramente o mesmo ritual circular das *Madres de la Plaza de Mayo*, semana após semana, cada quinta, desfilando em cerimônia pública para reclamar pela presença de seus filhos, maridos, netos desaparecidos: “A este límite hemos llegado, entonces, a pasar meses y años reclamando cuerpos como quien reclama maletas perdidas” (TRABA, 1981, p. 57):

[...] a Marta le cuesta trabajo dividir su monólogo en capítulos, y de hecho, sorbemos el líquido borboteante, los latidos, los humores de la escritura-entraña, las vísceras-letras, de esta matriz-mujer que entrega su cuerpo entero y nos dice que ha llegado el momento del grito sagrado [...] padece la tortura a mano de los gorilas, busca en todas las cárceles clandestinas, recorre todas las oficinas burocráticas, gime aulla, se debate, jamás emprende la retirada. Nos mantiene en vilo, no podemos cerrarla, hacerla a un lado, sus novelas son un ruido en nuestra cabeza, nos persiguen, nos acosan, ¿qué va a ser de nosotros después? Sus libros son de los que a uno le cambian la vida, – en la medida en que la literatura puede cambiar alguna cosa –. Después de leerla, ya no puede uno ser exactamente el mismo (PONIATOWSKA, 1984a, p. 16).

A voz da denúncia, a voz de Antígona, impede esquecer uma tragédia de dimensões tão amplas, a qual com o passar do tempo tende a desgastar-se por causa do esquecimento e a indiferença, recursos de resistência empregados por muitos membros da sociedade para poder continuar sobrevivendo à tragédia:

¿En qué momento se dejó de pensar que dos muertos eran muchísimos muertos, o que cien, una matanza? Este punto es exactamente lo que me atormenta. Porque si ese cambio puede llegar a producirse, ya no hay ninguna distancia entre la vida y la muerte [...] El día que me resigné a que desaparezca la muerte como escándalo y me acostumbre a que ya que son centenares, ya que no se sabe bien quién está vivo y quién muerto, da lo mismo no quedará nada de mí; sólo una osamenta, una cáscara vacía. ¿le ha ocurrido eso a Dolores? ¿Se ha habituado a la muerte? ¿O dejó de rechazar la muerte como liquidación de todo? (TRABA, 1981, p.33).

Todo silêncio é cúmplice. Quebrar o silêncio é superar o trauma, poder nomear a manipulação perversa, estabelecer limites para o terror, não deixar que volte a acontecer nunca mais, salvar a História da peste do esquecimento: “A Gustavo y Elba, para no olvidar”, diz Marta Traba na dedicatória de *Conversación al sur*. Esses relatos, como assinala Sarlo (1987, p.58), “en momentos donde muchas otras formas de discurso callaban, hablaron de aquello que la voz del poder ocultaba o neutralizaba”. A história que se narra em *Conversación al sur* funciona como uma espécie de memória pública: lembra o que quer ser esquecido.

7. EN CUALQUIER LUGAR

El exilio revolvió todas las cosas y las desquició brutalmente; pero también las puso en claro.

MARTA TRABA.

Uma das obras em que Marta Traba expõe mais vividamente a experiência do exílio é *En cualquier lugar*, romance escrito em 1982, nos Estados Unidos, pouco tempo antes de sua morte, e publicado postumamente na Colômbia, em 1984. É um romance do exílio engendrado desde a consciência da diáspora, onde se mantém um vínculo estreito com o contexto político, mas sem deixar de privilegiar – como em *Conversación al sur* – o texto como espaço de criação, situando-se assim na fronteira entre o testemunho e a ficção, onde entrecruzam-se determinações individuais e coletivas. Para a autora, o assunto central analisado nesta obra é a perda do próprio país: “¿qué les sucede a un grupo de personas en el exilio? – pregunta-se –, ¿Cómo se modifica la vida de aquellos que pierden la posibilidad de regresar a su país?” (TRABA, 1982).

No relato a verdade surge como ficção, e a ficção como expressão da realidade. No *post-scriptum* da obra, Marta Traba afirma que a história narrada é uma “história real”, pois a ficção revela os extremos da realidade, essa realidade assustadora que é possível relacionar com os acontecimentos políticos da década de 70 no Cone Sul, mais especificamente, na Argentina. Neste romance a autora faz um estudo introspectivo do exilado, de sua condição de vida em outro país, das transformações sócio-culturais e ideológicas experimentadas em um lugar desconhecido. Numa conjunção de reflexão e poesia, Marta Traba descreve a marginalidade e alienação de um contingente de seis mil jovens argentinos, entre 20 e 30 anos (comunistas e radicais, quase todos, pertencentes a pequenos grupos já indiferenciados) exilados num lugar desconhecido do norte da Europa, vivendo faz vinte anos numa deteriorada estação de trem abandonada – simulacro do campo de concentração –, os quais, “*nostalgiosos de lo lejano*”, lutam a partir de seu

anonimato para preservar sua própria identidade cultural, sonhando em retornar algum dia a Argentina, porque o exilado sabe que em um mundo secular e contingente, os lares são sempre provisórios. No exílio o que está em jogo é a sobrevivência heróica de certos impulsos morais ou a própria sobrevivência do exilado, aqui visto como um herói. Na história, é notável a marginalidade dos personagens, relegados a posições de excluídos, vivendo à margem da lei e alienados uns dos outros. Isolados na estação, simulacro do lar e da pátria, anônimos do mundo, os personagens assistem à inexorável transformação de suas vidas mediante a qual seu próprio caráter, suas relações sentimentais e suas formas de participação política são duramente questionadas.

Apesar de seu decrépito estado, a sobrevivência dos personagens está determinada por sua capacidade de luta. Esses exilados que vivem entre a solidariedade e a exclusão, comprovam na própria pele que nas situações miseráveis, a fraternidade humana é uma verdade assustadora e excepcional. Na história, os personagens possuem um destino que lhes escapa porque no exílio, a vida os arrasta inexoravelmente para adiante, para o heroísmo. Os personagens estão numa encruzilhada, vivendo em permanente hesitação e interrogação: ficar ou regressar? A única perspectiva do amanhã e a única força de inspiração para as escolhas que devem fazer está dada por sua fortaleza interior.

No contexto do romance, o impasse do exílio apresenta uma dupla face: individual e coletiva. No plano individual a derrota encontra uma interação entre o privado e o público, entre o que parece intensamente subjetivo e esmagadoramente objetivo. A ruptura do exílio produz uma intensa revisão da história pessoal e coletiva que de outro modo talvez não se fizesse. Também é uma experiência de padecimento e dor que abala profundamente o sentido da realidade: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. Mais que uma fadiga, o exilado vive um esgotamento, pois grande parte da energia de sua vida é ocupada em compensar a perda desorientadora, tentando criar, em meio a seu deslocamento, um novo mundo e uma nova realidade. A realização do possível procede de sua exclusão. No exílio não se vive, sobrevive-se. O exilado resiste a sua própria agonia, e a partir desse estado excepcional, cria seu

próprio estratagema de sobrevivência. O exilado encontra-se em constante “pulsão de morte”, a qual tenta ser, a cada instante, uma momentânea esperança de vida.

A derrota do exílio é viagem, orfandade, solidão. Em seu isolamento, o indivíduo enfrenta seu incerto destino que é angústia e cárcere. Essa experiência é claramente retratada *En cualquier lugar*, onde os personagens estão à beira da desesperação ou da anomia, compartilham o pessimismo, o tédio, a melancolia, a saudade e a inescapável consciência da derrota. A esperança de um dia poder regressar é o motor para sobreviver à derrota e ao trauma.

No decorrer da narração, a agonia dos personagens intensifica-se ainda mais, porque quase não há descrições do local do exílio, das circunstâncias exatas em que ele maciçamente se deu e daqueles que o protagonizam, recalcando assim, a própria experiência de anonimato que o exílio tem dentro de si. “Ao evitar uma descrição realista do espaço e do tempo da história, a autora cria um cenário fantasmagórico de alucinação coletiva. O exílio é esse lugar qualquer onde realidade e irreabilidade se tocam. E onde a existência das pessoas fica suspensa como num sonho” (VIDAL, 2004, p. 45).

A história do romance se entrelaça a partir de dois níveis de composição: o primeiro, qual parábola, limita-se ao essencial; no segundo, descrito com maiores detalhes, caracteriza os personagens os quais são apresentados de maneira esquemática. Seres saudosos que em seus relatos revivem suas fantasias de quando eram crianças no bairro, os domingos de raviolis e jogos na Vélez Sarfiel. Através de suas narrações quase mecânicas, se resgatam as dolorosas vivências que precederam sua partida: sua história de militância, a detenção, os horrores da tortura, a clandestinidade, o medo e, finalmente, a fuga, longe das garras do aparato repressivo. Seus projetos e utopias, as lutas e incertezas, os amores que marcaram trajetórias individuais e de grupos também encontram-se presente em seus diálogos. Então,

El pasado se convierte en una huella que empieza a desmoronarse progresivamente. De repente el hilo narrativo comienza a recorrer vertiginosamente comisarías, campos de concentración; lugares donde la vida es un macabro interrogante: ¿corredores? ¿la pieza que se ilumina de golpe como en un teatro fantástico? ¿Aquel aire mortal? ¿el gemido interminable? (GADHOUM, 1996, p. 3).

A dramática decisão de partir para o exílio entranha uma dor. A dor das separações, das perdas, o choque inicial nos novos lugares, as dificuldades de adaptação e rejeição, o estranhamento; também, a solidariedade e amizade, o amor e o sexo, os relacionamentos com os companheiros, a família e os amigos que ficaram atrás. De longe, espera-se com ansiedade a chegada das cartas, acompanham-se as notícias sobre os desaparecimentos e mortes dos companheiros de luta e dos amigos que não conseguem fugir, os enfrentamentos ideológicos. Todas essas vivências vão transformando rapidamente a vida dos exilados com aprendizados muito duros. Ao longo da narração, os personagens vão contando relatos íntimos, sonhos, traumas, utopias e manifestações de ira, sentimentos todos gerados pela imprescindível circunstância do exílio. *En cualquier lugar*, as histórias de vida dos personagens revelam histórias truncadas e marcadas pelas separações: casais que se desfazem depois de ter compartilhado emoções e sofrimentos durante anos. Projetos inacabados aos quais se tinha dado o melhor de si. O ir e vir no tempo e na memória, os retornos, as várias idas e voltas antes de encontrar um lugar qualquer onde arraigar-se, com raízes fracas e feridas abertas que significam enfermidades incuráveis no corpo e na mente.

Lucho é um jovem militante fiel a sua labor política, correio de um triangulo amoroso, e em torno do qual giram as outras figuras da história: Vásquez, um ex-líder sindical de bairro, de mediana idade, que desde faz vinte anos mora com Mariana, mas mantém desde faz seis anos, um romance clandestino com Ada, outra jovem militante que bem pode ser sua filha. A irada Mariana, implacável em seus julgamentos, arrogante e cruel com Vázquez, pois conhece muito bem seu oportunismo ao tentar fazer da estação uma réplica de seu país, mantém também um romance com Ali, jovem guerrilheiro, marido de Flora, a mulher que detonou uma bomba em seu país de origem e criou seu próprio comando. Flora foge para o exílio na companhia de Alí e do sargento Torres, seu torturador, sinistra figura que vive na clandestinidade acompanhado de um cão negro: Torres é um caso patológico incurável, perdido numa cidade desconhecida. Fala sozinho, se contradiz, não tem mais companhia que seu próprio murmúrio gelatinoso que não desemboca em nenhuma parte:

Torres caminaba por las calles oscuras pegado a la pared. Siempre pegado a la pared y ladeando el cuerpo, es decir, rozando las paredes con un hombro y parte de la espalda, para que no lo fueran a pescar desprevenido jamás. Iba esa noche, como todas las noches, hasta el galpón donde tenía el desgraciado perro amarrado. La historia de él con su perro la conocía muy poca gente, porque todos estaban demasiado preocupados por su propia sobrevivencia para interesarse por un loco que amaestraba un perro hambriento mostrándole pedazos sanguinolentos de carne, de lejos, en la oscuridad. Una sola vez fue hasta ahí con Luis, que a pesar de su repugnancia por Torres necesitaba cuidarle los pasos, ya que nadie podía dudar de que estuviera todavía conectado con los de allá. ¿Por qué, si no, habría desertado de un buen puesto, de la confianza de sus superiores en su excepcional calidad de torturador, y de una vida infinitamente más cómoda que el terrible muladar de la estación? (TRABA, 1984a, p. 68).

O sargento Torres encarna toda a vileza e o horror da ditadura; é um torturador eficiente que sente prazer e nojo pelo que faz:

Tranquilos, firmes, ni una sola debilidad. Ni un temblor al agarrar la picana o el machete. Ni una arcada al levantar los baldes de sangre y porquerías. Mas sereno, ya casi satisfecho consigo mismo, recuerda cómo se cambiaba el uniforme salpicado por esa cochinateda, ponía una firma en el libro y salía puerta afuera, a la avenida (*Idem*, pp. 148-149).

Ao fugir degredado por causa de uma tortura que foi além do previsto, Torres sabe que “ahora su dantesco castigo consiste en deambular como una sombra, buscando que aquélla a quien vejó y muy posiblemente se unió a él, usándose mutuamente en la compartida abyección, lo vuelva a mirar, dándole razón de ser” (COBO-BORDA, 1984a, p. 38). Para Flora, Torres não existe. Ele, porém, necessita de sua presença para poder sobreviver. Quando Flora se suicida, Torres deixa de viver, sua existência tinha perdido todo sentido, pois, paradoxalmente, era o ódio de Flora que o mantinha vivo. Conforme afirma Liliana Cavani, “no sólo que las víctimas crean los verdugos, sino que los prolongan y mantienen, hasta más allá de cualquier límite comprensible. Sólo al morir la víctima, y desaparecer todo rastro suyo, los verdugos se volatilizan” (*apud* COBO-BORDA, 1984a, p. 38).

O suicídio de Flora atua como o primeiro detonante na longa seqüência de crises vividas pelos personagens de *En cualquier lugar*: “Somos cuatro

sobrevivientes – diz – que lloramos a los muertos pero nada nos parece más increíble que estar vivos” (TRABA, 1984a), e é precisamente esse dramático reconhecimento que os atinge profundamente. De outro lado, o fuzilamento de Torres por parte dos exilados faz estilhaçar todas as tensões represadas, cujas conseqüências também são sentidas no exterior. Ao fazer justiça com as próprias mãos, a oposição ataca o partido governante que lhes deu asilo, obrigando assim a demolir a estação, dispersando os exilados por todo o país, dando início a uma nova diáspora. Segundo Dejbord (2000, p. 21),

La novela se convierte en cartografía de la experimentación espacial al problematizar conceptualmente las construcciones binarias del aquí/allá y del adentro/afuera que definen tradicionalmente a las novelas del exilio. La existencia de un simulacro de país de origen en suelo extranjero pone en cuestionamiento conceptos como el de la nación a la vez que revela la naturaleza arbitraria de este tipo de construto tradicional.

Para o desterrado, exílio (*ex solum*) significa sair do solo (pátria), estar desraigado do lugar próprio ao qual se pertence; o exílio como forma de reafirmar a identidade, própria como coletiva, ou perdê-la definitivamente. Todos os fracassos, que de algum modo são compartilhados pelos personagens, vão transformando-se com o passar do tempo:

Allí, en medio del “espantable desorden de esa marea humana” que es la estación, se volverán, cada día más fantasmagóricos. Hablan de cosas que ya no existen y viven mentiras que ni siquiera a ellos mismos engañan. Un pasado sembrado de aristas, un pasado espectacular, se irá convirtiendo, poco a poco, en un presente tan trivial como todos. La sangrienta historia de su país que en un momento dado los hizo sentir héroes, capaces de cambiar el mundo y deshacer entuertos, muestra ahora su anverso de frustración y engaño. El alto costo, en vida y traumas, patetizado ahora en ese *ghetto* al cual se ven confinados (COBO-BORDA, 1984a, p. 37) [grifo do autor].

O solo ao que se faz referência no romance não é somente o espaço físico mas o espaço sócio-cultural e a rede de vínculos interpessoais. Nesse sentido, o exilado é

um ser atormentado pela falta de origem, dos referentes de sua realidade imediata e de sua temporalidade. É um ser lançado para um “afora” indefinido que não lhe é próprio. Com o olhar fixo no passado, os personagens do romance debatem-se ante a incerteza de ficar num lugar estrangeiro que lhes acolheu ou partir. “Na estação – ponto de chegada e partida –, o exílio é levado ao extremo da aporia: a impossibilidade de transformar a estação num substituto para o país que se abandonou e a impossibilidade de aceitar viver em qualquer outro lugar que não o seu próprio” (*Idem*). Para Lucho, o exílio é uma continuidade da pátria, porque se transporta com a gente e está onde se pode continuar com a discussão e a briga. Nesse sentido, como afirma Gadhoun (1996, p. 4), no exílio a pátria é uma prolongação temporal e espacial, “tanto en un espacio como en otro, se desbordan las fronteras en busca del infinito, se disuelve el significado tradicional del concepto de ‘patria’. A partir de esta movilidad geopolítica, Argentina está sencillamente ‘ahí, al alcance de todos’”.

Segundo Lucho não há necessidade de nostalgia estando no exílio; embora a distância seja geográfica, não há perda da casa-pátria porque a nação não pode ser definida em termos geográficos e por isso mesmo, as fronteiras deixaram de servir como critério a sua definição. A única verdade é que só resta o futuro, e que esse país onde vivem pode ser tão bom como qualquer outro. Em todo caso, melhor que o seu, onde a força da violência os tinha obrigado a tomar partido, precipitando-os num abismo. Na nova “pátria” nada os priva deles mesmos, se encontram sós com seu próprio destino que lhes pertence totalmente. Para trás ficaram os velhos lemas e protestos: “No hay a quién ayudar, ni a quién acusar, ni de quien vengarse”. Vive-se no instante puro; mata-se a lembrança e inventa-se um passado e uma identidade: essa é a resistência para vencer a armadilha da nostalgia. Ao final da história, Luís irá ao México, continuando aí seu proselitismo.

O problema maior do exílio é quando aos poucos o exilado vai-se acostumando às circunstâncias, quando vai aceitando e ajustando-se ao novo meio porque não resta uma outra alternativa. Com o passar do tempo, essa aceitação surge como forma de resistência e sobrevivência às dores do exílio. Só quando o trauma vai sendo

superado, é que o exilado começa a fazer o balanço do que tinha perdido: junta os cacos e tenta construir uma nova vida:

[...] con los que se fueron pasa una cosa muy rara, ¿viste? Al principio escriben seguido, muertos de nostalgia, y poco a poco van despegando. Eso sería lógico, pero no es sólo eso; es como si se volvieran otra gente, alguien que nunca estuvo aquí. Ya sé que tienen derecho, ¿quién va a elegir quedarse en este pudridero? (TRABA, 1981, p. 54).

“¿Por qué estamos aquí?” – pergunta-se Mariana–. Sua pergunta resume a desorientação dos personagens de *En cualquier lugar*. Nos diálogos do romance proliferam os pontos de interrogação, as indagações sem resposta sobre as causas e os efeitos do exílio, sobre os projetos inacabados do passado, sobre a violência, sobre a ação política. “No exílio, a utopia, esse espaço futuro, de redenção do presente, cede lugar à atopia, um não lugar que congela o tempo” (VIDAL, 2004, p. 45). Algumas das características singulares do exílio permitem compreender esta experiência humana como um complexo processo de duelo: “Nadie imaginaba lo que sucedería después. El exilio acabó con las previsiones y con las aprensiones, con el futuro” (TRABA, 1984a, p. 228). É necessário considerar na evolução desse duelo, as especiais dificuldades da experiência do exílio, a qual se instala como marca indelével:

Sea como fuere, el comienzo del exilio se presenta bajo la amenaza de Tánatos y de un intento de cada sujeto o grupo social en una búsqueda de transformación de su realidad que se apoya en el deseo de sobrevivir o disminuir los riesgos del horror y el sufrimiento psíquico y corporal (BARENBLIT *apud* GUEJAR, 2002, p.22).

Mariana lhe explica a Lucho que o exílio é um destino com o qual não se pode negociar: “No hay más que dos soluciones drásticas, o te acomodás del todo o te vas del todo; si te acomodás a medias estás listo, si te vas a medias, un día sí y otro no, acabas por creerte nadie” (TRABA, 1984a, p. 223). Ao sentir-se velha e abandonada por Vásquez, Mariana compreende que tinha chegado a um ponto morto. A partir daí, recobrará seus próprios valores reconciliando-se com sua identidade perdida. Quando

a ditadura cai, Mariana volta a seu país e retorna a seu antigo negócio de venda de flores. Sua volta evidencia, sem dúvida, que não conseguiu se adaptar totalmente ao solo estrangeiro. Vásquez, no entanto, decide morar com Ada; ao fazê-lo compreende aterrado que nunca mais voltará a sua terra; morrerá cinco anos mais tarde. Ada criará em seu nome, uma fundação em defesa dos direitos humanos.

Vivendo na clandestinidade, Ali, o marido de Flora, é outro personagem que mantém o olhar fixado no passado, impressionado com as terríveis notícias que lhe chegam da Argentina falando dos mortos e desaparecidos, deixando-se levar pelas experiências assustadoras que remetem a outras experiências também assustadoras. Na memória política os juízos de valor intervêm com mais insistência. “O sujeito – afirma Ecléa Bossi (1983, p. 371) –, não se contenta em narrar como testemunha histórica ‘neutra’. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da História, e reafirmando sua posição ou matizando-a”. Na memória de Ali se desenham fatos tão fragmentados assim como difíceis de esquecer: a bomba que colocou Flora, o desaparecimento de sua filha, a tortura e a morte de seus companheiros. É a lembrança de um passado carregado de dor, sofrimento e fracasso; também é o resgate reflexivo da experiência subjetiva dos que foram protagonistas desse passado.

Mas, a pergunta essencial: Por que regressar? “¿Qué hacer en un país dónde se ha dejado de pensar y participar, donde tus opiniones no cuentan para nada y apenas se trata, después de ímprobos esfuerzos, con una discreta diferencia”? (TRABA, 1984a, p. 93). A única resposta que se encontra: “[Argentina] es una ficción de país, que ahí no hay más que un montón de gente que vive al día, tratando de sacar el mejor partido posible a una situación sin salida” (*Idem*, p.108).). Então, conforme afirma Piglia (*apud* WOLFF, 1998, p. 15), “não se trata de ver a presença da realidade na ficção (realismo), mas de ver a presença da ficção na realidade (utopia)”. A utopia configura-se assim, no afastamento imaginário diante das contingências opressivas e violentas, como a ditadura, por exemplo. Mas, a utopia é o lugar perfeito? Existe um lugar perfeito? Nesse caso, o exílio é a utopia? No exílio, a utopia mostrará seu verdadeira cara: “El reverso que es todo paraíso impuesto por la fuerza” (COBO-BORDA, 1984a, p.42).

O desfecho do romance assinala a possibilidade de que o exílio transforme a derrota vivida pelos personagens em um ponto de partida: a comunidade da estação sem nome parte para um novo exílio. Entretanto, nas entrelinhas deixa claro de que existe a possibilidade de que aí venham a habitar futuramente outras comunidades, em outros moldes, mas com a mesma capacidade de luta apesar da derrota. Os exilados dessa estação – simulacro da pátria – resistem ao governo local que pretende trasladá-los para outros lugares: “un montón de gente que vive sin mañana, intentando sacar el mejor provecho posible de una situación sin salida” (TRABA, 1984a, p.108). Mas, por que resistem? Ainda que para alguns a estação represente um núcleo de resistência, Mariana vê nessa iniciativa a repetição de um projeto falido porque para ela o exílio não representa futuro. Na história, Vásquez é o personagem que encarna esse projeto. Com seu tom ponderado e sua longa experiência na luta política, consegue criar, ao menos temporariamente, uma identidade unificadora para todos aqueles exilados sem rumo: “Vásquez ya tenía un programa, una dirección departamental y una tesorería que, mismo no sirviendo de nada, daban la impresión de que él sabía para donde iba” (*Idem*, p. 52). O único problema é que seu discurso se produz no vazio. Como mecanismo de defesa, Vásquez superpõe realidades a partir das novas dimensões criadas no exílio. Tenta se reconstruir enquanto adapta a realidade a uma ficção: “[...] soñaba despierto, aprendía progresivamente a manejar la irrealidad como lo único concreto. Cada día imaginaba y ponía en práctica una nueva idea respecto al grupo, a la acción directa, al programa” (*Ibidem*, p.60).

Nessa estação abandonada, outrora símbolo do progresso, tinham quase tudo, menos um país, mas para alguns dos personagens a estação era a ficção de um país, desse país que necessitavam para poder sobreviver: “Nadie se importaba con la suerte de esos pobres seres amontonados allí [...] Vásquez menos aún. Él y todos aquellos que se juzgaban dirigentes desaparecerían así que la estación fuese abandonada. ¿De qué país hablaba Luis?” (*Ibidem*, p. 166). O colapso dos ideais políticos que alimentaram várias gerações aqui está representado. Alguns dos personagens, como Vásquez, são líderes com discursos altisonantes, que se agarram aos ideais e projetos políticos anteriores ao exílio e seguem viagem: “Se acostumbró a

lidar con un material irreal, pero venció esa irrealidad con un discurso que ganó cada vez más cuerpo, adaptándose a las nuevas circunstancias” (TRABA, 1984a, p. 60).

No desenvolvimento do romance, passa-se de um plano subjetivo a um coletivo, onde as histórias particulares se inserem modificando e sendo modificadas pela comunidade. No terceiro capítulo – “*El desalojo*” –, a história coletiva volta a primar mostrando a união dos seis mil exilados que protestam numa passeata para impedir o desalojamento da estação. “Apoteosis levantada sobre la nada”, esse será o momento de maior gloria e de maior ignomínia na carreira de Vásquez: “[...] palpó el fervor de la muchedumbre y no logró nada” (*Idem*, p. 153):

Gracias a tal momento de confrontación pública es factible medir la inutilidad de su prédica. Pero no sólo de la suya. También el rastreo sentido común de los jóvenes habilidosos, y “la tarea de hormiga, ingrata y sin término, que era la concientización de las masas”, llevada a cabo por los viejos militantes. Así, por lo menos lo entiende Luis, eje receptor de todos esos influjos, al comprender que ha sido utilizado por Vásquez y comprender, también, que ni la rapacidad ni las ambiciones cortas son suficientes. Se necesita un poco de locura para ser un hombre de verdad (COBO-BORDA, 1984a, p.41).

Marta Traba retrata as ambigüidades e os conflitos da cultura de esquerda que nos anos pós-ditadura seriam discutidos em detalhe dando lugar a numerosas polêmicas. Se houve nessa época uma politização do campo intelectual e cultural que abriu as portas para um intercâmbio entre os intelectuais e os setores populares, “ela se caracterizou em grande medida por um dogmatismo e um autoritarismo cuja responsabilidade no processo histórico foi amplamente discutida no exílio” (VIDAL, 2004, p. 46):

Mezcla de sentimentalismo barato y nostalgia exacerbada; de culpas aún no asumidas y reacciones incoherentes, por su trasfondo aún no expuesto a la luz; de dependencias enfermizas y espejismos que desdoblan, esta novela, a través de los cuatro capítulos que la integran, más una coda denominada “las partidas”, va desplegando esas cadenas de muertes y resurrecciones, tanto físicas como síquicas, que se entrelazan unas con las otras para concluir, al final, en un post-scriptum tan desolador como

cierto: “El poder pasó de un militar o de un grupo de militares a otro con tanta frecuencia, que el país, finalmente, dejó de ser noticia. No interesaba a nadie” (TRABA *apud* COBO-BORDA, 1984a, p.35).

Ao eliminar-se a estação, só ficará um mundo desarticulado e grotesco. Se verá com maior clareza, a crueldade que a nível pessoal rege as existências desses exilados. Vidas cheias de astúcias e espertezas, de encobrimentos e pretextos, onde a anti-ética constitui uma nova ética: a da sobrevivência; todos tentam salvar-se sugando uns aos outros: “¿Cómo llegaron a ese punto, en su caída, si antes su coraje era suicida y se jugaban, hora a hora, el todo por el todo?” (*Idem*, p. 39). Se perdeu a capacidade de discernir, de nomear a falta de ética e de moral, de falar abertamente. Quebrar o silêncio, também significa poder falar da dor do exílio, desse exílio que quiz borrar qualquer existência, ignorar, suspender no tempo imóvel, sem pertencer a nenhum lugar.

O isolamento gerado pelo totalitarismo “destrói – segundo Arendt (1989, p. 347) – a capacidade política, a faculdade de agir. É aquele impasse em que os homens se vêem quando a esfera política de suas vidas, onde agem em conjunto na realização de um interesse comum, é destruído”. O isolamento, que é a base de toda tirania, não atinge, no entanto, a esfera privada. O inédito, no totalitarismo, dada a ubiqüidade de seu processo de dominação, é que exige também o desenraizamento, que desagrega a vida privada e destrói as ramificações sociais. Segundo Arendt (*idem*), “Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo significa não pertencer ao mundo de forma alguma”. A perversão instrumentada pela ditadura, dentro ou fora, roubou parte da identidade, e para os que fugiram, parte dessa identidade significa ser exilados. O exílio, porém, como alternativa única, permitiu salvar a vida, sobreviver, mesmo tendo uma vida fraturada definitivamente marcada pelo trauma. O banido, condicionado por sua incondicionalidade, ao ser excluído da comunidade não pode participar da vida comunitária nem política, sendo reduzido a uma vida despojada de todo direito,

[...] que ele pode somente salvar em uma perpétua fuga ou evadindo-se em um país estrangeiro. Contudo, justamente por ser exposto a todo instante a uma incondicionada ameaça de morte, ele encontra-se em perene relação com o poder que o baniu. Ele é pura *zoé*, mas a sua *zoé* é capturada como tal no bando soberano e deve a cada momento ajustar contas com este, encontrar o modo de esquivá-lo ou enganá-lo. Neste sentido, como o sabem os exilados e os banidos, nenhuma vida é mais “política” do que a sua (AGAMBEN, 2004, p. 189).

A desestabilização do exilado é, de certa forma, similar a do emigrado. Um e outro sabem porque estão nesse lugar, mas não podem responder quando voltarão a seu lar novamente. A imigração como o exílio é quase sempre uma viagem unidirecional pois não há lugar para onde voltar. “Qualquer lugar” é um espaço aberto, sem fronteiras; promete liberdade em todos os sentidos porque é o espaço onde os fugitivos, livres da repressão, podem subverter as regras de jogo, para poder sobreviver longe de casa. O espaço da liberdade também é prisão e cárcere: “en la afirmación de todos de no moverse de ahí, no dispersarse por los campos como quería el gobierno, presionado cada vez más por quienes criticaban ese segundo pueblo que crecía en la frontera de la ciudad” (TRABA, 1984a, p. 77). Os sobreviventes dessa estação-ghetto vão ficando cada vez mais reduzidos e limitados ao subúrbio obscuro que os assedia. Seu conceito de liberdade torna-se uma utopia:

Todos los campos de refugiados eran la misma cosa en cualquier parte del mundo; gente hacinada que come, duerme, defeca, espera. Ellos (gobiernos anfitriones) cumplieron con los comedores, los colchones y las letrinas; ¿qué más podían hacer por una multitud que huía como los animales en los incendios de las selvas (*Idem*, p. 196).

Viver em qualquer lugar não só significa viver em fragmentos. Também, conduz a inscrever-se na diáspora. Apesar da dispersão e da fragmentação, a atividade literária e artística de Marta Traba no exílio, não parou um só dia. Confessava que tinha, como todo escritor, a necessidade de comunicar-se através da palavra escrita. Suas palavras derramavam-se nas páginas brancas que, também a absorviam e sepultavam dentro do tecido textual, no mesmo tecido (véu) onde

ocultou/revelou seu compromisso político de defender os ideais sociais (e sagrados) mediante os quais se derrocara o império fascista da América Latina e do mundo.

Se o exílio fragmentava a Marta Traba, também voltava a uní-la com o resto da “comunidade imaginada”. Sua identidade cindida em múltiplas vozes, se reconstruirá em outras múltiplas entidades narrativas. Na dobra, um entre-lugar: silêncio. É precisamente no âmago desse silêncio onde a dançarina reencontrará, ao eco de suas reflexões, seu outro corpo, textual. Para tornar-se eterna, Salomé deve ser múltipla. A subjetividade de seu verdadeiro eu se deslocará em cruzamentos, em pontos de encontro, de diálogo e de tensão histórica e cultural. A força secreta da criação poética da mulher dançante é transfigurada em um leque de significações: sedutora, protetora, subversiva, anjo guardião, sacerdotisa. Também a imagem inacessível e a multiplicidade, a intensidade e a fuga. Essa mitologia do amor da mulher em trânsito nos revela o sentimento de solidão no coração mesmo das paixões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Emblema da condição humana, o exílio é uma das experiências mais dolorosas da humanidade. É uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar de origem, entre o eu e seu lar. Usualmente, considera-se a experiência de exílio como sendo própria da modernidade porque essa experiência se associa ao estado existencial do homem moderno, esquecendo-se, porém, que desde os primórdios, o ser humano é forçado a se reconhecer como um sujeito em permanente exílio, de si mesmo e dos outros. A condição de estrangeiro, intimamente relacionada à noção de exílio, simboliza a própria situação do homem na vida. Na Bíblia, o exílio apresenta-se como um mito universal. O desterro da terra prometida é uma metáfora que serve para ilustrar o próprio exílio do homem na terra. Assim, todo filho de Adão e Eva é um hóspede de passagem, um estrangeiro em qualquer país em que se encontre e até mesmo em sua própria pátria. Estar arraigado é quiçá a mais importante e menos reconhecida necessidade da alma humana.

Tais representações nos levam a pensar o exílio como condição existencial e como assunto histórico e literário. No campo da literatura podemos refletir a noção de exílio não só enquanto manifestação historicamente coletiva, também como “experiência singular” subjetiva. Enquanto ato de criação, o exílio conota dois universos: o aspecto iluminador de sua presença e o universo mesquinho e miserável da exclusão, solidão e estranhamento. Dessas duas vertentes desprendem-se duas tradições do exílio presentes na literatura universal de todos os tempos: autores que vem a condição de exílio com valores mais sedutores, vinculados a estados da consciência, capazes de confirmar qualidades do indivíduo cuja pureza só seria possível a partir de uma conquista solitária de um espaço próprio. Outros, porém, consideram o exílio como absoluta orfandade, fratura, trauma, solidão e exclusão.

A guerra, o imperialismo e as ambições teológicas de governantes totalitários fizeram do século XX a era da imigração em massa, do refugiado e da pessoa deslocada. Entendido como o produto de seres humanos sobre outros seres humanos,

o exílio, enquanto manifestação histórica coletiva, dilacera a milhões de pessoas das fontes de sua tradição, de sua família e de sua geografia. A terra dos desterrados é a ausência de terra dos que tem terra. O campo de concentração, área por excelência da biopolítica moderna e enclave dos refugiados, surge como o verdadeiro paradigma político da modernidade. O refugiado é uma exclusão inclusiva, uma exceção; exceção, aliás, que na democracia moderna vai-se tornando regra. O refugiado que deveria encarnar o homem dos direitos, assinala em vez disso, a crise radical deste conceito. No sistema do Estado-nação, os ditos direitos sagrados e inalienáveis do homem mostram-se desprovidos de qualquer tutela e de qualquer realidade no mesmo instante em que não é mais possível configurá-los como direitos dos cidadãos de um Estado. A democracia moderna se caracteriza por reivindicar a liberdade e a felicidade dos homens no próprio ponto que indica a sua submissão. Esse processo antagônico que leva, de um lado, ao reconhecimento dos direitos e as liberdades formais, de outro, termina tornando-se inesperadamente incapaz de salvar de uma ruína a vida dos homens, a cuja liberação havia dedicado todos seus esforços.

O exílio tem sua origem na velha prática do banimento. Ocupando o limiar entre dois mundos, o bandido/banido é um ser paradoxal que não pertence propriamente nem ao mundo que deixou para trás nem àquele em que agora vive seu degredo. A complexidade do estado de banimento, cuja origem encontra-se no bando soberano, remete-nos à velha discussão, na historiografia jurídica entre aqueles que concebem o exílio como uma pena e aqueles que o consideram como um direito e um refúgio: banido (excluído) e ao mesmo tempo, livre, aberto a todos. Eis aí a dupla condição do exilado: excluído e proscrito e, ao mesmo tempo, em estado de liberdade plena. No deserto da modernidade, o lobisomem é um sujeito híbrido, marginal e estranho que se revela como sendo uma ameaça e uma semelhança na extrariedade da exceção: a cidade.

A cidade que abriga o estrangeiro também pode ser vista como o “não lugar”, território de exclusão, desencanto e estranhamento, admiração e repulsa. Na literatura do exílio, a cidade é nostalgia, lembrança, recordação. Em certos momentos, a cidade deixa de ser o espaço real para converter-se em evocação. Cidade ausente-presente;

lugar de múltiplos significados, espaço metafísico e imaginário onde se transmuta o tempo.

O exílio não é só um estado físico, espacial e temporal, também é um estado mental. O sentimento de perda primordial remete-nos a um sentimento ainda mais profundo que nos acompanha permanentemente: a nostalgia, entendida como a melancolia produzida no exílio pelas saudades da pátria. Na cidade evocada estamos diante de uma nova busca do sentido da nostalgia, vivida nas perambulações e nos pensamentos de um ser em constante trânsito e vertigem. A ausência mortal que acompanha ao herói deve dissolver-se na *praxis* de seu périplo, não em um pensamento envolvente e coerente, e sim, nos fragmentos e lembranças do passado recobrado no percurso pelas ruas da cidade. Evocação que é linguagem, fragmentação, desarraigamento interior.

Desterrado da razão, da cidade e da história, sem um território real sob seus pés, ao poeta só lhe restará, para subsistir e perpetuar-se, a apropriação simbólica do espaço imaginário. Desde essa zona de resistência, o poeta criará um refugio seguro que é o universo da fantasia. Daí, o caráter radicalmente subversivo que apresenta toda produção imaginária banida: seus conteúdos não atentam contra uma ou outra forma de existência social, mas contra os postulados políticos e morais em que se sustentam toda formação social.

Quando os escritores desterrados se deslocam num túnel atemporal, físico-textual, constroem/desconstroem novas identidades em trânsito. A identidade diaspórica – híbrida e multiforme – é reivindicada “agonisticamente” como uma forma de sobrevivência, a partir de uma posição de marginalidade, sem uma fonte de sustentação cultural, política e humana. Nesta experiência são postas a prova muito duramente as bases da identidade e as bases da consciência de vida. No exílio não se tem aquele referencial no qual podem ser dissolvidas as contradições ou a incapacidade de comunicação e de comunhão com o mundo. Daí que o sentimento de perda seja inerente ao exílio.

Despojados, os poetas perambulam através da linguagem, o único vínculo que o exilado pode conservar com seu país. O desarraigamento lingüístico converte os escritores em homens distanciados, saudosos, descentrados em eterno conflito. O

verdadeiro território do escritor no exílio é a língua. A verdadeira pátria do escritor sem pátria, suas raízes, estão no livro que o poeta carrega dentro de si.

Como medida de sobrevivência, muitos dos escritores, desterrados lingüísticos, apegam-se desesperadamente ao artifício de sua língua materna ou ficam em silêncio para não perder sua identidade. Outros, porém, como medida de sobrevivência, deslocam-se por sucessivas línguas, gêneros e vozes, para narrar sua própria experiência erradia, construindo para si uma “casa de palavras”, uma obra multilíngüe e interlingüística onde coexistem diferentes visões de mundo e multiplicidade de línguas diversas que denunciam sua própria descentralização física e idiomática.

Na América Latina o exílio na literatura constitui uma tradição. Ao longo da história de nosso continente, a tradição do exílio é criada pelos escritores banidos de seus países quase sempre por perseguição política. Com as ditaduras do Cone Sul nas décadas de 60 e 70, a experiência desse banimento aparece registrada nas obras de muitos escritores degredados, assim como em algumas obras de escritores que ficaram em seus países de origem escrevendo à sombra do sistema, exilados dentro de seus próprios mundos.

No espaço discursivo da literatura das décadas de 60 e 70, articulou-se um projeto de identidade literária e política para a América Latina. Com as ditaduras no Cone Sul, porém, se produz um corte dramático no projeto de inovação estética criado a partir da literatura do *boom* – conforme analisado na segunda parte desta tese – que uniu os escritores de todo o continente em torno de um ideal de transformação da sociedade latino-americana, na luta contra a transculturação a partir da libertação, por meios criativos, do sistema econômico e cultural. O otimismo utópico dos escritores e artistas foi substituído pela exigência de um engajamento crítico, dando lugar a uma cultura de resistência que tentava enfrentar desde uma posição “marginal”, e com os meios criativos ou políticos, o terror e a censura.

A literatura contemporânea argentina por meio do relato da história e do resgate da memória sobre as décadas das ditaduras, criou um espaço de reflexão a partir do universo da escrita, em que a literatura que emergiu em condições autoritárias, tornou-se testemunho direto ou indireto da barbárie da realidade contemporânea e

condição criativa para uma geração inteira de escritores. A partir dessa ruptura, houve também uma fratura no campo intelectual entre aqueles que ficaram em seus países de origem, enfrentando a censura com meios criativos e subversivos em uma posição marginalizada, e os que partiram, sendo submetidos ao exílio, interrompendo o processo de criação, ou tentando superar o trauma à distância. Para uns e outros a mudança nos rumos estéticos e políticos foi radical, mas gerou em ambas as dimensões uma cultura de resistência que tentava, interna e externamente, denunciar e combater o regime ditatorial com os meios que se tivessem, confrontando-se com o problema de como narrar o horror. Nesse contexto, conforme assinala Vidal (2004, p. 19), “as obras escritas no exílio expressam tanto a falência de um projeto político como a necessidade de reconstruir uma história a partir dos restos desse projeto esfacelado”.

E é precisamente nos textos de alguns desses escritores onde ficaram registradas as lembranças de uma memória de ofensas e ultrajes que se nega a desaparecer. Seqüestro, solidão, tortura, extermínio são fraturas da subjetividade, vividas na ditadura pelos desaparecidos, e revividas no exílio por alguns dos que conseguiram fugir ou foram expulsos. São nexos do corpo e a palavra tentando narrar o indizível de uma experiência limite: a tortura, ou, tentando refletir desde uma vida danificada pelo trauma, a dura vivência de um exilado fora de seu lugar de origem.

A discussão sobre a situação política e cultural da América Latina nas décadas do *boom* e das ditaduras do Cone Sul, enfoca também as polêmicas e o engajamento político dos intelectuais em torno à importância do exílio para a produção literária. Escritores como David Viñas, Noel Jitrik, Marta Traba, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Angel Rama, Julio Cortázar, entre outros, são exemplos de escritores degredados que viveram a experiência do exílio como condição produtiva na medida em que abandonam a auto-complacência abrindo espaços para a criação, e alguns deles – Viñas, Galeano, Traba, Benedetti – empregam o espaço literário como arma de luta.

O pensamento desses escritores degredados representa histórias particulares, diferentes umas das outras, nas quais se conjugam recuperações heterodoxas das histórias silenciadas pelas ditaduras do Cone Sul, e nas quais se manifestam uma das

maiores críticas às políticas ditatoriais. As vozes exiladas de América Latina também traçaram um eixo intelectual relevante criado em permanente trânsito, a partir de um contacto intelectual intenso, que permitiu instaurar uma nova tradição crítica do mundo latino-americano, elaborando desde outras dimensões, novos olhares abertos em direção ao passado, reconstruindo a memória histórica, revisando e/ou restaurando tradições e introduzindo outras temporalidades culturais.

A partir de diferentes dimensões e guardadas as devidas diferenças, Julio Cortázar e Marta Traba foram figuras de proa no pensamento, na criação e na transformação da cultura da América Latina. Um e outro, a partir de seus acertos, contradições, erros e desacatos, com aguda inteligência, talento criativo e rigor crítico agitaram o mundo intelectual latino-americano em tempos de polêmicas e “alambradas culturais”, contribuindo para o desenvolvimento do conhecimento e a expansão da literatura e das artes plásticas.

As vozes e estilos que cruzam uma determinada obra artística são chaves para entender sua configuração cultural e ideológica. Julio Cortázar e Marta Traba através de suas trajetórias de vida nos revelam a maneira como esses dois autores organizaram os cruzamentos entre literatura e política, neste caso, determinantes para conceituar sua trajetória. Podemos dizer que Cortázar e Traba restituem ao romance seu poder como forma de conhecimento e interpretação crítica do mundo. Nesse sentido, a escritura termina por se integrar às manifestações políticas, sempre parciais, e ao lugar de enunciação teórico e cultural que se expressa abrindo campos de luta.

Ainda que distantes em termos biográficos e estéticos, e, guardadas as particularidades de um e outro, a experiência de vida no exílio de Cortázar e Traba exemplifica as contradições vividas pelos escritores desterrados. Escritores nômades no sentido tradicional da palavra porque viajaram permanentemente, foram agitadores culturais e transgressores, que elaboraram nos entre-lugares estratégias de subjetivação, criaram novas identidades em trânsito e conquistaram nessas posições, postos de contestação e confronto. Sem esquecer, tal como assinala Rosi Braidotti (2000), que as “identidades nômades são transgressoras” e sua natureza, transitória. É precisamente por essa razão que podem fazer “conexões”, nesse sentido políticas,

porque as identidades nômades são produtoras de novos discursos em trânsito, provocando novas configurações de espaços, saberes, sentidos.

Procurando assumir a eterna busca da liberdade de criação, Julio Cortázar foi um escritor de numerosos recursos: violento, contraditório, jubiloso, paradoxal, inclinado a unir riso e teoria. Sua trajetória crítica foi elaborada na fronteira da política (crítica) e da poética (ficção). É nessa conjunção problemática onde se manifestam suas mais evidentes contradições. Apesar de que se dedicou com obsessão a dinamitar a velha dicotomia, Cortázar manteve um compromisso com a causa socialista e a revolução cubana. Mesmo assim, para seus opositores mais enfáticos – Collazos, Viñas, Heker –, o homem político efetivamente engajado é impugnado, pois, como não se define historicamente fundindo literatura e política e assumindo a velha idéia sartreana do compromisso, está fora de combate.

Cortázar, a diferença de Viñas, não funde, numa primeira etapa, literatura e política; acredita que o artista no exílio deveria ser um espírito criativo e livre. Por essa razão, sua única postura válida seria a de estar contra tudo, lutando criativamente contra as forças que tratam constantemente de perturbar o elemento subjetivo. Esse compromisso deve manifestar-se na própria obra, não necessariamente numa obra de caráter testemunhal ou panfletário – como exigiam Collazos e Viñas –, senão através de uma literatura de iniciação, de criação, onde a denúncia se transforma em arte. Investir numa escrita de vanguarda é, para Cortázar, o verdadeiro ato revolucionário.

A postura política de Cortázar conscientemente assumida, parte da premissa que para expressar uma visão revolucionária do mundo é necessário começar revolucionando os meios de expressão dessa visão. A revolução deve começar, então, de dentro para fora, idéia essa claramente manifesta em seu romance *Rayuela*: “No se puede denunciar nada – diz – si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo enunciado [...] escribir contra el capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo” (CORTAZAR, 1996, p. 509). Segundo essa afirmação de Cortázar, a fusão do estético e do político é realizada sobre tudo por intermédio de uma verdadeira revolução da forma literária. Daí que em *Rayuela* – romance onde a percepção ontológica da existência ecoa o tempo todo –, a realidade objetiva coexiste com o sonho e a fantasia; o compromisso político e

social se une à consciência estética e os conflitos circunstanciais se fundem com outros de ordem existencial, como o exílio.

Cortázar tenta conciliar ambas instâncias, no entanto, sob o domínio de uma ética partícipe e comprometida não só com a história mas também com a existência humana. Dessa forma, em um primeiro momento, Cortázar estaria dinamitando a velha dicotomia: política – arte, já que a arte encontra-se no lado oposto das idéias; uma arte ideológica se dá fora do espaço da arte, no campo da vida. O desterro – a “viagem política” –, então, converte-se em “viagem estética” sem retorno, atuando na contra corrente, abrindo novos horizontes de experimentação. Entretanto, em 1976, com o surgimento da ditadura militar na Argentina, Cortázar se considera efetivamente um exilado político e passa a interpretar a experiência do exílio como uma estratégia para recuperar valores e uma forma de luta contra a ditadura, porque à distância o escritor exilado tem a possibilidade de denunciar ao mundo o que acontece em seu país. Propõe a não utilização do exílio como desvalorização senão como sua conversão em uma ação positiva e um estímulo criador. Para isso é necessário se libertar da tristeza e da nostalgia, abandonar a auto complacência e abrir um espaço para a reflexão, tentando extrair do exílio um espaço literário de criação sem cair no saudosismo nacionalista nem no ressentimento dos derrotados, assumindo o que ele pode oferecer de positivo.

Marta Traba, teve consciência de ser fundadora de um espaço novo no universo da crítica cultural latino-americana. Essa postura inaugural a exerceu a partir de uma sucessão de transgressões expressadas na análise e diferenciação do seu discurso, imprimindo um caráter profissional à nova crítica. Armada de seu fogo sagrado, qual Elena de Troia, Marta Traba foi uma líder nata. Mulher de paixões e de confrontos, abriu caminho através de um campo minado, construído com lutas veementes e estratégias de mascaramento. A sua verdade passa a ser legitimada através da máscara. As políticas do mascaramento são inerentes a uma concepção política da arte: ocultar revelando. A máscara não é simulacro e sem simultaneidade, se por ela entendemos, uma dentre as personalidades possíveis.

Retomar o mito de Salomé no momento em que o mito se torna abstrato, permitiu analisar como diversos aspetos de Salomé se encarnam na consciência

crítica de Marta Traba. Nas entrelinhas de sua obra podemos perceber uma espécie de duplo: de um lado a mulher que escreve ficção, de um outro, a que questiona e polemiza, qualifica ou desqualifica. Daí que sua reflexão sobre arte e política esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária, operando, então, nas fronteiras artísticas, literárias e políticas. A partir dessas interseções arma seu discurso.

No papel de agitadora cultural, Marta fez tremer o *establishment* artístico da América Latina a partir de uma profunda tarefa crítica, construída desde diferentes frentes de luta: teórica, ensaísta, professora, jornalista, palestrante, colecionadora, curadora, diretora de instituições públicas e privadas. Mordaz e apaixonada, beligerante, seu espírito guerreiro a levou a empreender duros confrontos contra seus críticos e opositores, batalhas essas que lhe ocasionaram exílios internos e externos, desgostos e perdas de afetos e empregos, também lhe proporcionaram um lugar de destaque na história da arte de nosso continente e um crescente reconhecimento no campo da literatura escrita por mulheres na Europa e nos Estados Unidos, pouco conhecida, porém, no Brasil.

Marta Traba teve a compreensão de que apesar de se produzir na América Latina uma obra artística dependente, podia-se dar o salto por cima das limitações e das sínteses etnocêntricas, e resgatar toda nossa originalidade adormecida. Também teve a preocupação pedagógica de esclarecer, delimitar, conceituar a arte, gerando pautas de compreensão para ensinar o espectador a ler e compreender a construção simbólica latino-americana. Daí sua permanente obsessão por organizar o conhecimento da cultura artística, sistematizando seus ritmos, suas estratégias, destacando sua pluralidade. Para alcançar esse objetivo, é necessário enfrentar teoricamente a modernização da América Latina, alertar sobre seus perigos e se opor não só à penetração cultural, também à *satelização* local. Diante destes mecanismos, a proposta política de Marta Traba é a arte de resistência, ou seja, a via de passagem à modernização de caráter próprio; não uma nova forma de dizer o mesmo, mas uma maneira diferente de ver e expressar que permite formular novas significações.

Na obra literária de Marta Traba é possível situar a relação entre política e literatura no âmbito da língua. Sua narrativa é um discurso de resistência que se arma amalgamando memória e ficção, paixão e ironia, política e estética. *Conversación al*

Sur e *En cualquier Lugar*, são romances em que a fabulação literária aposta à função social da literatura e em seu poder como meio de denúncia. Nestas duas obras, a autora deixou um testemunho do que significou para uma geração de argentinos viver o trauma social que foi a ditadura. São dois pedaços de uma Argentina separada pelo autoritarismo militar, cujas histórias falam de repressão, perseguição, censura, medo, tortura, ausência de liberdades, exílios. Nesse sentido pode se dizer que Marta Traba se inscreve numa tradição de escritores do Cone Sul onde o engajamento político se expressa através da denúncia por meio da exposição das realidades do terrorismo, da prisão e da repressão.

Nos anos que se passaram desde o falecimento de Marta Traba, muitas mudanças se operaram no pensamento ideológico e artístico mundial. Se bem é certo que muitos de seus postulados, críticas e interpretações estejam atualmente ultrapassados, essas modificações não restam, porém, a importância de sua análise crítica e sua obra literária – ainda pouco estudada no Brasil. Mesmo que algumas de suas teses hoje estejam superadas, questionadas, rebatidas ou pouco valorizadas, não se pode deixar de ver seu pioneirismo no resgate e valorização da arte regional por meio da qual se expressou a miragem alucinada e "*alucinate*" da América Latina.

O itinerário intelectual e existencial de Julio Cortázar e Marta Traba construído em permanente exílio, em sucessivos deslocamentos e estados de fragmentação, revela identidades cindidas em múltiplas vozes, cuja experiência erradia reflete a situação existencial como a experimenta um indivíduo multicultural, um emigrante convertido em nômade. A vivência de um conjunto de experiências complexas e contraditórias, retratam também a interação de diversos níveis de subjetividade, onde o eu se desloca em cruzamentos, em pontos de encontro, de diálogo e de tensão histórica e cultural. Cortázar e Traba elaboraram uma política de resistência cultural a partir de uma estética nômade. Enquanto sujeitos nômades, cruzaram fronteiras geográficas, conceituais, estéticas e políticas, fazendo da experiência erradia um campo de luta e de tensão política e cultural, convertendo as circunstâncias adversas e a vida incerta em um estímulo para sua fecunda produção intelectual.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA GERAL:

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia (reflexões a partir da vida danificada)** (Trad. Luiz Eduardo Bicca). São Paulo, Editora Ática, 1992.

_____. **Mínima Moralia (Reflexiones desde la vida dañada)** (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid, Taurus, 1987 (Ensayistas- 274).

_____. “O ensaio como forma”. Em: COHN, Gabriel. **Theodor W. Adorno** (Coord. Florestam Fernandes). São Paulo, Editora Ática, 1986 (Col. Grandes Cientistas sociais 54).

_____. **Dialéctica Negativa** (Trad. José María Ripalda). Madrid, Taurus, 1975 (CADERNOS para el diálogo).

_____. **Teoria Estética** (Trad. Artur Morao). Lisboa, Edições Setenta, 1970.

_____. **Crítica cultural y sociedad** (Trad. Manuel Sacristan). Barcelona, Ediciones Ariel, 1969 (Quincenal 20).

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer (O poder soberano e a vida nua I)** (Trad. Henrique Burigo). 1ª. reimpressão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

_____. “Do bom uso da memória e do esquecimento”. Em: NEGRI, Toni. **Exílio (Seguido de valor e afeto)**. (Trad. Renata Cordeiro). São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2001.

_____. “Política del exilio”. Em: SILVEIRA GORSKI, Hugo Claudio. (Org.). **Identidades comunitarias y democracia**. Madrid, Editorial Trotta, 2000.

AIRA, César. **Diccionario de autores latinoamericanos**. Buenos Aires, Emecé Editores S.A., Ada Korn Editora, 2001.

ALEGRIA, Fernando. **Literatura y revolución**. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

_____. **Literatura y praxis en América Latina**. Caracas, Monte Avila, 1974.

ALIGHIERI, Dante. **La divina comedia** (Trad. Manuel Aranda y Sanjuan). México, D.F., Ediciones Selectas, 1982.

ALMINO, José. “Canção do exilado”. Em: *Mais! (Folha de São Paulo)*. São Paulo, 12 de maio de 2002.

AMARAL, Aracy. “Marta Traba, décadas vulnerables”. Em: *Arte en Colombia*, Bogotá, n. 23, 1984.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. “Errando com o Guesa: duas leituras contemporâneas”. Em: *DC Cultural (Diário Catarinense)*. Florianópolis, 08 de março de 2003.

AMETTE, Jacques-Pierre. “Albert Camus: un extranjero en París”. Em: *El Nacional*, México DF, n. 185, 5 de diciembre, 1993.

AMORÓS, Andrés. “Introducción”. Em: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Madrid: Cátedra, 2000 (Col. Letras Hispánicas).

ARAUJO, Nadia de e ALMEIDA, Guilherme Assis de. (Coordenadores). **O direito internacional dos refugiados: uma perspectiva brasileira**. Rio de Janeiro, Renovar, 2001.

ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. **A condição humana**. (Trad. Roberto Raposo). 10^a ed/2^a reimpressão. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

_____. **Auschwitz et Jerusalem**, Paris, Deuxièmes Temps, 1991.

_____. **Origens do totalitarismo** (Trad. Roberto Raposo). São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico (Dilemas de la subjetividad contemporánea)**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião enlacado – A poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. “Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984)”. Em: **Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Escorpionagem: o que vai na valise”. Em: **Achados e perdidos (ensaaios de crítica)**. São Paulo: Polis, 1979.

ASCHER, Nelson. “Edward Said, 1935-2003”. Em: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de setembro, 2003.

_____. “Palavra remete ao exílio dos poetas e dos judeus”. Em: *Folha de São Paulo - Mais!* São Paulo, 28 de junho, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares (introdução a uma antropologia da supermodernidade)**. (Trad. Maria Lúcia Pereira). Campinas, Papirus, 1994.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura** (Trad. Myriam Ávila et all). 2ª. reimpressão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

BAMBIRRA, Vânia. **Cuba: 20 anos de cultura**. São Paulo, Editora Hucitec, 1983 (Col. Pensamento Socialista).

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BARENBLIT, Valentín. “Prólogo”. Em: GUELLAR, Diana, JARACH, Vera, RUIZ, Beatriz. **Los chicos del exilio. Argentina (1975-1984)**. Buenos Aires, Ediciones El país de nomeolvides, 2002.

BARTHES, Roland. **Crítica y verdad** (Trad. José Bianco). 7ª. ed. México, Siglo XXI Editores, 1985.

BARRENECHEA, Ana María. “La estructura de Rayuela de Julio Cortázar”. Em: **textos hispano-americanos – de Sarmiento a Sarduy**. Caracas: Monte Ávila, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal* (Trad. Ivan Junqueira). 3ª.ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A., 1985 (Col. Poesia de Todos os Tempos).

BAUER, Tristán. **Cortázar** (Documentário cinematográfico). Buenos Aires, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência** (Trad. Marcus Penchel). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.

BENEDETTI, Mario. **Primavera con una esquina rota**. Bogotá, Seix Barral, 2000 (Col. Biblioteca Breve).

_____. **Viento del exilio**. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000 (Col. Biblioteca Mario Benedetti).

_____. **El escritor latinoamericano y la revolución posible.** 7ª ed. México, Editorial Nueva imagen, 1986.

_____. **Letras de emergencia.** 7ª ed. México, Editorial Nueva imagen, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). 3ª ed. São Paulo, Editora Brasiliense, v. 1. 1987 (Obras Escolhidas I).

BERNETTI, Jorge Luis. GIARDINELLI, Mempo. **México: el exilio que hemos vivido (Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983).** Buenos Aires, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003 (Col. Política, Economía y Sociedad).

BESANSON, Alain. “La Argentina”. Em: *La Nación*, Buenos Aires, 1 de julio de 1984.

BETANCUR, Belisario. “El Museo de Arte Moderno de Bogotá: El ser querido”. Bogotá, noviembre de 1994. Em: <file:///A:/El MAM Traba-bogota.htm>. 03 de abril de 2003.

BÍBLIA SAGRADA. (Trad. Centro Bíblico Católico). 45ª. Ed. São Paulo, Editora Ave Maria, 1984.

BOCCANERA, Jorge. **Tierra que anda (Los escritores en el exilio).** Buenos Aires, Ameghino Editora S.A., 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico** (Trad. Fernando Tomaz). Rio de Janeiro, DIFEL/Editora Bertrand Brasil, 1989 (Memória e sociedade).

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade (Lembranças de Velhos).** 1ª. reimpressão. São Paulo, T. A Queiroz, Editor, Ltda, 1983 (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas).

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujetos nómades (Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea).** Buenos Aires, Editorial Paidós, 2000.

BRUNEAU, M. **Diasporas.** Montpellier, GIP Reclus, 1995.

CABRERA INFANTE, Guillermo. “Entrevista a João Silvério Trevisan”. *Suplemento Especial Domingo, Caderno 2. O Estado de São Paulo*, 18/08

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito (com Bill Moyers)** (Trad. Carlos Felipe Moisés). São Paulo, Associação Palas Athena, 1991.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado.** Lisboa, Editora Livros do Brasil, 1951.

CARDONA, Angeles de Gilbert. "El mundo de Martín Fierro". Em: HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1982.

CASA DE LAS AMÉRICA 145-146. "Edición dedicada a Julio Cortázar". La Habana, jul.-oct., 1984.

CAVEDON, N. R. **Antropología para administradores**. Porto Alegre, UFRGS, 2003.

CIORAN, E. M. **Breviario de podredumbre**. Madrid, Taurus, 1986.

_____. **Breviario da descomposição**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1989.

COBO-BORDA, Juan Gustavo. *Lecturas Dominicales/El Tiempo*, Bogotá, 24 de abril de 1994.

_____. "Marta Traba, novelista". Em: TRABA, Marta. **Conversación al sur**. México, Siglo XXI Editores, 1981.

COLLAZOS, Oscar. **El exilio y la culpa**. México, Seix Barral, 2002.

_____. **Las trampas del exilio**. Bogotá, Editorial Planeta, 1992.

_____. CORTÁZAR, Julio. VARGAS LLOSA, Mario. **Literatura en la revolución y revolución en la literatura**. México, Siglo XXI Editores, 1970.

CONNERTON, Paul. **How societies remember**. Great Britain, Cambridge University Press, 1992.

CHARTIER, Roger. **A história cultural (Entre práticas e representações)** (Trad. Maria Manuela Galhardo). Rio de Janeiro, DIFEL/Editora Bertrand Brasil, 1990 (Memória e Sociedade).

CHAVES ALFARO, Lisandro. **Exílio**. México, Editorial Tinta Libre, 1977.

CHÉDEMAIL, S. **Migrants internationaux et diasporas**. Paris, Armand Colin, 1998.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido** (Trad. Luiz Roberto Salinas). 2ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988 (Col. Estudos, 35).

DEJBORD, Parizad Tamara. **Cristina Peri Rossi: escritora del exílio**. Buenos Aires, Galerna, 1998.

DOLHNIKOFF, Luís. “A ausência dos intelectuais”. Em: *Cult*, n. 77, ano vi, fevereiro, 2004.

DONOSO, José. **Historia personal del “boom”**. Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.

ERIKSON, Erik H. “La crisis de la identidad en la perspectiva autobiográfica”. Em: ERIKSON, Erik H. **Historia personal y circunstancia histórica** (Trad. Leopoldo Lovelace). Madrid, Alianza Editorial, 1979 (El Libro de Bolsillo 709. Selección humanidades).

ELIOT, T.S. “Tierra Yerma” (Trad. Manuel Núñez Nava). Em: **Los grandes de la poesía moderna: Poetas de la lengua inglesa/ vol. 1**. México, D.F., UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural, 1982.

EPSTEIN, A. L. **Ethos and Identity (Three studies in Ethnicity)**. London, Tavistock publications, 1978.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. (Trad. revista e adaptada para esta coleção pelo Departamento Editorial de W. M. Jackson Inc.). São Paulo: W. M. Jackson, 1952.

FERNÁNDEZ BRAVO, Florencia. et all. **Sujetos en tránsito**. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003.

FERNÁNDEZ MORENO, Cesar (Coord). **América Latina en su literatura**. 9ª ed. México, UNESCO/Siglo XXI editores, 1984 (Serie “América Latina en su cultura”).

FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder** (Trad. Julio Varela e Fernando Alvares-Uría). 2ª ed. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1980 (Genealogía del poder 1).

FRANCO, Jean. “París, ciudad fabulosa”. Em: LOVELUCK, Jorge. (org.). **La novela hispanoamericana**. Santiago, Editorial Universitária, 1969.

_____. “La novela en tela de juicio. Julio Cortázar”. Em: FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. 4 ed. Barcelona: Ariel, 1981.

FERRAROTTI, Franco. **Time, memory and Society**. New York, Greenwood Press, 1990.

GADHOUM, Khédija. “Vivir en fragmentos: Marta Traba”. Em: *Matices*, n. 12, invierno de 1996/97.

FRÉMONT, A. **A região, espaço vivido**. Coimbra, Almedina, 1980.

GALEANO, Eduardo. **El libro de los abrazos**. 9ªed. Madrid, Siglo XXI Editores, 1999a.

_____. **Las palabras andantes (gravados de J. Borges)**. 4ª ed. Madrid, Siglo XXI Editores, 1999b.

_____. “El exilio, entre la nostalgia y la creación”. Em: GALEANO, Eduardo. **Contraseña**. Buenos Aires, Ediciones del sol, 1985 (Col. Los Nuestros).

_____. “Canção do Exílio” (Entrevista a Silvana Rodrigues e Fernando Nuno). Em: *Folhetim (Suplemento Literário da Folha de São Paulo)*. São Paulo, n. 45, 27 de novembro, 1977.

GALINDO, Carmen. “El boom en la literatura latinoamericana”. Em: GLANTZ, Margo (org). **La literatura II**. México, UNAM, 1978 (Col. Las humanidades en el siglo XX).

GARCÍA AGUILAR, Eduardo. **Ciudades imaginarias**. México, Editorial Oasis, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Escenas sin territorio (Estética de las migraciones e identidades en transición)”. Em: **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México, Editorial Grijalbo, 1993.

GARCÍA, María Margarita. “Marta Traba destrabó el arte nacional”. Em: *Lecturas Dominicales / El Tiempo*. Bogotá, 2 de noviembre de 2003.

GARCÍA PINTO, Magdalena. **Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas**. Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

GARRETON, Manuel Antonio. “América Latina: los regímenes autoritarios”. Em: *Revista de la Universidad de México*. México DF, Nueva Época, n. 25, mayo, 1983.

GUERRA, Francisco Emilio. **Julio Cortázar: de literatura e revolución en América Latina**. México, UUAL, 2000 (Col. Idea Latinoamericana).

GOLOBOFF, Mario. **La biografía**. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

GONÇALVES DIAS. “Canção do exílio”. Em: BUENO, Alexei (introdução e seleção). **Grandes poemas do Romantismo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A., 1995 (Col. Poesias de Todos os Tempos).

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (Comp.). **Cultura y tercer mundo**. Caracas, Nueva Sociedade, 1996 (Col. Nubes y Tierra).

GONZALEZ, José Luis (presentador.). **El oficio del escritor (entrevista con varios autores)**. 4ª ed. México, Editorial Era, 1982 (Ensayo).

GORTARI, Carlos. **Literatura Hispanoamericana**. Madrid, Doncel, 1971 (Col. Libro joven de bolsillo).

GUATTARI, Félix. “Espaço e poder: a criação de territórios na cidade”. Em: *Espaço e Debates*, n. 16, ano V, São Paulo, Cortez, 1995.

_____. & NEGRI, Toni. **Os novos espaços de liberdade (seguido Das liberdades na Europa)**. Coimbra, Editor Centelha, 1987 (Col. Anátoma).

_____. & ROLNIK, Suely. **Micropolítica/Cartografias do desejo**. 2ª ed. Petrópolis, R. J., Editora Vozes Ltda, 1986.

GUELAR, Diana, JARACH, Vera, RUIZ, Beatriz. **Los chicos del exilio. Argentina (1975-1984)**. Buenos Aires, Ediciones El país de nomeolvides, 2002.

GLUSBERG, Jorge. “La escritura de la memoria”. Em: ORBE, Jorge (Org.). **La situación autobiográfica**. Buenos Aires, Corregidor, 1995.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. São Paulo, Editora Contexto, Editora da Universidade Federal Fluminense. 2002.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na América Latina** (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). 9ª ed. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2004.

_____. **Da diáspora (Identidades e mediações culturais)** (Org. Liv Sovik). (Trad. Adelaine La Guardia Resende et all). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

HALPERIN DONGHI, Tulio. **Historia contemporânea de América Latina**. 10ª ed. México, Alianza Editorial, 1983 (El Libro de Bolsillo 192).

HARSS, Luis. **Los nuestros**. Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1977.

HATOUM, Milton. “Memórias da dissonância”. Em: *Bravo*. n. 78, ano 7, março 2004.

HEKER, Liliana. “Tres respostas”. Em: HEKER, Liliana. **Las hermanas de Shakespeare**. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1999.

_____. “Polémica con Julio Cortázar – exílio y literatura”. Em: *Cuadernos hispanoamericanos 517-519 (Edición especial: “La cultura argentina – de la dictadura a la democracia”)*. Madrid, 1993.

HOLLANDER, Paul. “Peregrinos em fuga (Refugiados ideológicos del Paraíso Perdido)”. Em: *Diálogos*. México, D.F. n. 5 (107), v. 18, septiembre-octubre 1982.

HOMERO. **Odisea**. 20ª.ed. México, Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1990 (Col. Austral).

JARACH, VERA. GUELAR, Diana. RUIZ, Beatriz. **Los chicos del exilio (Argentina 1975-1984)**. Buenos Aires, Ediciones El país de Nomeolvides, 2002.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. “Pensamento árabe. A ordem do discurso”. Em: *Cult.* São Paulo, n. 75, ano vi, dezembro de 2003.

JITRIK, Noé. “Cortázar y Paz”. Em: *Espacios n°19*. Universidad de Buenos Aires, agosto. 1994.

JOYCE, James. **Finnegans wake**. New York, Penguin, 1976.

_____. **Ulisses** (Trad. Antônio Houaiss). 8ª.ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1993.

_____. **Um retrato do artista quando jovem**. São Paulo, Ediouro, 1998.

KRISTENSEN, Bárbara e PÉREZ MONTAÑÉS, Amanda (orientadora). “O mosaico lingüístico em Rayuela: a linguagem do exílio como reflexo da (des)construção da identidade do exiliado”. Itajaí, TCC, Univali, 2005.

KURNITZKY, Horst. “Fundamentos culturales e históricos de nuestra civilización y su destino en la posmodernidad”. Em: *Semanal/La Jornada*. México, DF, n. 273, 4 de septiembre, 1994.

_____. “Huida, emigración y exilio”. Em: *El Nacional*. México, DF, 12 de diciembre, 1993.

LAGOS, María Inés. **En tono mayor (Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica)**. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996.

LAFER, Celso. “A política e a condição humana” (Posfácio). Em: ARENDT, Hannah. **A condição humana** (Trad. Roberto Raposo).10a. ed. / 2a. Reimpressão. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

_____. **A reconstrução dos direitos humanos: um diálogo com o pensamento de Hannah Arendt**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos** (Trad. Rosa Freire D’Aguiar). São Paulo, Companhia das letras, 1996.

LEZAMA LIMA, José et. all. **Cinco miradas sobre Cortázar**. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968.

LISBOA, Teresa Kleba. **Gênero, classe e etnia (trajetórias de vida de mulheres migrantes)**. Florianópolis, Argos/ Editora da UFSC, 2003.

MACHADO, Antonio. **Antología poética**. Madrid, Alianza Editorial, 1995 (Col. Alianza Cien).

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo (Vagabundagens Pós-Modernas)**. (Trad. Marcos de Castro). Rio de Janeiro, Editora Rocco Ltda, 2001.

_____. **A conquista do presente** (Trad. Marcia C. de Sá Cavalcante). Rio de Janeiro, Editora Rocco Ltda, 1984.

MAGRIS, Claudio. “Los poetas y los legisladores”. Em: <http://www.lanación.com.ar/787855>. Argentina, 2006.

_____. **Microcosmos**. Rio de Janeiro, Editora Rocco Ltda, 2002.

_____. “Gran estilo y totalidad”. Em: **El anillo de Clarisse (Tradición y nihilismo en la literatura moderna)** (Trad. Pilar Estelrich). Barcelona, Ediciones Península, 1993 (Historia/Ciencia/Sociedad 232).

_____. “A modernidade está marcada pela distância nostálgica”. Em: *Folha de São Paulo – Mais!* São Paulo, 28 de junho, 1992.

MAQUEIRA, Enzo. **Cortázar (De cronopios y compromisos)**. Buenos Aires, Longseller, S.A., 2002 (Col. Biografías e ideas).

MASIELLO, Francine. “la argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. Em: BALDERSTON, Daniel et all. **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires, Alianza Editorial / Institute for the study of ideologies & literature, University of Minnesota, 1987.

MATTA, Roberto da. “Antropologia da saudade: um estudo do tempo e da sentimentalidade no Brasil”. Em: MATTA, Roberto da. **Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro, Editora Rocco Ltda, 1993.

MATOS, Olgária C.F. **Os arcanos do inteiramente outro (A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução)**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

_____. “A melancolia de Ulisses”. Em: NOVAES, Adauto (Coor.) **Os sentidos da paixão**. 4^a. Reimpressão. São Paulo, Funarte/Companhia das Letras, 1988.

_____. “A cidade e o tempo”: *algumas reflexões sobre a função social das lembranças*”. Texto apresentado na 34a. Reunião Anual da SBPC no simpósio: “Cidade e Utopia”, (s/d). (xerox).

MIGNOLO, Walter. “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”. Em: GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (Comp.). **Cultura y tercer mundo**. Caracas, Nueva Sociedad, 1996 (Col. Nubes y Tierra).

MILOSZ, Czeslaw. “Lob des exils”. Em: Berlim, *Lettre Internacional*, n. 20, 1993.

MONTERO, José María. **La voz política de Marta Traba a través de sus novelas Conversación al Sur, En cualquier lugar y Casa sin fin.** Madrid, Endymion, 1995.

MORA, VALCÁRCEL, Carmen. “Julio Cortázar”. Em: **Historia de la literatura latinoamericana 3.** Madrid, Planeta Agostini, S.A., 1985.

MORAES, Vinicius. “Pátria Minha”. Em: CICERO, Antônio. FERRAZ, Eucanão (Orgs). **Nova Antologia poética.** 1ª. Reimpressão. São Paulo, Companhia de Bolso, 2005.

MORSE, Richard M. **A volta de McLuhanaíma (cinco estudos solenes e uma brincadeira séria).** (Trad. Paulo Henriques Britto). São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. “Ciudades periféricas como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)”. Em: HARDOY, Enrique (ed). **Cultura urbana latinoamericana.** Buenos Aires, Clacso, 1985.

NEGRI, Toni. **Exílio (Seguido de valor e afeto)** (Trad. Renata Cordeiro). São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2001.

O'DONNELL, Guillermo. “El estado autoritario en el cono sur de América Latina”. Em: *Revista de la Universidad de México*, México, Nueva Época, n. 12, 1982.

ONETTI, Juan Carlos. “Presencia”. Em: ONETTI, Juan Carlos. **Cuentos Completos.** 6ª ed. Madrid, Alfaguara, 1997.

_____. “Carta a Cortázar”. Em: *Cuadernos hispanoamericanos* 364-366. Ed. especial Julio Cortázar. Madrid, octubre-diciembre, 1980.

OVIDIO. **Las metamorfosis.** (Trad. Federico Carlos Sainz de Robles). 8ª. Ed. México, D.F. Espasa-Calpe Mexicana, S.A. 1991 (Col. Austral).

OZICK, Cynthia. “Un compromiso permanente” (Entrevista a Miguel Riera). Em: *Quimera*, México, n. 3, 4, 1988.

PLATÃO. **A república: texto integral.** São Paulo, Martin Claret, 2004.

PFEIFFER, Erna (edt). **Exiladas, emigrantes, viajeras (encuentro con diez escritoras latinoamericanas).** Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995.

PERALTA, Braulio. “Cortázar, la vida como juego metafísico: Paz”. Em: *La Jornada/Cultura*, México, 20 de febrero de 1994.

PEREIRA, Armando. **Graffiti (Notas sobre crítica y literatura).** México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

_____. **Deseo y escritura**. México, Premiá/La red de Jonás, 1985 (Col. Estudios).

PÉREZ, Adolfo Esquivel (Prol.) (Obra Colectiva Testimonial). **Del otro lado de la mirilla (Olvidos y memorias de ex presos políticos de Coronda 1974-1979)**. Santa Fe, Ediciones El Periscopio, 2003.

PERSE, Saint-John. “Exílio”. Em: PERSE, Saint John. **Antologia Poética** (Trad. Jorge Zalamea). Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1960 (Los Poetas).

PERI ROSSI, Cristina. **Papeles críticos** (Coord. Rómulo Cosse). 2ª. ed. Montevideo, Librería Linardi Risso, 1995.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. (Trad. Josely V. Baptista). São Paulo, Iluminuras, 1994.

_____. **La Argentina en pedazos**. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.

_____. “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”. Conferencia proferida no **Auditório do Palácio Cruz de Souza**, Florianópolis, 13 de agosto de 1990. (xerox).

_____. “Sobre Cortázar”. Em: **Crítica y ficción**. Santa Fé, Universidad del Litoral, 1986.

PIZARRO, Ana. “Marta Traba. Apuntes sobre una omisión”. Em: CARVALHAL, Tania Franco. **O discurso crítico na América Latina**. Rio Grande do Sul, UNISINOS, 1998.

POLENTA, Lucca da. **Dante y la Divina Comedia**. Barcelona, Ediciones G.P. Plaza & Janés, 1963 (Col. Enciclopedia Popular Ilustrada).

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. Em: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

_____. “Memória, esquecimento, silêncio”. Em: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PONIATOWSKA, Elena. “Marta Traba o el salto al vacío”. Em: TRABA, Marta. **En cualquier lugar**. México, Siglo XXI Editores, 1984a.

PRADOS, Emilio. **Cartas desde el exilio**. Valencia, Pre-Textos, 1997.

PUJALÁ, Grisél. “Exilio y posmodernidad em la generación poética cubana de los 70”. Em: *La Jornada*. México D.F., n. 39, 29 de noviembre de 1992.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência**. Rio de Janeiro, Top Books, 1998.

RAMA, Ángel. **Angel Rama. Diario (1974-1983)**. Caracas, Ediciones Trilce / Fondo Editorial La Nave va, 2001.

_____. **La riesgosa navegación del escritor exiliado**. Montevideo, Arca, 1998.

_____. **La novela en América Latina**. México, Universidad Veracruzana, 1986.

_____. **A cidade letrada** (Trad. Emir Sader). São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. “La ciudad ordenada”. Em: *Revista de la Universidad de México*, México, Nueva Época, n. 33, enero de 1984.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina**. México, Siglo XXI Editores, 1982 (Col. crítica literaria).

_____. **La novela latinoamericana 1920-1980**. Bogotá, Procultura, 1982.

_____. “Una personalidad: Marta Traba”. Em: *Marcha*, Montevideo, 26 de enero de 1968.

_____. “Julio Cortázar: una novela distinta en el Plata”. Em: *Marcha*. Montevideo, 17 de marzo, 1961.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en la América Latina (literatura y política en el siglo XX)**. México DF, Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica, 1989.

RICHARD, Nelly. “Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo”. Em: *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 1998.

_____. “Periferias Culturales y descentramientos posmodernos (Marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)”. Em: *Punto de Vista*. Buenos Aires, n. 40, año xiv, julio-septiembre, 1991.

_____. “Estéticas de la oblicuidad (Sedentarismo y nomadismo: las metáforas del poder y del deseo)”. Em: *Revista de Crítica Cultural*. Santiago de Chile, n.1, mayo, 1990.

RIOS, Jefferson Del. “Cortázar, la biografía”. Em: *Bravo!*, São Paulo, n. 15, año 2, dezembro de 1998.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. “Literatura y exilio”. Em: *Vuelta*, México, n. 63, v.6, febrero, 1982.

ROMERO, José Luís. “Pérdida y recuperación de la República (1973-1993)”. Em: ROMERO, José Luís. **Breve Historia de la Argentina**. 14ª ed. Buenos Aires, Brama Huemul S.A., 1993.

S/A. **Gênios da pintura (do barroco ao neo-classicismo)**. São Paulo, Editora Abril, 1973.

SAID, Edward. **Fora de Lugar** (Trad. José Geraldo Couto). São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios** (Trad. Pedro Maia Soares). São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. **Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

_____. “Un recuerdo en el invierno”. Em: *Semanal/La Jornada*. México, DF, n. 131, 15 de diciembre, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** (Trad. Carlos Felipe Moisés). 2ª ed. São Paulo, Editora Ática, 1993.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

_____. “Política, ideología, figuración literaria”. Em: BALDERSTON, Daniel et all. **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires, Alianza Editorial, Institute for the study of ideologies & literature, University of Minnesota, 1987.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Prefácio”. Em: VIDAL, Paloma. **A história em seus restos: Literatura e exílio no cone sul**. São Paulo, AnnaBlume Editora, 2004 (Selo Universidade, 279).

SCHOLZ, László. **El arte poético de Julio Cortázar**. Edición de Helmy F. Giacomani. Nueva York, Las Américas, 1972.

SKÁRMETA, Antonio. **Não foi Nada**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1997.

SERGE, Victor. **Literatura y revolución** (Trad. Guiomar Erguillor). México, Editorial Fontamara, 1978 (Col. Aportes 3).

SILVA CATELA, Ludmila da. **Situação-limite e memória. A reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina.** São Paulo, Hucitel/AMPOCS, 2001.

SOFOCLES. **A trilogia tebana: Edipo rei, Edipo em Colona, Antígona.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

SOSNOWSKI, Saúl. “Julio Cortázar ante la literatura y la historia”. Em: CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica/3 (Edición de Saúl Sosnowski).** Buenos Aires, Alfaguara, 1994b.

_____. **Julio Cortázar, una búsqueda mítica.** Buenos Aires, Noé, 1973.

STEINER, George. **Extraterritorial (A literatura e a revolução da linguagem).** São Paulo, Companhia das Letras / Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

SZICHMAN, Mario. “Entrevista a David Viñas”. Em: *Hispanoamérica* n. 1. Buenos Aires, 1972.

TORRES FIERRO, Danubio. “Julio Cortázar 1914-1984”. Em: *Revista de la Universidad de México* . México, D.F., Nueva Época, n.35, marzo, 1984.

TUTTINO, Saverio. **Breve historia de la Revolución Cubana** (Trad Ana María Palos). México, 1979 (Serie Popular Era 65).

VALLEJO, Fernando. **Los caminos a Roma.** Bogotá, Planeta, 1988.

VÁZQUEZ, Enrique. **PRN La última (Origen, apogeo y caída de la dictadura militar).** Buenos Aires, EUDEBA, 1985.

VERLICHAK, Victoria. **Marta Traba una terquedad furibunda.** Buenos Aires, UNTREF – Fundación Proa, 2001.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos: Literatura e exílio no cone sul.** São Paulo, AnnaBlume Editora, 2004 (Selo Universidade, 279).

VIÑAS, David. **Literatura argentina y política II – de lugones a Walsh.** Buenos Aires, Sudamerica, 1996.

_____. **Literatura argentina y política I – de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista.** Buenos Aires, Sudamerica, 1995.

_____. **De Sarmiento a Cortázar – Literatura argentina y realidad política.** Buenos Aires, Siglo veinte, 1974.

_____. “Les Temps Modernes et nous”. Em: VIÑAS, David e FERNÁNDEZ MORENO, C. (Org). *Les Temps Modernes 420 – 421*. Ed. Especial: “Argentina entre populisme et militarisme”. Paris, juillet-août, 1981.

_____. “Cortázar y la fundación mitológica de París” Em: **De Sarmiento a Cortázar – literatura argentina y realidad política**. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.

VOGT, Wolfgang. **Pensamiento y literatura de América Latina en el siglo XX**. Guadalajara, México, IES/Universidad de Guadalajara, 1986 (Col. Aportaciones).

WOLFF, Jorge H. **Julio Cortazar (A viagem como metáfora produtiva)**. Florianópolis/SC, Livraria E Editora Obra Jurídica LTDA, 1998.

YANKELEVICH, Pablo (Compilador). **Represión y Destierro (Itinerarios del exilio argentino)**. Argentina, Ediciones Al Margen, 2004 (Col. Lagonios).

2. BIBLIOGRAFIA JULIO CORTÁZAR:

CORTÁZAR, Julio. **Libro de Manuel**. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.

_____. **O Jogo da amarelinha** (Trad. Fernando de Castro Ferro). São Paulo, Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Rayuela**. Madrid, Catedra, 2000 (Col. Letras Hispánicas).

_____. **Rayuela**. Buenos Aires, Alfaguara, 1996 (Col. Biblioteca Cortázar).

_____. **Obra Crítica/1 (Edición de Saúl Yurkievich)**. Buenos Aires, Alfaguara, 1994a.

_____. **Obra Crítica/3 (Edición de Saúl Sosnowski)**. Buenos Aires, Alfaguara, 1994b.

_____. **Rayuela** (Coord. Julio Ortega y Saúl Yurkievich). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México, Siglo XXI, 1986.

_____. **Argentina: años de alambradas culturales.** Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

_____. **Nicaragua tan violentamente dulce.** Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

_____. “Entrevista: Cortázar por Cortázar”. Em: PICÓN GARFIELD, Evelyn. **Cuadernos de Texto Crítico.** México, Universidad Veracruzana, 1978.

_____. COLLAZOS, Oscar. VARGAS LLOSA, Mario. **Literatura en la revolución y revolución en la literatura.** México, Siglo XXI Editores, 1970.

3. BIBLIOGRAFIA MARTA TRABA:

TRABA, Marta. **Hombre americano a todo color.** Bogotá, Editorial Universidad Nacional/Museo de Arte Moderno de Bogotá/ Ediciones Uniandes, 1995.

_____. **Algemas.** (Trad. Vera Lúcia Marao Sandroni). São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.

_____. **Casa sin fin.** Montevideo, Monte Sexto, 1988.

_____. **De la mañana a la noche.** Montevideo. Editorial Monte Sexto, 1986.

_____. **En cualquier lugar.** México, Siglo XXI Editores, 1984a.

_____. “Surrealismo y mito”. Em: **Prisma/Cabral**, Maryland, fall, 1984b. (Transcrição da conferência “*Surrealismo e mito*” na Universidade de Maryland em 1979).

_____. “El inconcebible éxito de la levitación crítica”. Em: ARAUJO DE VALLEJO, Emma. ZALAMEA, Gustavo et all. **Marta Traba.** Bogotá, Museo de Arte Moderno/Planeta, 1984c.

_____. Entrevista de Catherine Tinker com Marta Traba. Nova York, março, 1982.

_____. **Conversación al sur.** México, Siglo XXI Editores, 1981.

_____. **Homérica Latina.** Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1979.

_____. **Duas décadas vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas 1950-1970** (Trad. Memani Cabral dos Santos). Rio de Janeiro, Paz e Terra editores, 1978.

_____. “Adiós”. Em: *Papel Literario, El Nacional*, Caracas 21 de enero de 1977a

_____. “¿A dónde está parado? Respuesta a Juan Nuño”. Em: *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 22 de mayo de 1977b.

_____. **La zona del silencio**. México, FCE, 1976.

_____. “La cultura de la resistencia”. Em: ALEGRIA, Fernando. **Literatura y praxis en América Latina**. Caracas, Monte avila, 1974a.

_____. **Historia abierta del Arte Colombiano**. Cali, Museo de Arte Moderno La tertulia, 1974b.

_____. **Mirar en Caracas**. Caracas, Monte Ávila Editores, 1974c.

_____. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970**. México, Siglo XXI Editores, 1973a.

_____. **En el umbral del arte moderno: Velázquez, Zurbarán, Goya, Picasso**. San Juan, P.R., Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973b.

_____. **La rebelión de los Santos**. San Juan, P.R., Ediciones Puerto, 1972 (Edición bilingüe).

_____. **Los laberintos insolados**. Barcelona, Seix Barral, 1967.

_____. **Las ceremonias del verano**. La Habana, Premio novela Casa de las Américas, 1966.

_____. **Los cuatro monstruos cardinales (Bacon, Cuevas, Dubuffet, De Kooning)**. México, Ediciones Era, 1965.

_____. “XIIa. Bienal: Lista sumária dos sobreviventes”. Em: *Argumento (Revista mensal de cultura)*. São Paulo, Paz e Terra Editores, 1963.

_____. **Seis artistas contemporáneos colombianos (Obregón, Ramírez, Botero, Grau, Wiedeman, Negret)**. Bogotá, Alberto Barco Editor, 1963.

_____. **La pintura nueva en latinoamerica**. Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.

- _____. **El museo vacío**. Bogotá, Ediciones Mito, 1958.
- _____. **Historia natural de la alegría**. Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- _____. “Alain y la escultura”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 24, septiembre de 1951 (Biblioteca MNBA).
- _____. “El arte alemán de los siglos XIV y XV”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 19, septiembre de 1950a.
- _____. “Leger”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 16, marzo de 1950b.
- _____. “Matisse”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 11 e 12, v. 3, junio de 1949.
- _____. “Miscelánea”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 1, v. 1, abril de 1948a.
- _____. “Ángulo Eluard-Picasso”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 2, v. 1, mayo de 1948b.
- _____. “Hoja y universo de Rodin y Rilke”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 3, v. 1, junio de 1948c.
- _____. “Goya y el mundo a su alrededor”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 4, v. 1, julio de 1948d.
- _____. “La gran claridad de la edad media”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 5, v. 1, agosto de 1948e.
- _____. CORREA, Lía. “XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”. Em: *Ver y Estimar (Cuadernos de crítica artística)*. Buenos Aires, n. 6, v. 6, setiembre de 1948f.

4. BIBLIOGRAFIA SOBRE EXÍLIO ARGENTINA:

BOCCANERA, Jorge, **Tierra que anda, Los Escritores en el exilio**. Rosario Ameghino Ed, 1999.

CASTRO, Ana Buriano (ed.) **Tras la memoria. El asilo diplomático en tiempos de la Operación Cóndor**. México, Instituto Mora, 2000.

BERNETTI Jorge Luís y GIARDINELLI Mempo. **México, el exilio que hemos vivido, Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983.** Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

DIEGO José Luis. **¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina 1970-1986.** La Plata, Ed. Al Margen, 2001.

GARRRIDO Alberto, **Exilio. Nostalgia y creación.** Mérida, Universidad de los Andes, Caracas, 1980.

GÓMEZ Albino, BARÓN Ana, CARRIL Mario. **¿Por qué se fueron?** Buenos Aires, Ed. TEA, 1997.

GÓMEZ, Albino. **Exilios (¿por qué volvieron?).** Buenos Aires, Homo Sapiens Ed. Editorial TEA, 1999.

GUELAR Diana, JARACH Vera y RUIZ Beatriz, **Los chicos del exilio. Argentina 1975-1984.** Buenos Aires, Ed. El país de nomeolvides, 2002.

YANKELEVICH Pablo. **En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos.** México, SER-Plaza y Valdés-ITAN, 1998.

LORENZANO Sandra. **Escrituras de sobrevivencia.** México, UAM- Miguel Angel Porrúa, Ed., 2001.

MEYER Eugenia y SALGADO Eva. **Un refugio en la memoria.** México, UNAM-Océano, 2002.

MERCADO, Turuna. **En estado de memoria.** México, UNAM, 1992.

MOYANO Daniel. *“Escribir en el exilio”*. Em: KOHUT, Kal. PAGNI, Andrea. **La literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia.** Francfort, 1993.

OLMO, Margarita del. **La utopía en el exilio.** Madrid, CSIC, 2002.

PARCERO Daniel, HELFGOT Marcelo, DULCE Diego. **La Argentina exiliada.** [Buenos Aires, CEAL, 1986.

RAFFO Juan Carlos. **Meditación sobre el exilio.** Buenos Aires, Editorial Nueva América, 1985.

SOSNOWSKY Saúl. **Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.** Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

ULANOVSKY, Carlos. **Seamos felices mientras estamos aquí.** Buenos Aires, Editorial. De la Pluma, 1983.

