

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Rahissa Oliveira de Lima

MEMÓRIA E LITERATURA NO *CANTO GERAL* DE PABLO NERUDA: Reinvenção
do outro e de si mesmo

Recife
2018

RAHISSA OLIVEIRA DE LIMA

**MEMÓRIA E LITERATURA NO *CANTO GERAL* DE PABLO NERUDA: Reinvenção
do outro e de si mesmo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – PPGL/UFPE, como pré-requisito para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda.

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Nathália Sena, CRB4-1719

L732m Lima, Rahissa Oliveira de
Memória e literatura no canto geral de Pablo Neruda: reinvenção do
outro e de si mesmo / Rahissa Oliveira de Lima. – Recife, 2018.
121 f.

Orientador: Lourival Holanda.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências.

1. Memória. 2. Canto geral. 3. Memória potencial. 4. Literatura
engajada. 5. Fabulação. 6. Partilha do sensível. I. Holanda, Lourival
(Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)


UFPE (CAC 2018-57)

RAHISSA OLIVEIRA DE LIMA


**MEMÓRIA E LITERATURA NO CANTO GERAL DE PABLO NERUDA:
Reinvenção do outro e de si mesmo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 8/3/2018.

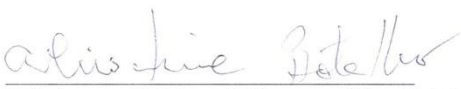
TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr.ª Joice Armani Galli
LETRAS - UFPE



Prof. Dr.ª Amara Cristina de Barros e Silva Botelho
LETRAS - UPE

Recife
2018

AGRADECIMENTOS

Ao professor Lourival Holanda, pelo acolhimento no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco pela orientação, pela compreensão e prontidão em ouvir.

Aos professores do PPGL, pela troca de experiências dentro e fora das salas de aula, pela contribuição com o presente trabalho, Lucila Nogueira (*in memoriam*), Eduardo César Maia, Antony Cardoso Bezerra, Anselmo Peres Alós.

À professora Joice Armani Galli, pela presença na pré-banca, pela contribuição valiosa não apenas neste trabalho, mas em outros momentos durante todo meu percurso acadêmico.

A Jozaiás Ferreira dos Santos, pelo atendimento sempre afetuoso e eficiente.

À amiga de sempre e do mestrado, Cecília Ferreira (Ceci), pelo suporte emocional e acadêmico de sempre.

Às amigas de sempre, Natalia Lopes, Larissa Arruda, Ester Simões, Camile Fernandes e Aline Porsche, pelas palavras de incentivo e apoio incondicionais.

A minha família, por ser rosa no asfalto.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo tecer relações entre a concepção de memória e a obra *Canto Geral* de Pablo Neruda. Dentre os aspectos analisados, observamos primeiramente de que forma a memória é colocada a serviço da recriação de um passado silenciado, contribuindo para uma reconfiguração da função do poeta como agente do recordar. Outro aspecto abordado é o da relação entre o ofício do poeta e o dever de recordar como base para a literatura politicamente engajada defendida pelo autor chileno. Trazemos também discussões acerca dos riscos no que concerne a manipulação da memória, além de uma abordagem da reconfiguração do poeta como ser privilegiado, herdeiro confidente do povo e do uso da memória na obra como forma de autopromoção do próprio autor. Dentre nossas principais fundamentações teóricas, temos Assman (2011) com a ideia de uma memória potencial, Pierre Nora (1992) e seus lugares de memória, Jacques Rancière (2009) e a Partilha do Sensível, Gilles Deleuze (2007) e a ideia de fabulação. Como resultados, apresentamos uma imagem não polarizada do poeta e de sua obra, que faz uso da memória não como mero resgate, mas como recriação da imagem de si mesmo como grande representante do projeto de renascimento de um povo.

Palavras-chave: Memória. *Canto Geral*. Memória potencial. Literatura engajada Fabulação. Partilha do Sensível.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à tisser des relations entre la conception de la mémoire et l'ouvrage *Chant Général* de Pablo Neruda. Parmi les aspects analysés, nous observons d'abord comment la mémoire est employée dans la reconstitution d'un passé silencieux, contribuant à une reconfiguration de la fonction du poète comme agent de la mémoire. Un autre aspect abordé est la relation entre le métier du poète et le devoir de mémoire comme base de la littérature politiquement engagée défendue par l'auteur chilien. Nous discutons également les risques de manipulation de la mémoire, ainsi qu'une approche de la reconfiguration du poète comme privilégié, héritier confident du peuple et de l'utilisation de la mémoire dans l'œuvre comme une forme d'autopromotion de l'auteur. Dans notre ancrage théorique principal, nous avons Assman (2011) avec l'idée d'une mémoire potentielle, Pierre Nora (1992) et ses lieux de mémoire, Jacques Rancière (2009) et le partage du sensible, Gilles Deleuze (2007) et l'idée de fable. Comme résultats, nous présentons une image dépolarisée du poète et de son ouvrage qui n'utilise pas la mémoire comme une simple reprise du passé, mais comme recreation de l'image de soi comme un grand représentant du projet de renaissance d'un peuple.

Mots-clés: Mémoire, *Chant Général*. *Canto Geral*. Mémoire potentielle. Littérature Engagée. Fable. Partage du Sensible

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	08
2	O MÉTODO E A TEORIA: O ENSAIO E O NOVO OLHAR DO ESGOTADO.12	
2.1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: DIRETRIZ DE ANÁLISE E PRINCIPAIS TEÓRICOS.....	13
3	MEMÓRIA E VESTÍGIO: REINVENÇÃO DOS SÍMBOLOS PRIMORDIAIS....	16
3.1	O PRÓLOGO/MANIFESTO DO RECORDAR: <i>AMOR AMÉRICA (1400)</i> <i>E LÂMPADA NA TERRA.....</i>	17
3.2	<i>ALTURAS DE MACCHU PICCHU: O HOMEM ESQUECIDO</i> <i>E A MORTE COTIDIANA.....</i>	33
3.3	LÍDERES DO POVO: O ÍNDIO, O COLONO E O REVOLUCIONÁRIO COMO AGENTES DO RECORDAR.....	47
4	O POETA NA MEMÓRIA E O DEVER DE RECORDAR.....	58
4.1	O OFÍCIO DO POETA E O DEVER DE MEMÓRIA.....	59
4.2	A MEMÓRIA DO LIDO: USOS E ABUSOS DA APROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA.....	67
4.3	<i>OS RIOS DO CANTO: OS PILARES DA CONSCIÊNCIA DESPERTA.....</i>	76
5	MEMÓRIA, TESTEMUNHO E AUTOPROMOÇÃO: DIÁLOGO LITERÁRIO DO <i>CANTO GERAL</i>.....	87
5.1	O POETA: RELATOR E CONFIDENTE DO POVO.....	88
5.2	O POETA E O POVO: FALAR POR SI MESMO E FALAR PELO OUTRO.....	97
5.3	UM ELOGIO DE SI MESMO: MEMÓRIA E PERPETUAÇÃO.....	104
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERÊNCIAS.....	118

1 INTRODUÇÃO

Pablo Neruda era um viajante de si mesmo. Conhecedor do poder da palavra, fez de sua obra *Canto Geral*, um canto ao passado, ao povo e a si mesmo. A obra aqui escolhida é vista como um projeto inusitado do poeta chileno: cantar todo o passado mítico da América e refundar o homem enquanto povo. O poema começou a ser escrito por Neruda durante seu exílio em 1948, no governo de González Videla, ditador do Chile. Teve duas publicações em 1950: a primeira publicada no México e outra clandestinamente publicada no Chile. Composto por quinze cantos e 231 poemas, a obra apresenta uma estrutura afunilada de busca por autoconhecimento: parte da recuperação memorial de um continente, a América, tecendo um percurso que acaba por terminar no canto XV denominado *Eu sou*.

Escrita nesse entusiasmo da perseguição e da clandestinidade, a obra carrega em si muito do que foi a época, mas também muito do que foi o homem Pablo Neruda: suas paixões, convicções e falhas. Seu canto é um caminho de memória. Mas não da memória histórica que nos leva a realizar exaustivos estudos e pesquisas sobre o que é *fidel* ao *fato*. Mas sim o da literatura. Diante disso, nosso trabalho se impôs a seguinte indagação: de que maneira memória e literatura dialogam no *Canto Geral* de Pablo Neruda? Resposta que poderia ser dada por um aparente consenso existente entre os críticos acerca da obra, assim como coloca Yañez (2006):

Até então, todos e cada um dos críticos – pode-se acreditar - concordam que o primeiro motivo do *Canto Geral*, é a História da América e seus grupos humanos, bem como a caracterização da figura do "herói" e sua antítese, mesmo quando as construções destes não correspondem ao modelo clássico.¹

Apesar desse aparente consenso, acreditamos que há necessidade de retomarmos a obra de Neruda com olhos que vão além da História da América e da caracterização do herói e de suas antíteses. Em um tempo de criação de extremos

¹ “Para entonces y para luego, todos y cada uno de los críticos -podría creerse- están de acuerdo que el primer motivo de *Canto General*, es la Historia de América y sus grupos humanos, así como la caracterización de la figura del "héroe" y su antítesis, aún cuando las construcciones de éstos no responden al modelo clásico”. (Todas citações cujos originais encontram-se aqui referendados em notas de rodapé são traduções de nossa autoria.)

políticos como o que vivemos no momento, revisitar a obra de um autor conhecido por seu radicalismo político, mas também por sua importância nas lutas sociais e de representatividade nos permite assumir um olhar mais humanizado de Pablo Neruda que vai além da criação do mito esquerdista criado ao redor dele e além de sua imagem como deturpador da história (ACEREDA, 2005). Um homem de fronteiras, entre o mundo moderno e contemporâneo que carrega consigo seu tempo e já está além dele.

Nossa análise da memória no *Canto Geral* passa pelo exercício da palavra como antropofagia: aprender e absorver o outro para fortalecer o projeto de si mesmo. Além da *História da América* e da busca pelo herói, a obra do poeta chileno é um monumento a si mesmo. Em nosso trabalho percebemos dois grandes movimentos da relação entre memória e literatura. O primeiro faz referência à recuperação de um passado mítico e heróico de lutas e resistência da parte de classes desfavorecidas a partir da literatura. O segundo concerne o papel do poeta e da obra enquanto responsável não apenas por recordar o passado, mas também por marcar na memória e inaugurar uma nova visão da poesia na sociedade para a posteridade. O terceiro movimento é na verdade uma amálgama dos dois primeiros movimentos: a fabulação de recriação de um passado e o papel de registro para posteridade se encontram na criação da imagem que o próprio poeta deseja deixar de si mesmo para a posteridade.

A primeira parte de nosso trabalho é dedicada ao exercício de construção de um passado desconhecido a partir de uma memória *potencial*, a memória como *vis* (potência) de Aleida Assman (2011), e à construção da imagem do *homem que recorda* como um lugar de memória privilegiado, realizando assim uma aproximação com a teoria do francês Pierre Nora (1992). Tratamos nesse primeiro capítulo da construção dos símbolos de memória - a *árvore do povo*, a *pedra* e o *homem* - e da ideia de uma memória da experiência subjetiva e individual que se torna um chamado de renascimento entre irmãos.

Em um segundo momento, trazemos a ideia do dever do poeta ser o dever de recordar. Ele é por excelência o homem que recorda, aquele que é capaz de concentrar em si os sentimentos e as dores do povo, pois ele soube reconstruir o passado esquecido. Tratamos da concepção de poesia compromissada socialmente

e da ideia do poeta como herdeiro de outros poetas, analisando rupturas e tentativas de alinhamento da parte de Neruda em relação a outros escritores citados no *Canto Geral*. Abordamos por fim os pilares que transformam o poeta em uma consciência desperta no povo e enfatizamos sua missão de devolver ao homem, a quem foi negada a fala, a obra de sua luta. Trazemos como teorias nesse segundo capítulo Gilles Deleuze (2007), Jacques Rancière (2009) e a ideia de uma nova partilha do sensível sugerida pela escolha do poeta como ser privilegiado quando seu local era antes o da margem.

Em um terceiro momento, é a imagem do poeta como depositário da voz do povo e responsável por guardar seus testemunhos que é apresentada. O testemunho é visto em geral como modelo contraposto ao da memória *vis*. Ele serve ao modelo factual, enquanto a literatura e a memória potencial servem à ficção. Neruda inclui em seu poema *testemunhos literários*, fazendo de seu eu-lírico o porta-voz do povo. Em um segundo momento dessa última parte de nosso trabalho, abordamos o *Canto Geral* como o testemunho literário de um poeta que faz de sua obra seu próprio eu nos revelando que seu poema continental é na verdade uma incansável busca por si mesmo e por tornar suas recordações substrato de uma memória a ser reconstruída mais à frente. Como teorias recorreremos mais uma vez a Jacques Rancière (2009), Maurice Halbwachs (1990), e Aleida Assman (2011).

A tensão entre o coletivo e o individual presente em toda a obra também é um dos temas significativos abordados na relação de recordar e esquecer. A invenção do *povo* parte de um ser que tem em si o poder de contar. Além dessa dinâmica entre o geral e o particular, outra temática também abordada é a da poesia engajada. E é esse “eu” que fala que também é bastante discutido em nosso trabalho. Considerada por muitas críticas como autobiografia em versos de Pablo Neruda e ao mesmo tempo um poema épico, o lírico fica esquecido entre os dois rótulos supracitados. Interpretamos o “eu” que fala no *Canto Geral* como um híbrido criado pelo autor Pablo Neruda, ainda que ele se nomeie como Pablo Neruda em alguns de seus poemas. Assim como o próprio Pablo Neruda também é invenção de si mesmo - tendo abandonado seu nome de batismo e adotado esse nome em homenagem a um outro poeta -, o poeta que se anuncia no texto literário é criação.

Julgamos importante abrir um capítulo específico sobre a metodologia e fundamentação teórica que empregamos, assim o primeiro capítulo temático é o que sucede o que se refere à metodologia. Como metodologia empregamos uma linguagem mais ensaística do que a compartimentalização da fundamentação teórica e da análise de dados. Teoria e poesia são confrontadas em temáticas que estão divididas de acordo com as divisões em capítulos expostas anteriormente. Por fim, gostaríamos de lembrar que o estudo realizado não trata de uma abordagem que exclui as outras. O que pretendemos com o presente trabalho é mudar o ângulo de visão e incorporar tais abordagens em um aspecto que tange mais à criação literária do que ao materialismo histórico. Buscamos investigar de que forma o *homem que recorda* se torna o *poeta do povo* e de que maneira sua obra serve como substrato para uma nova posição do poeta na sociedade.

2 O MÉTODO E A TEORIA: O ENSAIO E O NOVO OLHAR DO ESGOTADO

O estudo da teoria da literatura em tempos de interdisciplinaridade nos permite criar pontes entre ilhas antes inexploradas. A escolha do método de pesquisa e análise empregado para o estudo da obra *Canto Geral* de Pablo Neruda nesse trabalho foi tomada a partir de algumas críticas construtivas feitas durante a defesa do projeto de mestrado e de sua respectiva qualificação. A primeira delas se referia ao fato de que a poesia estaria sendo utilizada como mera ilustração da teoria. Dessa forma, adotamos o ensaio como formato mais apropriado para a divisão em capítulos de nosso texto. Assim, nosso trabalho não obedece à divisão mais comum de setorização da fundamentação teórica e da análise de dados. Com o intuito de não fazer da poesia de Pablo Neruda mero meio para nossos fins, a fundamentação teórica aliou-se à análise dos dados, criando espaços para divisões temáticas que englobam teoria e objeto de estudo. Infelizmente, não chegamos ao nível de Walter Benjamin de “citar sem aspas”, mas procuramos considerar o texto de forma a não esquecer que o ensaio é uma tentativa de interpretação e não de exatidão científica.

Isso nos leva à segunda crítica realizada durante as etapas anteriores: a escolha de nosso objeto de estudo. Ao escolhermos *Canto Geral* de Pablo Neruda, como material de interesse, foi criticado o fato de que muito já foi dito acerca do autor e acerca da própria obra, o que prejudicaria o aspecto de originalidade do trabalho. Acreditamos que o que muito já foi dito acaba por virar consenso. Apesar dos consensos já estabelecidos sobre a obra de Pablo Neruda, acreditamos que a literatura trabalha com os dissensos. Sobretudo o *Canto Geral*. Como afirma Pedro Duarte (2016), ao falar sobre o gênero ensaio: “Descarta-se a linearidade narrativa em prol de outras associações possíveis, de encadeamentos desviantes. O ensaio busca isso: não novas coisas, mas novas relações entre coisas”. Buscamos então o dissenso da ideia cristalizada da obra aqui analisada.

Como a obra é dividida em quinze cantos, um recorte se fez necessário devido à extensão continental da poesia do autor chileno. Mas esse recorte não excluiu partes ou se restringiu a apenas alguns cantos do poema. O recorte realizado revela um percurso da linha diretriz de nosso trabalho, que será apresentada na subdivisão do capítulo. Os poemas aqui selecionados são ora

analisados em sua sequência, no caso de alguns cantos mais emblemáticos no que concerne a relação entre produção literária e a recordação, ora são selecionados dos cantos de maneira a respeitar o movimento cíclico da estrutura da obra de Pablo Neruda.

Integrando nosso *corpus* estão os poemas presentes principalmente nos seguintes cantos: *Lâmpada na Terra*, *Alturas de Macchu Picchu*, *Os Conquistadores*, *Os Libertadores*, *A areia traída*, *Os Rios do Canto*, *As Flores de Punitaqui* e *Eu sou*. É válido ressaltar que não são todos os poemas dos cantos que são analisados, mas uma seleção que segue a linha diretriz de nossa fundamentação teórica. Todos os poemas foram retirados da décima sexta edição do *Canto Geral*, da Editora Bertrand Brasil, tendo como tradutor Paulo Mendes Campos. Apesar de ser uma tradução antiga e bastante literal do espanhol, era a única disponível em língua portuguesa no início de nossa pesquisa em 2016.

A escolha dos autores que pertencem a nossa ancoragem teórica se deu de forma a escolher um caminho que não trilhasse pela eleição de uma grande teoria para *explicar* a poesia, mas que trilhasse um caminho mais amplo de relações. Assim, temos autores da sociologia, da teoria da literatura, da filosofia e poetas incorporando nossa fundamentação teórica.

2.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: DIRETRIZ DE ANÁLISE E PRINCIPAIS TEÓRICOS

Nesta seção apresentaremos alguns dos autores e principais conceitos que abordamos em nossa análise, além de linha diretriz que influenciou a escolha e seleção de poemas. Como já citado anteriormente na introdução de nosso trabalho, primeiramente, trazemos poemas que coadunam com a ideia de uma memória a ser não apenas resgatada, mas recriada a partir do exemplo de um homem específico. Em um segundo momento, abordamos a temática dos usos e abusos da memória e do exercício poético enquanto responsável pelo dever de salvar e condenar. Nesse segundo momento, os poemas selecionados do *Canto Geral* são mais voltados para homenagens e descartes da parte de Pablo Neruda no que concerne seu próprio

exercício literário. No terceiro e último momento, trazemos poemas que revelam de que forma todo o esforço em ensinar e trazer o irmão para a luta revelam-se muito mais como artifícios do poeta para se colocar como figura central do processo de eternização e recriação da memória de si mesmo.

Dessa forma, trabalhamos com diferentes teóricos, mas que sempre apontam de alguma forma para uma memória enquanto reinvenção. Dentre os autores mais citados temos os conceitos de memória *ars* e de memória *vis* de Aleida Assman (2011), Pierre Nora (1992) com os lugares de memória, contribuições de alguns escritos de Gilles Deleuze (2007), Paul Ricoeur (2000), Maurice Halbwachs (1990), além de outros poetas e escritores. Diante da profusão de escritos sobre memória, gostaríamos de esclarecer que nem todos os teóricos são apresentados detalhadamente em nosso trabalho.

A memória *ars* e a memória *vis* são dois conceitos trazidos não como excludentes, mas complementares. Enquanto o primeiro remete a uma memória do “decorar”, o segundo corresponde mais ao “inventar”. Não o inventar de maneira a criar discursos aleatórios, mas o manipular da memória de forma a revelar novos discursos que acabam permeando a sociedade e permitindo que novas interpretações outras vozes surjam. Os lugares de memória de Pierre Nora também são importantes em nossas primeiras análises sobretudo no que concerne a ideia de criação de símbolos e a relação da memória com os mesmos. De Ricoeur, tomamos emprestado os estudos acerca dos usos e abusos do exercício da memória, enquanto que de Halbwachs, trouxemos algumas discussões sobre a tensão entre o coletivo e o particular na obra de Pablo Neruda.

As teorias são confrontadas entre si e com nosso objeto de estudo. Além da memória, também trouxemos Le Goff (1990) para explicitar nossa distinção de história na discussão. Como ele já sugere uma abordagem científica sensível às falhas e às discussões do conceito de *história* da escola positivista, colocamos o termo em itálico sempre que quisermos nos referir ao termo que faz referência a essa escola metódica em contraposição à história definida por Le Goff que em muito se aproxima de nosso conceito de memória *vis*.

Outro conceito que gostaríamos de esclarecer é do emprego do “eu-lírico” em nossas análises. Em nosso primeiro capítulo empregamos o termo nos referindo ao

“eu” fictício que se anuncia no poema, pois em sua obra ele apenas se se anuncia como Pablo Neruda mais adiante. A partir de nosso segundo capítulo, passamos a empregá-lo, mas também empregamos termos mais genéricos como “o poeta” “o autor”, todos fazem referência a nossa interpretação de que o eu fictício é o autor se anunciando e não uma identidade independente da figura de Pablo Neruda. Esse aspecto é importante para que possamos desenvolver nossa análise sobretudo no terceiro capítulo em que defendemos o *Canto Geral* como uma obra memorial do próprio para sua imagem.

Além deles, contribuições importantes como as de Nietzsche (2014) e de Fernando Pessoa (2010) nos auxiliaram a compor aproximações entre o poeta chileno e seu projeto poético e político tão intenso em sua maior obra. O último teórico que gostaríamos de elencar aqui é Jacques Rancière (2009) do qual apresentamos o conceito de *partilha do sensível* como uma reconfiguração de espaços. Fazemos uma ponte entre a questão da uma reconfiguração de uma memória partilhada e partimos desse conceito para compreender de que forma Pablo Neruda se coloca como intermediário entre o povo e seu sonho de liberdade.

3 MEMÓRIA E VESTÍGIO: REINVENÇÃO DOS SÍMBOLOS PRIMORDIAIS

“Pegadas na areia do tempo? Bobagem! Amanhã vai chover.”
Elia Kazan

Apesar da certeza de Elia Kazan, as chuvas não apagaram o passado de delações do cineasta durante o período macarthista. Ainda que se apague o vestígio, sempre nos resta o olhar de quem viu. Pablo Neruda, viajante de si mesmo, viu e ouviu, além de diferentes paisagens, histórias diversas através da arma que considerava como trunfo da emancipação e libertação do sistema opressor que combatia: sua poesia.

Em sua obra mais extensa, *Canto Geral*, observamos que a memória é posta em prática como o gatilho dessa tão sonhada *libertação*. Recordar no *Canto Geral* vai além da mera acepção de retorno a um passado de glórias que busca enaltecer um continente que não existiu. Também vai além do mero levantamento historiográfico e da comparação com os *atos reais*. Recordar na obra do poeta chileno é o que move o cerne da emancipação do continente americano, ou melhor, é o que torna o homem latino americano o que ele poderia ser.

Mas o que viria a ser o homem latino americano de Pablo Neruda? Seria *um homem do meio*. E aqui não nos referimos ao meio determinista, do qual ele seria fruto, mas ao meio do “meio do caminho”, homem sempre confrontado consigo mesmo diante de uma encruzilhada. Ou até mesmo *um homem duplo*. Se trata de um homem que não encontra terra firme na cultura do colonizador, mas que, aparentemente, não encontra respaldo em nada em seu passado do qual só restam pegadas semiapagadas pela chuva. O homem latino americano do *Canto Geral* é o homem que esquece. Mas ele também é um ser que foi esquecido.

Há, entretanto, uma consciência que surge do povo e que clama pelo recordar. Neste primeiro capítulo, buscaremos observar como se dá a relação entre o esquecer e o recordar e o surgimento de uma consciência privilegiada do povo, detentora do poder de recordação. Como base teórica para nossas discussões partiremos, da noção de memória *vis*, ou seja, memória enquanto potência de Assman (2011), e dos conceitos de lugares de memória de Pierre Nora (1992). Em

um primeiro momento será discutida a relação entre o recordar e o esquecer no poema-prólogo *Amor América (1400)* e no restante do Canto I, *Lâmpada na terra*. Na segunda parte, discutiremos de que forma *o homem que quer recordar* consegue ter acesso ao repertório de recordações elencadas. Em um terceiro momento, discutiremos sobre as imagens múltiplas do *homem esquecido* e sobre a reinvenção desse outro a partir da visão do eu-lírico.

3.1 O PRÓLOGO/MANIFESTO DO RECORDAR: *AMOR AMÉRICA (1400)* E *LÂMPADA NA TERRA*

Antes de nos debruçarmos diretamente na análise do poema, gostaríamos de explicar o porquê de denominarmos o primeiro poema do *Canto Geral*, um prólogo-manifesto. Sendo os prólogos textos que apresentam uma cena que antecede a ação de uma obra, e os manifestos textos em que se apresentam novas disposições de forma a persuadir o leitor, *Amor América (1400)* se encaixa como uma pré-cena da ação do *Canto Geral* e foi o espaço encontrado pelo autor para apresentar de forma bastante persuasiva, suas intenções para com sua obra. Além disso, o Canto I é o mais analisado na crítica no que concerne a relação do *Canto Geral* com a história, sendo assim um importante ponto de passagem no percurso.

“Estou aqui para contar a história.” (NERUDA, 2010, p. 22), diz o eu-lírico no primeiro poema de *Canto Geral* de Pablo Neruda. E já nesse ponto devemos ler o que é dito com cautela. Ao reclamar a história para sua obra. Sua obra é apresentada como um monumento em homenagem ao passado do continente ao qual declara sua adoração e compromisso. *Amor América (1400)*, que faz parte do Canto I, *Lâmpada na terra*, apresenta logo em seus primeiros versos o conflito que inaugura uma série de outros conflitos do poema de Neruda, a oposição entre duas culturas distintas: a cultura pré-colombiana e a cultura do colonizador (NERUDA, 2010, p.21-22):

Antes do chinó e do fraque
foram os rios, rios arteriais:
foram as cordilheiras em cuja vaga puída
o condor ou a neve pareciam imóveis;
foi a umidade e a mata, o trovão,
sem nome ainda, as pampas planetárias.
O homem terra foi, vasilha, pálpebra
do barro trêmulo, forma de argila,
foi cântaro caraíba, pedra chibcha,

taça imperial ou sílica araucana.
Terno e sangrento foi, porém no punho
de sua arma de cristal umedecido
as iniciais da terra estavam escritas.

Ninguém pôde
recordá-las depois: o vento
as esqueceu, o idioma da água
foi enterrado, as chaves se perderam
ou se inundaram de silêncio ou sangue.
Não se perdeu a vida, irmãos pastorais.
Mas como uma rosa selvagem
caiu uma gota vermelha na floresta
e apagou-se uma lâmpada da terra.

Estou aqui para contar a história.
Da paz do búfalo
até as fustigadas areias
da terra final, nas espumas
acumuladas de luz antártica,
e pelas Lapas despenhadas
da sombria paz venezuelana,
te busquei, pai meu,
jovem guerreiro de treva e cobre,
ou tu, planta nupcial, cabeleira indomável,
mãe jacaré, pomba metálica.

Eu, incaico do lodo,
toquei a pedra e disse:
Quem me espera? E apertei a mão
sobre um punhado de cristal vazio.
Porém andei entre flores zapotecas
e doce era a luz como um veado
e era a sombra como uma pálpebra verde.
Terra minha sem nome, sem América,
estame eguinoacial, lança de púrpura,
teu aroma me subiu pelas raízes
até a taça que bebia, até a mais delgada
palavra não nascida de minha boca.

Como podemos perceber pela leitura completa do poema, o conflito entre as duas culturas se dá inicialmente no território do tempo, que é dividido em dois grandes pilares: o *antes* e o *agora*. Então, ao escrever: “Ninguém pôde//recordá-las depois: o vento// as esqueceu, o idioma da água //foi enterrado, as chaves se perderam// ou se inundaram de silêncio ou sangue”, o autor posiciona a cultura indígena pré-colombiana no território do passado e a cultura colonizadora no presente. A cultura *vencida* é então esquecida, *inundada de silêncio ou de sangue* e o homem que pertencia a esse cenário antigo também.

Conhecemos então o objeto tão fugidio do eu-lírico: a busca pelo homem antigo perdido em seus resquícios nas formas pétreas. Que caminho seguir para encontrar a fenda de vestígios que permitirão contar a *história* da qual se perderam as chaves? E mais importante, de que *história* fala o eu-lírico? Da história dos eventos antes da chegada do colonizador, cujos dados materiais se perderam? Da história nunca contada e à qual apenas o eu-lírico teve acesso? Não se trata de uma história metódica, como a positivista, que aspira a uma neutralidade e objetividade inexistentes, como sugerido pelos positivistas. Talvez pudéssemos aproximar a história no *Canto Geral* da concepção sugerida por Le Goff (1990, p. 145): “(...) um saber falível, imperfeito, discutível, nunca totalmente inocente, mas cujas normas de verdade e condições profissionais de elaboração e exercício permitam que se chame científico(...)”².

Obviamente, não desejamos trazer o caráter científico para comprovar que o poema de Neruda tem o objetivo de se colocar como um compêndio ou uma enciclopédia. O que nos interessa na citação acima é o caráter falível e discutível desse saber histórico que se relaciona diretamente com outra concepção de Le Goff (1990, p. 477):

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

Salvar o passado para servir ao futuro é o que podemos depreender do prólogo-manifesto de Neruda. Ao dizer “Estou aqui para contar a história”, o peso do verbo no presente em contraste com o tempo passado empregado anteriormente no poema e a sensação de prontidão do eu-lírico demonstram que ele foi bem-sucedido em sua missão. Ele já viu o passado e voltou do *mundo perdido* para contar sua versão do que foi visto. Não é na história positivista que se pauta o saber memorial, mas nessa história falível e imperfeita. Destacamos também a concepção do presente enquanto tempo potencial de mudança e de reconstrução do passado e desse homem *incaico do lodo* que é a chave para a reconstrução do *já ido*. Yañez (2006) afirma que:

² Nessa perspectiva, empregamos o termo *história* em itálico em referência ao conceito de história da escola metódica enquanto estudo neutro de fatos históricos constituindo um passado enrijecido, como colocado pelos positivistas.

Sua voz se abre assim do norte ao sul, do homem à matéria, da problemática da modernidade à questão do significado da história, na qual o canto não se funde ou confunde com o mito, uma vez que a consciência do orador - o assunto que é desenhado no canto - é atualizada e atualizada a cada momento, porque lembra, e isso é possível ver em *Amor América* (1400), um poema no qual o lembrado é a história da origem - de acordo, e assumindo, seu entendimento poético - que revaloriza a "história" de um tempo pré-hispânico. Rompendo, portanto, o hábito de contar a história desde a chegada do conquistador. Isso não estabelece o mito da origem, mas uma recordação que o dom profético recupera de seu diálogo com as formas de pedra.³

O homem esquecido do presente é vestígio latente e potente do homem do passado. Enquanto que esse ser que recorda a partir de seu presente e de seu diálogo com as formas de pedra que assumirá a narrativa profética. E assim, o passado também muda de papel. Não é mais o lugar dos grandes feitos do colonizador: se torna território duplo: do já conhecido ou já contado, e do desconhecido. É tempo e lugar de renascimento.

Antes de prosseguirmos com a análise do poema, julgamos importante explicar de maneira mais aprofundada o conceito de memória que tomamos emprestado para nossa análise. Segundo Aleida Assman (2011), há dois grandes modelos de abordagem da memória em literatura, a memória *ars* e a memória *vis*. A primeira, é a que concebe memória como uma técnica. O próprio significado de *ars* em latim - habilidade, técnica adquirida e aprendida - nos remete à ideia de uma arte da memória enquanto preservação do visto. Aquilo que era testemunhado deveria ser guardado e descrito de forma intacta.

É a memória como *ars* responsável pela função de armazenamento dos fatos. A chamada mnemotécnica compreende exercícios de memorização de datas, detalhes e era uma técnica muito apreciada pela retórica e por tantos outros exercícios pertencentes à oralidade. O detalhe era persuasivo e armazenar era o que garantia a perpetuação de uma cultura, de um fato emblemático. Essa memória

³ “Se abre así su voz desde el norte hasta el sur, desde el hombre a la materia, desde la problemática de la modernidad hasta la pregunta por el sentido de la historia, en el que el canto no se funde ni confunde con el mito, ya que la conciencia del hablante -el sujeto que se dibuja en el cantar- es actual y se actualiza a cada momento, porque rememora, y esto es posible verlo en *Amor América* (1400), poema en el que lo rememorado es el relato del origen -de acuerdo, y suponiendo, su comprensión poética-, que revaloriza la "historia" desde un tiempo prehispánico. Rompiendo por lo tanto la costumbre de contar la historia desde la llegada del conquistador. Con esto se establece no el mito del origen, sino un recuerdo, que el don profético saca a la superficie en su diálogo con las formas pétreas.”

ars acabou influenciando os registros de fatos durante muito tempo e a garantia de uma neutralidade dos registros contribuiu para a concepção de um passado como uma folha em branco, na qual se inscreve o registro tal qual ele se passou.

Ora, qualquer relato é fruto do homem e de seus entornos, o que torna o registro que se quer imparcial, se tornou algo obsoleto, pois até mesmo a escolha de palavras para descrever cores já denuncia parcialidade. Como coloca Antonio Paulo Rezende (2013, p. 38), acerca das narrativas que “(...) flutuam e não estão fixas”, fazendo clara referência à ideia de que a maneira como cada história é contada traz um registro diferente que se incorporará à cultura. Ou seja o registro pode também mudar dependendo do ângulo de visão do relator.

O segundo modelo apresentado por Assman (2011), ao qual daremos preferência em nossa análise, trata de uma memória que tem como objetivo ver o passado como algo mutável a partir da perspectiva do presente. A autora faz uma crítica à memória *ars*, ao explicar que o exercício mnemotécnico não aborda as relações entre recordação e identidade, prevalecendo como um instrumento de armazenamento, enquanto que tais relações caberiam à memória vista como potência:

O nexu entre recordação e identidade, algo que a mnemotécnica se exime de abordar; ou seja, isso tem a ver com atos culturais da recordação, da rememoração, da eternização, da remissão, da projeção e, por último, mas não menos importante, do esquecer, sempre embutido em todos esses atos. (p. 32-33).

Segundo ela, é a noção de memória como *vis* – do latim força, potência, que se encarrega dos processos citados acima. Recordar, rememorar, eternizar, redimir, projetar e esquecer estão sempre imbricados quando se assume a memória como algo que é potencialmente criado e recriado. Na memória enquanto força/potência reside a ideia de Le Goff (1990) de salvar o passado. Nos termos de Le Goff fala-se de salvar o material para dele se extrair o histórico, mas a potência de salvar o passado, no sentido de resgatar algo perdido, também é a responsável por relacionar o ofício literário ao da recordação.

A literatura busca uma fenda no real. A partir da realidade dada, ela busca o possível. O presente é tempo de projeção por excelência, graças a sua efemeridade.

Podemos projetar para frente ou para trás. Ao se projetar para trás, como já foi colocado anteriormente, trazemos nosso ângulo de visão conosco. O passado resgatado já é fruto da busca por uma fenda no real.

Assim, em *Amor América* esquecer e recordar são possibilidades da fenda encontrada no poema. Temos, como exemplo do esquecimento o trauma da ruptura no passado, representado metaforicamente pela rosa selvagem que sangra e apaga uma *lâmpada na terra*. E temos o outro possível. “Não se perde a vida”, como é dito pelo poeta, se perdeu um laço, que o eu-lírico busca restituir a partir de seu canto, que, não por acaso, também é denominado, *Lâmpada na terra*. O apagar da lâmpada dos versos é imagem para o esquecer, mas, ao ser colocado sozinho como título do canto ele nos remete a uma luz que se acende sobre esse passado que se apronta para *renascer*.

A indagação seguinte seria: como fazer renascer um passado imenso da memória de um homem só? Partir de onde? De quando?

Assman (2011, p. 34) afirma que:

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação.”

Recordar parte do presente, e o leitor toma conhecimento do ângulo de visão a ser adotado por esse narrador quando ele se proclama “incaico do lodo” fazendo referência ao povo inca silenciado durante o processo de colonização. Não se trata da *história* da Conquista, em que colonizadores europeus são considerados como vitoriosos, após terem massacrado culturas inteiras. Segundo Bertussi (2010, p. 120), ao se referir sobre o *Canto Geral*, “A poesia conta consternada a história de uma América roubada, explorada pelo colonizador(...)”. Mas ela não se limita a contar uma história por um ângulo diferente do colonizador europeu.. Trata-se de uma história a ser contada por alguém que fez parte do sofrimento e que se diz tão índio quanto o índio que passou pelo martírio. É o caminho dessa voz que o leitor irá percorrer.

Os primeiros passos do caminho a ser percorrido durante esse processo de recordação já estão colocados no prólogo-manifesto. O *Canto Geral*, *Canto General* em espanhol é sempre tratado em sua significação mais popular, a de universalizar, a de tornar genérico. Mas na origem da palavra, geral vem de *generalis*, que seria algo que abarca o genérico, mas que se aproxima mais da ideia de pertencimento a um gênero, a um lugar. Geral porque toca a todos, e apenas toca a todos porque pode pertencer potencialmente a todo homem.

Pierre Nora (1992) escreve que o esforço de mudança do modelo de uma memória geral para uma memória mais atomizada, mais individualizada dá mais força de persuasão a um discurso individualizado, ou seja, uma memória que parte de um homem tem mais poder do que um discurso generalizante:

Pois, definitivamente é sobre o indivíduo apenas que pesa, de forma insistente e ao mesmo tempo indiferente, a problemática da memória; assim como sobre sua relação pessoal com seu próprio passado repousa sua possível revitalização. A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da recordação uma força intensa de coerção interior. Quando a memória não se encontra mais em qualquer lugar, ela não existiria se uma consciência individual não decidisse, de forma solitária, se encarregar dela. Quanto menos a memória é vivida coletivamente, mais ela precisa de homens particulares que fazem deles mesmos homens-memória. (p. XXX)⁴

Duas aproximações podem ser feitas entre o poema de Neruda e a citação acima. A primeira nos remete à ideia anterior do *general*, que se aproximaria mais da ideia de um percurso individual que se encarrega da missão de *recordar* e que, por se tratar de uma consciência individual, teria mais respaldo em uma abrangência mais geral/universal. Mas de que maneira essa “loi du souvenir (lei da recordação”, potencializada pelo relato pessoal, teria esse alcance maior? Por que rota seguiria o eu-lírico para se eleger como homem-memória?

⁴ “Car c’est en définitive sur l’individu et l’individu seul que pèse, de manière insistante en même temps qu’indifférence, la contrainte de mémoire ; comme sur son rapport personnel à son propre passé que repose sa revitalisation possible. L’atomisation d’une mémoire générale en mémoire privée donne à la loi du souvenir une intense puissance de coercition intérieure. (...) Quand la mémoire n’est plus partout, elle ne serait nulle part si ne décidait de la reprendre en charge, d’une décision solitaire, une conscience individuelle. Moins la mémoire est vécue collectivement, plus elle a besoin d’hommes particuliers qui se font eux-mêmes des hommes-mémoire.”

A primeira distinção a ser feita é do tipo de memória colocado em prática. Pablo Neruda não trata de uma memória cientificamente comprovada. Literatura lida com ficção. Como já colocado anteriormente a mnemotécnica, memória como armazenamento, não dá conta da relação entre literatura e memória. Porém, antes de tratarmos dela enquanto potência, gostaríamos de lembrar uma relação antiga da memória na poesia recuperada por Le Goff (1990, p. 438). O nome mnemotécnica vem da deusa grega Mnemosine, a responsável por inspirar nos homens a memória, além de ser madrinha da poesia lírica: “O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o *aedo* é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. E a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da idade heróica e, por isso, da idade das origens. ”

A palavra “adivinho” pressupõe uma característica mística, mas ela também incorpora de forma velada a memória que se quer técnica à memória enquanto invenção. Adivinhar é criar. Holanda (2013, p. 15) sugere que “O trabalho poético também consiste em levantar um monumento à memória (re-cor/dar: dar de novo ao coração)”. O recordar é tomado no sentido de “dar corda ao coração novamente”, ou seja, fazê-lo funcionar mais uma vez. Essa seria a faceta mais relacionada ao subjetivo, ao aspecto emocional da memória que atrelado à literatura se torna a matéria-prima do *Canto Geral*.

Constatamos essa dimensão do emocional da memória em *Amor América* (1400), quando o eu-lírico diz que tocou a pedra, sentiu o cheiro da terra e sentiu o gosto de uma palavra ainda não nascida pela boca dele. A evocação dos sentidos (tato, olfato, paladar) nos remete a essa recordação pela experiência, a qual passa pela percepção individual, pelo subjetivo do eu-lírico. Ainda assim, recordar ganha algo de novo nesse poema. Não apenas “dar novamente” ao coração daquilo que já se viu, mas dar *do que é novo* e ainda não nascido ao coração.

Onde não cabe a comprovação visceral de dados, cabe a verossimilhança. Aleida Assman (2011) explica a escolha dessa memória subjetiva com o exemplo de Jean Jacques Rousseau: “ Ele estava ciente de que não poderia reconstruir situações passadas com precisão e, portanto, refutou desde o início uma pretensão de verdade objetiva para suas recordações. ” (p. 270)

O poema de abertura nos dá assim o pano de fundo de *Canto Geral*: sabemos que se trata das indagações e impressões de um indivíduo sobre o passado de um povo silenciado que ele fará falar. Mas ainda nos resta uma segunda aproximação do poema à citação anterior de Pierre Nora, e ela se refere à ideia de uma *decisão solitária* a ser tomada pelo eu-lírico. Observamos que ele toma a atitude solitária de tocar a pedra e seguir pela busca incansável de algo que ainda não nasceu pela boca dele. O que leva o eu-lírico a tomar essa posição só teremos pistas mais à frente, mas já podemos reconhecer que se trata de uma jornada aparentemente solitária. Em seu manifesto, é impreterível que haja a jornada a um passado para que o presente se recorde e possa mudar.

O homem-memória inicia enfim sua jornada pelos caminhos da recordação e o caminho escolhido primeiramente é o da narrativa mítica. *Lâmpada na terra* tem, além de *Amor América (1400)*, mais cinco poemas que retratam a refundação de um passado nunca antes conhecido: o passado de um continente pré-colombiano que não ainda não conhecia o colonizador. Um passado esquecido e apagado, enfim encontrará luz e poderá renascer. Como coloca Rezende (REZENDE, 2013, p. 42): “O poeta procura palavras para refundar o mundo”, e é essa a escolha de Pablo Neruda. Antes do passado de lutas, primeiramente ele refundará o continente.

E o mito é, por excelência, narrativa de fundação. E se aproxima bastante do ofício do poeta apresentado por Antonio Rezende (2013, p. 42). K. K. Ruthven (1976, p. 13) diz que: “Os mitos têm uma qualidade que Wallace Stevens atribuiu à poesia, num aforismo meticulosamente evasivo: conseguem resistir à inteligência.” Resistir à inteligência é outra maneira de dizer que o mito concerne aquilo que não pode ser racionalizado, assim como o ato de recordar do eu-lírico. É interessante notar que os títulos dos poemas dessa primeira parte, generalistas em sua grande maioria, demonstram a tentativa de criação de um texto que beira ao sacro, seguindo uma lógica de surgimento da natureza: *Vegetações, Alguns animais, Chegam os pássaros, os rios acodem, Minerais e Os homens*. Não seria demais dizer que *Canto Geral* guarda em si muito da ideia de fazer da obra um livro de recordação como algo religioso, assim como propõe Holanda:

“(...) o modelo de memória era o monumento, a ruína, o códice, o texto. Um texto, enquanto um documento elevado a monumento, servia de base agregadora de cultura – especialmente evidente nas

culturas judaica, islâmica e cristã. Por isso, chamamos as religiões do livro, as *religiões da recordação*.” (2013, p. 5)

A ordem dos poemas não é aleatória, pois o *locus amoenus* criado por Neruda é todo colocado a serviço do surgimento do homem, filho dessa natureza pré-americana. O retorno a um passado de que não se houve falar, de narrativas perdidas e soltas faz da *Lâmpada na Terra* uma narrativa mítica que busca as referências geográficas centrais da América Latina para construir os três símbolos em torno dos quais se constrói o *Canto Geral*: a árvore, a pedra e o homem.

A construção do primeiro símbolo, a árvore, tem como ponto de partida a elegia da flora em *Vegetações* (NERUDA, 2010, p. 23-24), em que os espécimes vegetais são retratados a partir de metáforas que lembram termos bélicos e prontos como quem desde o florescer se apronta para o confronto:

Às terras sem nomes e sem números
baixava o vento de outros domínios,
(...)

Na fertilidade crescia o tempo.

O jacarandá levantava espuma
feita de resplendores transmarinos,
a araucária de lanças eriçadas
era magnitude contra neve,
a primordial árvore acaju,
de sua copa destilava sangue,
e no sul dos lariços,
a árvore trovão, a árvore vermelha,
a árvore do espinho, a árvore mãe,
o ceibo vermelhão, a árvore borracha,
eram volume terrenal, a ressoar,
eram existências territoriais.
(...)

Qual lança terminada em fogo
surgiu o milho, e sua estatura
debulhou-se e de novo nasceu,
disseminou sua farinha, teve
mortos sob as suas raízes,
e, logo, em seu berço, viu
crescer os deuses vegetais.
(...)

América arvoredado,
sarça selvagem entre os mares,
de pólo a pólo balançavas,
tesouro verde, a tua mata.
Germinava a noite

em cidades de cascas sagradas,
 em sonoras madeiras,
 extensas folhas que cobriam
 a pedra germinal, os nascimentos.
 Útero verde, americana
 savana seminal, adega espessa,
 um ramo nasceu como uma ilha,
 uma folha foi forma da espada,
 uma flor foi relâmpago e medusa,
 um cacho arredondou seu resumo,
 uma raiz desceu às trevas.

É interessante observar que o tempo desse passado é o da natureza, do nascer e do florescer, como é colocado no verso, “Na fertilidade crescia o tempo”. Não havendo ainda o tempo cronológico, é o tempo *kairós* que atende ao propósito da narrativa mítica. Não se trata de algo a ser contabilizado de maneira quantitativa a partir de um marco posterior, mas a noção de que o tempo era o do momento oportuno, a ser aproveitado no ritmo natural do mundo recém-nascido. E é já nesse tempo que a natureza se mostra como feroz e ameaçadora. Já em seu florescer, o sangue é a cor que domina as araucárias e todo o léxico em torno dela é de incitamento ao confronto e de invocação ancestral: *árvore trovão, árvore vermelha, árvore espinho, árvore mãe*.

A imagem da árvore guerreira também se repete nos últimos versos, em que podemos observar como a vegetação é germe para a folha que dá forma à espada e à raiz que finca as profundezas. Mas é em *Os rios acodem* (NERUDA, 2010, p. 30), que ocorre uma quebra na estrutura narrativa mítica e observamos então a ideia de que há um agente da memória que é motivado por uma fonte material, vestigial dessa recordação. Em *Bío Bío* (NERUDA, 2010, p. 32-33), o eu-lírico relembra o maior rio de seu país e dialoga com ele em segunda pessoa, pedindo conselhos:

Fala-me no entanto, Bío-Bío,
 são as tuas palavras na minha boca
 as que deslizam, tu me deste
 a linguagem, o canto noturno
 mesclado de chuva e folhagem.
 Tu, sem que ninguém olhasse um menino,
 me contaste o amanhecer
 da terra, a poderosa
 paz de teu reino, o machado enterrado
 com um ramo de flechas mortas,
 o que as folhas da caneleira
 em mil anos te relataram.
 e logo te vi ao entregar-te ao mar
 dividido em bocas e seios,

largo e florido, murmurando
uma história cor de sangue.

A ideia de que ele tocou a água do rio e de que esse é possivelmente o rio que embalou suas aventuras da infância, mostram que há uma ponte entre o passado e o presente, um elo vestigial. O elo entre mito e o homem do presente é o próprio homem. Ele seria o vestígio do mito de criação. Mircea Eliade (1963, p 21-22) afirma que: “De fato, os mitos relatam não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e dos homens, mas também de todos os eventos primordiais depois dos quais o homem tornou-se o que ele é hoje.”⁵

Sendo o homem contemporâneo racional vestígio da refutação do mito, o laço que unia homem ao funcionamento próprio dessa narrativa que foge ao racional, característica do homem científico, só pode ser reconstituído a partir de outra estrutura que também não recorra à racionalidade dos fatos. O mito se funde em *Bío Bío* ao poema e dá à literatura o material necessário para a refundação do continente ainda sem nome. O lírico se funde ao mítico na imagem desse ser que decidiu recordar e que demonstra ser conhecedor dos segredos da fonte vestigial natural que testemunhou esse passado mítico, o rio.

Sobre a importância do vestígio nesse ato de recordar e de recriar o passado Assman (2011, p. 225) afirma que:

Vestígios, em comparação com os textos, possibilitam um acesso completamente diverso ao passado porque incluem as articulações não verbais de uma cultura passada – as ruínas e os elementos remanescentes, os fragmentos e cacos -, bem como resquícios da tradição oral.

Obviamente, o vestígio ao qual se refere Assman (2011) é algo criado pelo homem e que é testemunha de outras linguagens, além da palavra. Mas Pablo Neruda modifica um pouco a noção de *vestigio* ao colocar seu eu-lírico como confidente dos segredos míticos do rio Bío Bío e ao colocar o próprio rio como vestígio desse passado mítico. Diferentemente dos artefatos mortos, ou de ruínas

⁵ “En effet, les mythes relatent non seulement l’origine du Monde, des animaux, des plantes et de l’homme, mais aussi tous les évènements primordiaux à la suite desquels l’homme est devenu ce qu’il est aujourd’hui.”

antigas, é uma fonte viva, mas que não fala, responsável por contar a história desse tempo mítico ao eu-lírico. O rio além de ser um testemunho vivo desse elo perdido entre o passado e o presente escolhe o eu-lírico para falar por ele. O homem se torna então depósito vivo, um espaço de recordação do passado mitológico e de toda a memória traumática que ele está a contar, mas que precisa ser estimulado a partir de tais vestígios.

A relação entre o eu-lírico e o rio chileno ainda é de transmissão e aparentemente involuntária. Mas é a pedra, o segundo grande símbolo da obra de Neruda, que é responsável pelo despertar do sentido de recordar desse homem-memória. Se voltarmos um pouco ao poema *Vegetações*:

(...)

Durmo então com o sonho
de uma semente, de uma larva,
e as escadas de Querétaro
desço contigo.

Me esperaram
as pedras de lua indecisa,
a jóia pesqueira da opala,
a árvore morta numa igreja
gelada pelas ametistas.

(...)

Eras pura noção de pedra,
rosa educada pelo sal,
maligna lágrima enterrada,
sereia de artérias adormecidas,
beladona, serpente negra.
(Enquanto a palmeira dispersava
sua coluna em altas travessas,
ia o sal destituindo
o resplendor das montanhas,
convertendo em veste de quartzo
as gotas de chuva nas folhas
e transmutando os abetos
em avenidas de carvão.)

Corri pelos ciclones até o perigo
e descí à luz da esmeralda,
ascendi ao pânpano dos rubis,
mas calei-me para sempre na estátua
do nitrato estendido no deserto.
Vi como na cinza
do ossudo altiplano
levantava o estanho
suas corais ramagens de veneno

até estender como uma selva
a névoa equinocial, até cobrir o sinete
de nossas cereais monarquias.

A “pura noção de pedra” e a prontidão do eu-lírico a adentrar nas profundezas dela e testemunhar a riqueza mineral da terra nos remetem à ideia de que é o toque do vestígio que abre o caminho para o passado. Se Assman (2011,p. 232) diz que o vestígio guarda “energia”, o eu-lírico de *Canto Geral* vai em busca dessa energia que ainda está impregnada no elemento material. Diferentemente do rio Bío Bío, que escolhe o homem como testemunho, a pedra não escolhe o eu-lírico. A passagem de ensinamentos e visões se dá através do toque ativo, através da vontade de recordar do homem-memória.

O símbolo da pedra ganha ainda mais relevância se pensarmos no que nos diz Pierre Nora (1992) sobre os lugares de memória:

Os lugares de memória pertencem aos dois reinos, isso é o que os torna interessantes, mas também complexos: simples e ambíguos, naturais e artificiais, se oferecem imediatamente à experiência sensível, e ao mesmo tempo demonstram ser de pura elaboração abstrata. Eles são lugares, de fato, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, mas simultaneamente, em níveis diferentes. Até mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória quando a imaginação o investe de uma aura simbólica”
(p. XXXIV)⁶

Os lugares de memória vão um além da concepção do vestígio que guarda energia. Essa energia pode ser traduzida pelo poder simbólico que é a atribuído ao lugar de memória, e assim, a atribuição de significado para tais lugares tem papel primordial na fundação desses lugares de memória. A experiência sensível e a simbologia que compreendem tais lugares de memória são os dois elementos que no *Canto Geral* inauguram a pedra como lugar de memória do homem que se

⁶ « Les lieux de mémoire appartiennent aux deux règnes, c'est ce qui fait leur intérêt, mais aussi leur complexité : simples et ambigus, naturels et artificiels, immédiatement offerts à l'expérience sensible et, en même temps, relevant de l'élaboration la plus abstraite.
(...)

Ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers. Même un lieu d'apparence purement matériel, comme un dépôt d'archives, n'est lieu de mémoire que si l'imagination l'investit d'une aura symbolique. »

perdeu. O poeta atribui a ela uma nova significação simbólica: fonte de recordação e se atribui o poder de tocá-la e poder recordar.

A memória que se enraíza na pedra em *Canto Geral*, é algo que pode ser tocado, sentido. Ela é símbolo de ruína e grandeza, de vida e de morte. O homem nasce dela, todos são filhos de Macchu Picchu e ao morrerem também terão essa pedra como lápide. As ruínas carregam além dessa dualidade melancólica do passado grandioso e da pequenez do presente cotidiano, o aspecto dualístico do homem: há o homem que quer recordar, constituído de vontade, e há o homem que esqueceu, fadado a perecer na ruína do cotidiano cíclico e desgastante do esquecimento.

Dessa maneira, passamos a colocar a árvore, a pedra e o homem, último símbolo a ser ainda apresentado aqui, como lugares de memória a serem habitados da imaginação e da experiência sensível de um ser privilegiado por percorrer o caminho do que já foi há tanto esquecido. O longo poema intitulado *Os homens* retoma a narrativa de um ponto de vista observador em boa parte de sua extensão. Pablo Neruda nos apresenta o surgimento do homem moldado em argila e na pedra do metal e faz desfilar civilizações como os Maias, Incas até que chega enfim à relação do homem guerreiro indígena e da natureza:

(...)
 (Doce raça, folha de serras,
 estirpe de torre e turquesa;
 fecha-me os olhos agora,
 antes de irmos ao mar
 de onde as dores chegam.)

Aquela selva azul era uma gruta
 e no mistério de árvores e treva
 o guarani cantava como
 o fumo que sobe na tarde,
 a água sobre as folhagens,
 a chuva num dia de amor,
 a tristeza junto aos rios.

No fundo da América sem nome
 estava Arauco entre as águas
 vertiginosas, apartado
 por todo o frio do planeta.

Olhai o grande sul solitário.
 Não se vê a fumaça nas alturas.
 Vêm-se apenas as nevascas

e o vendaval rechaçado
 pelas ásperas araucárias.
 Não procures sob o verde fechado
 o canto da olaria.

(...)

Olha o vazio dos guerreiros.

Não há ninguém. Trina a diuca
 feito água na noite pura.

Cruza o condor o seu vôo negro.

Não há ninguém. Escuta. Escuta a árvore,
 escuta a árvore araucana.]

Não há ninguém. Olha as pedras.

Olha as pedras de Arauco.

Não há ninguém, somente as árvores.

Somente as pedras, Arauco.

O homem enquanto símbolo e lugar de memória será mais discutido em nosso próximo tópico sobre o Canto II *As Alturas de Macchu Picchu*, mas Pablo Neruda já anuncia os alicerces de quem será esse homem. Homem que tem consciência de futuro, mais uma vez o “eu” reaparece no que seria uma elegia ao homem indígena. *As dores chegam do mar*, um prenúncio de que a paz desse lugar idílico, utópico da memória dele está prestes a desmoronar também nos dá pistas de que ele fala de uma história dolorosa, não apenas de silêncio, mas carregada de traumas.

Ainda assim, ele não fala, ao menos por enquanto, das dores. Ainda não há palavra para o trauma. O homem é apresentado, mas acima dele se impõe Arauco, evocação da natureza pré-colombiana, e para ser mais exato, as pedras de Arauco. Ponto interessante a destacar é que a denominação de Arauco/araucano (HIDALGO et al, 1989,p. 269) é repudiada pelos mapuches, povo indígena da região do rio Bío Bío por ter sido uma denominação generalizadora de escolha do colonizador. É importante problematizar tal imagem de Arauco, pois o eu-lírico se coloca como *incaico do lodo*, mas do presente de onde ele fala, a recuperação do nome do local não procede com o presente do grupo indígena. Em seu passado, Arauco é recriado

e passa a denunciar o ponto de vista de onde ele fala: de alguém que não tem relação íntima com o local de memória de seu tempo.

Observamos que Arauco se torna um lugar de memória carregado de diversas marcas. Ele é a encruzilhada das duas culturas: do pré-colombiano e do colonizador. As ruínas das pedras no presente do eu-lírico não conhecem outro nome. O nome mapuche se perde e a memória surge como algo diferente. Além disso, Arauco também é envolto em uma simbologia de contemplação. Ao se contemplar as pedras, percebe-se sua grandiosidade e resistência ao tempo. Ruína por excelência, o exercício da contemplação é uma tentativa de reaprender o idioma do vento, da água, do animal xamã, o condor. O homem é pequeno em relação a Arauco. E é dessa pequenez do homem que traremos em nosso segundo tópico.

3.2 ALTURAS DE MACCHU PICCHU: O HOMEM ESQUECIDO E A MORTE COTIDIANA

“Pedra sobre pedra, o homem, onde esteve? // Ar no ar, o homem, onde esteve? // Tempo no tempo, o homem, onde esteve?” (NERUDA, 2010, p. 58). Essa é a indagação ritualística colocada pelo eu-lírico no penúltimo poema do Canto II. *Alturas de Macchu Picchu* apresenta ao leitor, com uma preciosidade de metáforas, a busca incessante do eu-lírico pelo homem. É interessante notar que esse homem não é sucedido de nenhum tipo de determinante. Quem seria então esse homem?

Poderíamos tomar a rota mais curta e mais simples, afirmando que se trata do homem pré-colombiano, já que o poema busca uma reinvenção do passado anterior à chegada dos europeus. Como afirma Chihuailaf (1996):

Justamente, queremos destacar nessas páginas um dos méritos, do ponto de vista histórico do ‘canto Geral’: ter contribuído para tirar do esquecimento a história mapuche e indígena em geral para relembrar não apenas aos chilenos, mas também aos latino-americanos o componente indígena de nossa história e das prolongadas lutas de nossos povos. E isto em um momento em que a historiográfica era arreada com os indígenas e outros setores populares.⁷

⁷ “Justamente, queremos destacar en estas páginas uno de los méritos, desde el punto de vista histórico, del “Canto General” : el haber contribuido a sacar del olvido la historia mapuche e indígena en general para recordar, no solamente a los chilenos sino también a los latinoamericanos, el componente indígena de nuestra historia y de las prolongadas luchas de nuestros pueblos. Y esto en un momento en que la historiografía era ajena a los indígenas y a los sectores populares”.

Não negamos tal interpretação. O homem pré-colombiano poderia ser considerado como lugar de memória de onde parte o eu-lírico para a reconstrução do passado americano. Contudo, se observarmos atentamente o segundo canto, encontramos outra faceta ainda pouco explorada do poema. Em “(...), o homem, onde esteve?”, não se trata apenas de saber onde esteve esse homem antigo, mas de entender de que maneira ocorreu a transformação desse *homem antigo* para o *homem que esqueceu*.

Pergunta-se: onde esteve o homem durante todo este tempo de massacres e de agonias? Essa mesma pergunta também é presságio das viagens do homem que fala em *Canto Geral*. “Pedra sobre a pedra, o homem, onde esteve?” é também a fenda para os lugares de memória do eu-lírico. Lugares que serão ressignificados e inaugurados por uma simbologia única, apesar dele se querer plural. No poema completo (NERUDA, 2010, p. 58-60), podemos observar a dimensão mais facetada da pergunta:

Pedra sobre pedra, o homem, onde esteve?
 Ar no ar, o homem, onde esteve?
 Tempo no tempo, o homem, onde esteve?
 Foste também o pedacinho partido
 do homem inconcluso, de águia vazia
 que pelas ruas de hoje, que pelas pegadas,
 que pelas folhas do outono morto
 vai remoendo a alma até o túmulo?
 A pobre mão, o pé, a pobre vida ...
 Os dias da luz desfiada
 em ti, como a chuva
 sobre as bandeirinhas das festas,
 deram pétala por pétala de seu alimento escuro
 na boca vazia?

Fome, coral do homem,
 Fome, planta secreta, raiz dos lenhadores,
 fome subiu a tua arraia de arrecife
 até estas altas torres desprendidas?
 Eu te interrogo, sal dos caminhos,
 mostra-me a colher, deixa-me, arquitetura,
 roer com um palito os estames de pedra,
 subir todos os degraus do ar até o vazio,
 esfregar a entranha até tocar o homem.

Machu Picchu, puseste
 pedras na pedra, e na base, um trapo?
 Carvão sobre carvão, e no fundo a lágrima?
 Fogo no ouro, e nele, tremendo, o rubro
 goteirão do sangue?

Devolve-me o escravo que enterraste!
 Arroja das terras o pão duro
 dos miseráveis, mostra-me as vestes
 do servo e sua janela.
 Dize-me como dormiu quando vivia.
 Dize-me se foi seu sonho
 rouco, entreaberto, como um oco negro
 feito pela fadiga sobre o muro.
 O muro, o muro! Se sobre o seu sonho
 gravitou cada piso de pedra, e se caiu debaixo dela
 como debaixo de uma lua, com o sonho!
 Antiga América, noiva submersa,
 também teus dedos
 ao saírem da selva para o alto vazio dos deuses,
 sob os estandartes da luz nupcial do decoro.
 mesclando-se ao ribombo dos tambores e das lanças,
 também, também os teus dedos,
 os que a rosa abstrata e a linha do frio, os
 que o peito sangrento do novo cereal trasladaram
 até a teia de matéria radiante, até as duras cavidades,
 também, também, América enterrada, guardaste no mais baixo,
 no amargo intestino, como uma águia, a fome?

A imagem da fome não aparece apenas nesse poema. A ela é sempre atribuída duas noções: a noção da fome que abate e a da fome que corrói. A primeira, sendo a *fome coral do homem*, o homem se esconde e some por trás dessa ausência, dessa falta que o faz definhar, e a segunda, a fome guardada no *amargo intestino*, comparada a uma águia, a fome de reação, de indignação. O *desejo* por ressurgimento.

Aqui nos cabe voltar um pouco ao início de *Alturas de Macchu Picchu*. O primeiro poema (NERUDA, p. 45-46) nos mostra um eu-lírico de retorno ao seu cotidiano, após as revelações tidas em *Lâmpada na terra*.

Do ar ao ar como uma rede
 vazia, ia eu entre as ruas e a atmosfera chegando e despedindo,
 no advento do outono a moeda estendida
 das folhas, e entre a primavera e as espigas,
 o que maior amor, como dentro duma luva
 que cai, nos entrega qual uma longa lua.

(...)

Alguém que me esperou entre os violinos
 achou um mundo como uma torre enterrada
 fundindo sua espiral mais abaixo de todas
 nas folhas de cor de roxo enxofre:
 mais abaixo, no ouro da geologia,
 como espada envolta em meteoros,
 mergulhei a mão turbulenta e doce

no mais genital do terrestre.
(...)

O vagar sem rumo do eu-lírico e mais uma vez a experiência multissensorial dele o leva a encontrar mais um local que é sensível a suas memórias. Ao mergulhar a mão no fecundo da terra, esse ser que é ponte entre o passado e o presente, transforma a terra em lugar de memória e antes de retornar ao seu tempo, ele faz uma reflexão sobre o quanto ele teme ser esquecido ou teme esquecer no cotidiano dos fatos irrisórios (NERUDA, 2010, p. 48-49):

O ser como o milho se debulha no inesgotável
celeiro dos feitos perdidos, dos acontecimentos
miseráveis, do um ao sete, ao oito,
e não uma morte, mas muitas mortes chegadas para cada um:
cada dia uma morte pequena, pó, verme, lâmpada
que se apaga no lodo do subúrbio uma pequena morte de asas
grossas
entrava em cada homem como curta lança
e era o homem assediado pelo pão ou pela faca,
o ganadeiro: o filho dos portos, o capitão escuro do arado,
ou o roedor das ruas espessas:
todos desfaleceram esperando sua morte, sua curta morte diária:
e seu quebranto aziago de cada dia era
como uma taça negra que bebiam a tremer.

A pequenez do cotidiano e a falta de desejo de mudança tornam o homem do presente, contemporâneo do eu-lírico, um homem que esqueceu de ter sido a fagulha de algo maior, encurralado no presente e aparentemente sem vida e sem recordar. O *cadáver adiado que procria* de Fernando Pessoa (2010, p. 37) encontra eco no homem descrito por Pablo Neruda: não quis grandeza e muito menos sentiu a fome da loucura. Ele tem o germe do *homem*, mas alguma ruptura o impede de cumprir seu propósito (NERUDA, 2010, p.50):

Não és tu, morte grave, ave de plumas férreas,
o que o pobre herdeiro das habitações
levava entre alimentos apressurados, sob a pele vazia:
era algo, uma pobre pétala de corda exterminada:
um átomo do peito que não veio ao combate
ou o áspero orvalho que não caiu no rosto.
Era o que não pôde renascer, um pedaço
da pequena morte sem paz nem território:
um osso, um sino que morriam nele.

Eu levantei as vendas do iodo, mergulhei, as mãos
nas pobres dores que matavam a morte,
e só achei na ferida uma rajada fria
que entrava pelos vagos interstícios da alma.

O verso “Era o que não pôde renascer, um pedaço// da pequena morte sem paz nem território” descreve o homem que esqueceu de suas raízes antigas ou que nunca as conheceu. O homem que abdica de si mesmo para viver no medíocre do cotidiano e que não tem “o átomo do peito” que leva o homem a cumprir um projeto ainda desconhecido do leitor. Sobre essa ruptura com o passado da tradição, essa perda da dimensão de herança e da noção de origem, Pierre Nora (1992) escreve:

Quanto maiores eram as origens, mais elas nos engrandeciam. Pois somos nós que nós veneramos através do passado. É o laço que se quebrou. Da mesma forma que o futuro visível, manipulável, balizado, projeção do presente, se tornou invisível, imprevisível, incontrolável, nós chegamos simetricamente da ideia de um passado visível a um passado invisível; de uma história que se procurava no contínuo de uma memória a uma memória que se projeta na descontinuidade de uma história. Não se falará mais de ‘origens’, mas de ‘nascimento’. O passado é concebido radicalmente como outro. (p. XXXI)⁸

O homem já foi herdeiro dos deuses, filho de deus e herói de si mesmo, mas o ser contemporâneo perdeu o laço que tinha com essa fórmula antiga de pertencimento. Não se fala mais de origem ou de herança quando se trata do passado, pois não há mais o que elogiar, ou o que fascinar. Não há mais o laço de sangue entre família e terra. O homem perdeu a noção de um passado-rocha no qual ele poderia se ancorar e se espelhar e passou a ver o passado como lugar de memória a ser recriado. O que em muito nos faz recordar o homem de Nietzsche (2014, p. 16-17) que enfrenta a morte de Deus e se vê confrontado com a

⁸ « Plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient. Car c’est nous que nous vénérions à travers le passé. C’est ce rapport qui s’est cassé. De la même façon que l’avenir visible, prévisible, manipulable, balisé, projection du présent, est devenu invisible, imprévisible, immaîtrisable, nous en sommes arrivés, symétriquement, de l’idée d’un passé visible à un passé invisible ; d’une histoire qui se cherchait dans le continu d’une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d’une histoire. On ne parlera plus d’ « origines », mais de « naissance ». Le passé nous est donné comme radicalement autre (...) »

possibilidade de ser algo além do homem. Em *Assim Falou Zarathustra* é colocado que o homem estagnou em si mesmo:

Trilhastes o caminho do verme ao homem, e há ainda muito de verme em vós. Outrora fostes símios, e também agora o homem é ainda mais símio do que qualquer símio. E o mais sábio dentre vós é também apenas uma discrepância de planta e fantasma. Mas acaso vos convido a vos tornardes fantasmas ou plantas?

A substituição do termo “origem” por “nascimento” sugerida por Pierre Nora (1992) ocorre no *Canto Geral*. Ao invés de reivindicar um passado de glórias no qual o eu-lírico não se reconhece mais, Neruda faz de seu eu-lírico, ou o homem que quer recordar, o arauto de um renascimento, ele é o seu *super-homem*. “Sobe para nascer comigo, irmão”. Esse verso retirado do poema XII (NERUDA, 2010, p. 61-63) é o verso que melhor resume o percurso do *Canto II, Alturas de Macchu Picchu*. O *homem medíocre* é confrontado pelo *homem que quer recordar*, esse ser que não se deixa diluir no ínfimo das coisas. Esse homem, que não se vende e que não esquece, lança um chamado ao irmão esquecido e ao irmão que esqueceu (NERUDA, 2010, p.54-56):

Sobe comigo, amor americano.
Beija comigo as pedras secretas.

(...)

Vem ao meu próprio ser, à minha alba,
até as soledades coroadas.

O reino morto ainda vive.

E no Relógio a sombra sanguinária
do condor cruza como uma ave negra.

Mais uma vez observamos a dimensão emocional da recordação: subir toda a extensão da montanha e selar o compromisso nupcial que o eu-lírico tem com a recordação. O beijo e o apelo às pedras antigas para que cheguem até o nascer do próprio, representado pelo momento de clareza de uma alvorada, tem uma nota de melancolia quando aliada às “soledades coroadas”. A soledade como a tristeza de ter sido abandonado por tal memória antiga é carregada pelo eu-lírico em seu presente suspenso. Seu presente sem laços, de pedra nua e fria encontra o passado em seu próprio momento de renascimento.

O reino morto vive no eu-lírico, na capacidade de potencial que ele tem de se refazer, de se reconstruir a partir dos vestígios. O condor e sua sombra contrastam com a ideia de clareza da alvorada, antecipando que apesar da clareza, a recordação é dolorosa. Presenciamos no último poema o chamado do eu-lírico aos seus irmãos (NERUDA, 2010, p. 60-61):

(...)
 Através do confuso esplendor,
 através da noite de pedra, deixa-me enfiar a mão
 e deixa que em mim palpite, como ave mil anos prisioneira,
 o velho coração do esquecido!
 Deixa-me esquecer hoje esta sorte mais vasta que o mar,
 pois o homem é mais vasto que o mar e suas ilhas,
 e há que cair dentro como dentro dum poço para subir do fundo
 com um ramo de água secreta e de verdades submersas.
 Deixa-me esquecer, pedra vasta, a proporção poderosa,
 a transcendente medida, as pedras da colméia,
 e do esquadro deixa-me hoje roçar
 a mão sobre a hipotenusa de áspero sangue e cilício.
 Quando, qual uma ferradura de élitros rubros, o condor furibundo
 me golpeia as têmporas na ordem do vôo
 e furacão de plumas carniceras varre a poeira sombria
 das escalinatas diagonais, não vejo o bicho feroz,
 não vejo o cego ciclo de suas garras,
 vejo o antigo ser, servidor, o adormecido
 nos campos, vejo um corpo, mil corpos, um homem, mil mulheres.
 sob a rajada negra, negros de chuva de noite,
 com a pedra pesada da estátua:
 Juan Cortapiedras, filho de Wiracocha,
 Juan Comefrío, filho de estrela verde,
 Juan Piesdescalzos, neto de turquesa,
 sobe para nascer comigo, irmão.
 (...)

Enfim, o eu-lírico deixa transparecer brevemente seu propósito: o de re-cordar o “coração esquecido” nas profundezas de uma morte simbólica, pois o homem, mais vasto que o mar e suas ilhas, tem de deixar morrer sua parcela do cotidiano, a que definha, para nascer outro. Não se trata de herdar o coração do homem antigo, mas de fazer o coração voltar a bater em outro corpo. Em sua ascendência, o eu-lírico deve voltar pronto para sua jornada no presente, mas é em sua descida que tomamos conhecimento de quem ele chama para nascer junto com ele: *Juan Cortapiedras*, *Juan Comefrío*, *Juan Piesdescalzos* são as metonímias dos homens esquecidos e dos que esqueceram. O eu-lírico dá enfim início a sua longa jornada de herdeiro e herói de um tempo/espço que ele ainda irá fundar.

Ossip Mandelstam (2000, p. 92) escreveu os seguintes versos:

Minha memória não é amor, mas hostilidade, e ela trabalha não para reproduzir, mas para descartar o passado... Que queria dizer minha família? Eu não sei. Ela era gaga de nascença e contudo tinha algo para dizer. Sobre mim, e sobre muitos de meus contemporâneos, pesa a gagueira de nascença.

O homem que quer recordar do *Canto Geral*, não tem como desejo a volta a um passado e a recuperação de um mito. Seu desejo é de renascer. Seu chamado aos seus irmãos é o chamado de criação e fundação de novos pilares. Pilares esses que têm por intenção fundar o mundo americano a partir de olhos que não sejam os dos colonizadores ou dos *Conquistadores*, como são chamados no poema. A tentativa de evitar a *gagueira da nascença*, essa repetição contínua do discurso de esquecimento da imagem do índio antes do colonizador, ou, de maneira mais ampla, do homem oprimido pelo homem do poder é o que observaremos nos cantos III e IV, *Os conquistadores* e *Os libertadores*. Ambos guardam bastante da dimensão maniqueísta que cria na obra de Neruda dois polos que já foram antecipados em *Amor América (1400)*. Conheceremos enfim o modelo de homem que foi responsável pela destruição e o modelo de homem que foi aparentemente esquecido. O colonizador ganha ares de destruidor enquanto que os índios se tornam os novos pais fundadores de um povo que foi e que ainda está por vir, como explicaremos mais adiante.

Iniciando por *Os Conquistadores*, o eu-lírico, que havia enfim tocado a pedra e sido instituído como portal *entre-mundos* e *entre-tempos*, passa a enxergar o passado pelos olhos dos irmãos mortos. E eles veem a *Grande Descoberta* como o grande *calar e pesar* das civilizações antigas. Aquele que o homem esquecido do presente vê como herói e pai fundador, o homem que quer recordar vê como carrasco. E é assim que se dá sua tentativa de desconstruir a gagueira do discurso do espanhol como homem de caráter valioso, a gagueira do discurso da Igreja Católica como disseminadora do amor incondicional. É o que podemos constatar nos versos do poema I, *Chegam pelas ilhas (1493)* (NERUDA, 2010, p. 67-68):

Os carneiros desolaram as ilhas.
Guanahaní foi a primeira
nesta história de martírios.
Os filhos da argila viram partido

seu sorriso, ferida
sua frágil estatura de gamos,
e nem mesmo na morte entendiam.
Foram amarrados e feridos,
foram queimados e abrasados,
foram mordidos e enterrados.
E quando o tempo deu sua volta de valsa
dançando nas palmeiras,
o salão verde estava vazio.

Só ficavam ossos
rigidamente colocados
em forma de cruz, para maior
glória de Deus e dos homens.

Das gredas ancestrais
e da ramagem de sotavento
até as agrupadas coralinhas
foi cortando a faca de Narváez.
Aqui a cruz, ali o rosário,
aqui a Virgem do Garrote.
A jóia de Colombo, Cuba fosfórica,
Recebeu o estandarte e os joelhos
Em sua areia molhada.

O eu-lírico emprega um léxico completamente oposto ao de pai, herói, guerreiro. A palavra *carniceiros* é um exemplo dessa inversão de símbolos. O *Conquistador* surge como assassino, carrasco e destruidor. Paul Ricoeur (2000) em *La Mémoire, L'histoire et L'oubli* explica que: “Ce que nous célébrons sous le titre d'évènements fondateurs sont pour l'essentiel des actes violentes légitimés après coup par un état de droit précaire. Ce qui fut gloire pour les uns, fut humiliation pour les autres.” (p. 96)⁹.

A glória dos colonizadores e exploradores se deve à morte e exploração. É construída às custas do silenciamento de diversas outras civilizações. Nota-se que além do discurso de glória do conquistador que é contraposto ao do massacre, a *fome por infinito* tão exaltada pelo ocidente é vista de outra forma pelo eu-lírico. A fome que move o homem a se lançar além de si mesmo, como colocou Fernando Pessoa (2010, p. 66) em seu poema *Mar Salgado*, ao descrever o desejo de além dos colonizadores portugueses: “quem quer passar// além do bojador//tem que passar//além da dor// Deus ao mar o abismo deu, // mas nele é que espelhou o céu”

⁹ “Aquilo que nós celebramos sob o nome de eventos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados após um golpe por um estado de direito precário. O que foi glória para uns, foi humilhação para outros.”

é descrita como fome vazia. O conquistador muito se aproxima do *homem que esqueceu*. A fome que o corrói é irracional, como podemos ver no poema III, *Chegam ao Mar do México (1519)* (NERUDA, 2010, p. 69-71):

(...)

A fome antiga da Europa, fome como a cauda
dum planeta mortal, povoava o brigue,
a fome lá estava, desmantelada,
errante machado frio, madrasta
dos povos, a fome lança os dados
na navegação, sopra as velas:
“Mais além, senão te como, mais além,
senão regressas
à mãe, ao irmão, ao juiz e ao cura,
aos inquisidores, ao inferno, à peste.
Mais além, mais além, longe do piolho
do chicote feudal, do calabouço,
das galeras cheias de excremento”.

(...)

A fome não é a sede de desbravamento e de grandeza, mas é a de fuga. Fuga da doença, da *desonra*. Fome por se afirmar e fincar raízes em outro lugar. Mas não se trata de uma ânsia por renovação. É como se o desejo tivesse ultrapassado o sadio da fome e os tivesse levado ao estágio animalesco da existência. O *conquistador* não passa de um ser cruel que não pensa além da fome insaciável. *Cortés* é o grande exemplo de homem faminto trazido por Neruda. O poema IV:

(...)

(Irmão aterrado, não tomes
por amigo o abutre cor-de-rosa:
do musgo te falo, das
raízes de nosso reino.
Vai chover sangue amanhã,
as lágrimas serão capazes
de formar névoa, vapor, rios,
até derreteres os teus olhos.)
Cortés recebe uma pomba,
recebe um faisão, uma cítara
dos músicos do monarca
mas quer a câmara do ouro,
quer mais um passo e tudo cai
nas arcas dos vorazes.
O rei assoma aos balcões:
“É meu irmão”, diz. As pedras
do povo voam respondendo,

e Cortés afia punhais
sobre os beijos traídos.
Volta a Tlaxcala, o vento trouxe
um surdo rumor de dores.

O poema também faz referência ao fato de que Cortés foi considerado como deus pelos índios e praticamente os exterminou. A superioridade imposta pelos colonizadores e sua aparente vitória memorial celebrada em livros de história, datas nacionais são combatidas pelo homem que quer recordar. Ele já se mostra no poema acima como testemunha ocular do verdadeiro massacre escondido por detrás da imagem de pais fundadores da pátria. Entre parênteses, podemos perceber que o pedido ao “irmão” não pode ser ouvido, nem entendido por seres do passado, pois aparentemente, este fato não pode ser mudado.

Esse ser entre-tempos busca recriar o passado, mas não se trata de subverter o substrato básico do discurso repetido e passado como herança, mas de tomar o passado como alavanca para algo que ainda está por vir. Ver e sentir a dor do irmão do passado é dar visibilidade para uma voz esquecida e silenciada. Trata-se de voltar ao substrato para dele irromper algo novo. Por isso a ideia de que o eu-lírico, que ainda não nasceu, fala das raízes, do subterrâneo.

Jésus Martín-Barbero (2000), ao falar de estudos de Walter Benjamin, faz uma observação interessante no que concerne essa busca do futuro no passado:

W. Benjamin, o passado não está configurado apenas pelos feitos, ou seja, pelo já feito, mas pelo que falta ser feito, por virtualidades a realizar, por sementes dispersas que em sua época não encontraram o terreno adequado. Há um futuro esquecido no passado que é necessário resgatar, redimir, mobilizar. Por isso que para W. Benjamin o ‘tempo-agor’ seja todo o contrário da nossa atualidade letárgica, esta é a centelha que conecta o passado ao futuro. (p. 157)¹⁰

Sendo o passado composto do feito e do que se ficou por fazer, o eu-lírico decide que o já feito foi a tortura infligida aos índios. O que se falta fazer é dar voz

¹⁰ “W. Benjamin, el pasado no esta configurado sólo por los hechos, es decir por ‘lo ya hecho’, sino por lo que quede por hacer, por virtualidades a realizar, por semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado. Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir, movilizar. De ahí que para W. Benjamin el ‘tiempo-ahora’ sea todo lo contrario de nuestra alertagada actualidad, esto es la chispa que conecta el pasado con el futuro.”

àquele que não pode gritar ou que não pôde reagir. Se o primeiro passo no resgate ao passado é o da ruptura do símbolo do conquistador, o segundo é esse de dar voz ao calado que irá repercutir na *atualidade letárgica* tão bem nomeada por Martín-Barbero do homem que esqueceu.

Um último poema desse canto merece uma atenção mais detalhada. Trata-se do poema XXIV, *O Coração magalhânico (1519)* (NERUDA, 2010, p. 102-104):

De onde sou, às vezes me pergunto, de que diabos venho, que dia é hoje, que acontece, ronco, no meio do sonho, da árvore, da noite, e uma onda se levanta como pálpebra, um dia dela nasce, um relâmpago com focinho de tigre.

(...)

Todos morreram

Irmãos de água e piolho, de planeta carnívoro: vistes, enfim, a árvore do mastro encolhida pela tormenta? Vistes a pedra esmagada sob a louca neve brusca da lufada? Enfim, já tendes o vosso paraíso perdido, enfim, tendes a vossa guarnição maldizente, enfim, vossos fantasmas atravessados pelo ar beijam sobre a areia o rasto da foca. Enfim, a vossos dedos sem anel chega o pequeno sal do páramo, o dia morto, tremendo, em seu hospital de ondas e pedras.]

Em meio a tantos poemas dolorosos, *Coração Magalhânico (1519)* se destaca por trazer algo diferente do ódio despertado no eu-lírico. Fernão de Magalhães, responsável pela primeira viagem de circum-navegação, é encarnado pelo eu-lírico. O homem que quer recordar é que fala nesse poema e sua primeira indagação é *De onde sou? De que diabos venho?* Talvez o choque seja imenso, mas o homem que quer recordar se dá conta, como que por um lapso, de que ele também é herdeiro dessa fome, desse desejo de *novo*. O desejo pelo desconhecido. O coração desbravador, que se indaga constantemente sobre o que o move é herança da já antes citada “gagueira familiar”.

Mas é sempre na mesma costa que aportam os sedentos: na morte. E apesar de ser feita uma referência à morte fisiológica dos conquistadores, não podemos esquecer de que morrer também é esquecer/ser esquecido em *Canto Geral*. Os conquistadores que se tornaram símbolos e estátuas na memória: morreram, foram

esquecidos. A pedra tornada ruína é a deles, pois, como é dito no últimos versos do poema XXV (NERUDA, 2010 p. 104), *Apesar da ira*, “A luz veio apesar dos punhais”.

E é assim que ingressamos no Canto IV, *Os Libertadores*. E inicia retomando a imagem de um lugar de memória já citado anteriormente: a árvore. A ideia de nascimento se juntará à ideia de herança e veremos que esse *canto* é uma espécie de *cartilha* para um futuro herói. É a jornada de um herói que não espera por um chamado externo de um deus, mas que reivindica seu lugar como representante do povo silenciado. Seu chamado se deu ao tocar a pedra, como vimos anteriormente. Em um breve prólogo que ganhou o mesmo nome do canto, temos a presença da árvore como brasão a ser carregado por seus herdeiros (NERUDA, 2010, p. 106-110):

Aqui vem a árvore, a árvore
da tormenta, a árvore do povo.
Da terra sobem os heróis
como as folhas pela seiva
e o vento despedaça as folhagens
de multidão rumorosa,
até que cai a semente
do pão outra vez na terra.]

Aqui vem a árvore, a árvore
nutrida por mortos desnudos,
mortos açoitados e feridos,
mortos de rostos impossíveis,
(...)
Aqui vem a árvore, a árvore
cujas raízes estão vivas,
tirou salitre do martírio,
suas raízes comeram sangue,
extraíu lágrimas do céu:
elevou-as por suas ramagens,
repartiu-as em sua arquitetura.
(...)
Esta é a árvore dos livres.
A árvore terra, a árvore nuvem.
A árvore pão, a árvore flecha,
a árvore punho, a árvore fogo.
Afoga-a a água tempestuosa
de nossa época noturna,
mas seu mastro faz balançar
o círculo de seu poder.
Outras vezes de novo tombam
os ramos partidos pela cólera,
e uma cinza ameaçadora
cobre a sua antiga majestade:
foi assim desde outros tempos,

assim saiu da agonia,
 até que uma secreta razão,
 uns braços inumeráveis,
 o povo, guardou os fragmentos,
 escondeu troncos invariáveis,
 e seus lábios eram as folhas
 de imensa árvore repartida,
 disseminada em todas as partes,
 caminhando com suas raízes.
 Esta é a árvore, a árvore
 do povo, de todos os povos
 da liberdade, da luta.
 (...)

Pela primeira vez em *Canto Geral*, se fala de uma consciência coletiva adormecida. Após a fragmentação entre os que recordam e os que esqueceram, a árvore surge como lugar de memória simultaneamente do novo e antigo. Ela sempre esteve presente, zelando pelos heróis enquanto se pudesse manter algum vestígio de memória e é dela que surge a esperança: o povo que é herdeiro desses heróis. O povo é seu guardião como podemos ver nos versos: “até que uma secreta razão, // uns braços inumeráveis, //o povo, guardou os fragmentos,”. A árvore não se desfaz, pois se alimenta do sangue dos mortos para formar os próximos.

O homem contemporâneo perdeu essa conexão com a terra, com essa ideia de herança que o unia de maneira orgânica ao seu chão. Aleida Assman (2011, p. 230) afirma que: “O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo a sua ligação fixa e duradoura com histórias de família”. A América seria esse local de memória diverso, povoado de homens fragmentados e expatriados, ao qual Neruda tenta atrelar seus contemporâneos e conterrâneos através de laços de sangue. Se não são os laços de uma família, são os laços de sangue que os unem: o do massacre, o do esquecimento.

Se a *civilização* pede desapego à terra, ao espaço, Pablo Neruda dá um passo atrás para voltar ao apego por uma terra que ainda não foi fundada. A América sonhada é a América em que os homens que alimentam a árvore serão recordados e seguirão unidos enquanto povo. *Os Libertadores* canta não apenas o herói índio, mas também os *comuneros*, os poetas, os políticos, os comunistas, os cantores e os exilados. A seleção de nomes é um percurso de formação do próprio Neruda. Também é nesse canto que o eu-lírico irá se apresentar pela primeira vez como Neruda, cronista do passado.

3.3 LÍDERES DO POVO: O ÍNDIO, O COLONO E O REVOLUCIONÁRIO COMO AGENTES DO RECORDAR

O outro, o irmão tão buscado pelo eu-lírico é recriado a partir de três grandes figuras: o índio, o colono e o revolucionário. Iniciaremos então pelo herói índio. O índio descrito por Neruda é herdeiro dos primeiros filhos da árvore, por assim dizer. Por terem sido os primeiros a serem silenciados no continente americano, pertence a eles a origem. Seguindo sempre o modelo do mártir, são os últimos momentos de suplício que são em geral retratados nesse canto. O poema VII, *O empalado*, ao retratar o suplício de Caupolican, um *toqui mapuche*¹¹ que liderou a resistência contra os colonizadores espanhóis, revela como o substrato da árvore dá origem a outros heróis (NERUDA, 2010, p. 120-122):

(...)

Nas entranhas de minha pátria
entrava a ponta assassina
ferindo as terras sagradas.
O sangue queimante tombava
de silêncio em silêncio, abaixo,
até onde a semente está
à espera da primavera.]

Mais fundo tombava este sangue.

Caía sobre as raízes.

Caía sobre os mortos.

Sobre os que iam nascer.

Logo na sequência, temos uma série de poemas em homenagem a Lautaro, outro *toqui mapuche*, responsável pela morte de Pedro de Valdivia, colonizador espanhol. O tríptico do poema VIII, *Lautaro (1550)* é uma continuidade dos versos anteriores (NERUDA, 2010, p. 125):

O sangue toca um corredor de quartzo.
A pedra cresce onde a gota tomba.
Assim nasce Lautaro da pedra.

¹¹ Índio da tribo chilena mapuche. Chamados de *toqui*, era o guerreiro da tribo.

A junção da árvore, representada aqui pelo sangue de Caupolícan que desce até as raízes, e da pedra, símbolos tão antigos, nos revelam que o primeiro libertador do homem silenciado é o índio. Ou melhor, a primeira recordação é a do índio. Além de ser o primeiro a ser silenciado, também é o primeiro grande exemplo a ser reinventado e a ser seguido no *Canto Geral*. Passaremos então para o poema IX, *Educação do cacique* (NERUDA, 2010, p. 125-126):

Lautaro era uma flecha delgada.
 Elástico e azul foi o nosso pai.
 Foi sua primeira idade só silêncio.
 Sua adolescência foi domínio.
 Sua juventude foi um vento dirigido.
 Preparou-se como uma longa lança.
 Acostumou os pés nas cachoeiras.
 Educou a cabeça nos espinhos.
 Executou as provas do guanaco.
 (...)
 Trabalhou nas guaridas invisíveis.
 Dormiu sobre os lençóis da nevasca.
 Igualou-se à conduta das flechas.
 Bebeu o sangue agreste dos caminhos.
 Arrebatou o tesouro das ondas.
 Se fez ameaça como um deus sombrio.]

Comeu em cada cozinha de seu povo
 Aprendeu o alfabeto do relâmpago
 Farejou as cinzas espalhadas.
 Envolveu o coração de peles negras.
 Decifrou o fio espiral do fumo.
 Construiu-se de fibras taciturnas.
 Azeitou-se como a alma da azeitona.
 Fez-se cristal de transparência dura.
 Estudou para vento furacão.
 Combateu-se até apagar o sangue.

E só então foi digno de seu povo.

O “eu” dá lugar ao “nós” na fala do eu-lírico, como se ao adentrar na dor de seus antepassados, sua consciência individual se fundisse a uma consciência de povo. O “nosso pai” já demonstra de quem são herdeiros o eu-lírico e seus irmãos: filhos do massacre e do silêncio. Filhos do cacique e que por isso herdaram o modo de ser do guerreiro. Seguir os passos do pai é o que faz o eu-lírico no *Canto Geral*. O índio é visto como o modelo de homem antigo em simbiose com a terra da qual foi

gerado. Ao invés de nascidos do barro, como quer o cristianismo ocidental, o homem surge da pedra.

Já nascido para o combate, como podemos ver pelas denominações “flecha delgada”, “longa lança”, Lautaro aprendeu o idioma da floresta e de seu povo, pois foi criado por ele e só foi digno de ser o pai, quando se tornou imbatível, o *crystal de transparência dura* o torna um semideus, modelo inquebrantável de homem americano *original*. Neruda foi criticado por estereotipar o índio como ser íntegro e perfeito e por retratar o colonizador como carrasco. Arauco Chihuailaf (1996), fez um breve levantamento das críticas sofridas por Neruda no que concerne a história mapuche em *Canto Geral*:

Sua visão da Conquista. Lhe foi criticado o feito de ter insistido unicamente no aspecto negativo. Segundo Santí, Neruda idealiza as sociedades pré-colombianas e vê a Conquista ‘como uma maldição histórica’ em circunstâncias em que Marx e Engels viram nela ‘um evento positivo, já que significo o triunfo de um novo modo de produção (o capitalismo nascente) superior ao azteca e ao hindu (SANTÍ, 2002 : 77,78). Deveria ter relativizado o termo ‘positivo’, pois Marx também escreveu: ‘O descobrimento das reservas de ouro e prata da América, a cruzada de extermínio, escravização e sepultamento nas minas da população aborígene’, além do ‘saque das Índias Orientais’ e a caça de escravos negros marcam ‘o início da era de produção capitalista’ (Marx, 1973 : 638). Então, a Conquista foi feito positivo? Talvez, mas para quem? (p. 7)¹²

A “conquista” foi um feito positivo para os conquistadores, não para os “conquistados”. Além disso, nesse mesmo artigo, Chihuailaf (1996, p. 7-8) também explica que Neruda foi criticado por não retratar a estrutura de sociedade indígena que existia anteriormente à chegada espanhola, sociedade que, segundo olhos ocidentais, muito se assemelhava a um pré-feudalismo. Se Neruda usa da inversão

¹² “Su visión de la Conquista. Se le ha reprochado el hecho de haber insistido únicamente en el aspecto negativo. Según Santí, Neruda idealiza las sociedades precolombinas y ve la Conquista « como una maldición histórica » en circunstancias de que Marx y Engels vieron en ella « un evento positivo, ya que significó el triunfo de un nuevo modo de producción (el naciente capitalismo) superior al azteca o el hindú » (Santí, 2002 : 77,78). Habría que relativizar el término « positivo » pues Marx escribió igualmente : « El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas, de la población aborígen », además del « saqueo de las Indias Orientales » y la caza de esclavos negros, marcan « los albores de la era de producción capitalista » (Marx, 1973 : 638). Entonces, ¿la Conquista fue un hecho positivo ? Tal vez, pero ¿para quién ?”

de papéis para glorificar o índio, povo silenciado, é porque em seu projeto poético, há uma intenção político-social de fazer falar o oprimido, de fazer falar o povo que nunca teve espaço. Chihuailaf (1996) compreende que o espaço poético de Neruda visa a fundar outra imagem do índio: a do combatente e que pode não ter vencido a guerra, mas que ainda tem seus traços marcados no imaginário do povo.

A busca por uma memória de origem outra já havia sido problematizada por Martín-Barbero (2000). Para ele, substituir o colonizador pelo índio pode levar a outra problemática. O deslocamento de pertencimento para o índio seria na verdade tão problemático quanto a repetição do discurso de “chegada dos europeus”, pois converte-se o índio em pai de uma nação que ele não fundou. A nação foi fundada pelos europeus: “A transformação do passado indígena em mito fundador da nação retira a legitimidade do nacional dos avatares da história, posicionando suas raízes na solitária alteridade primitiva.”(p. 158).¹³

Ser outro a partir do desvinculo do colonizador é o que busca o eu-lírico de Neruda ao instituir como novo pai, Lautaro, para o povo que antes de ser já foi esquecido. Não se pode desvincular o homem colonizado do colonizador. Apesar de aparentemente ser essa a intenção do poeta chileno, observamos que ela não se cumpre por completo. Ele também é parte desse homem contemporâneo, que é uma concha vazia do passado. Devolvamos o verme à concha, pois, se há o estereótipo do índio mapuche, há algo mais profundo com a imagem indígena deixada em sua poesia.

Se antes o índio era estigmatizado como um selvagem, ser primitivo sem alma e sem a sapiência *superior* do homem ocidental, a selvageria é bem-vinda no *Canto Geral*. Ao retratar Lautaro, ele retrata um ancestral, um pai, a raiz da árvore do povo, mas ainda não é o seu utópico *homem americano*. Falta a *rajada de vento frio* do colonizador. Os *Libertadores* são os que desbravam novos caminhos onde a rota do passado já foi assentada. Lautaro desbravou um caminho diferente para sua vingança. Ele foi à casa do colonizador, do carrasco, aprendeu seus modos, tornou-se outro. Aprendeu a domar cavalos, animais que aterrorizavam os índios mapuches, e matou Pedro de Valdivia, como podemos ver no poema X, *Lautaro entre invasores (1554)* (NERUDA, 2010, p. 126-128):

¹³ “La transformación del pasado indígena en mito fundador de la nación sustrae la legitimidade de lo nacional de los avatares de la historia ubicando sus raices en la solitaria otredad primigênia”.

Entrou na casa de Valdivia.
 Acompanhou-o como a luz.
 Dormiu coberto de punhais.
 (...)

Ouvia o seu sonho carnicheiro
 crescer na noite sombria
 como uma coluna implacável.
 Adivinhou esses sonhos.
 Pôde levantar a dourada
 barba do capitão adormecido,
 cortar o sonho na garganta,
 mas aprendeu - velando sombras -
 a lei noturna do horário.
 Marchou de dia acariciando
 os cavalos de pele molhada
 que se iam afundando em sua pátria.
 Adivinhou esses cavalos.
 Marchou com os deuses fechados.
 Adivinhou as armaduras.
 Foi testemunha das batalhas,
 enquanto entrava passo a passo
 no fogo da Araucania.

Lautaro aprende com o colonizador para só então atacá-lo. Ele adquire o saber do colonizador para transformá-lo em sua própria ruína. E o colonizador de seu lugar tão superior acaba por acreditar que o índio está completamente subjugado a suas leis. Se Lautaro teve de se distanciar de seu povo para adivinhar o colonizador, ele retorna com o *prêmio* de seu sacrifício no poema XII, *O Coração de Pedro de Valdivia* (NERUDA, 2010, p. 129-131):

(...)

Enchemos as vasilhas de doçura
 e dançamos calcando os torrões
 feitos da nossa própria estirpe escura.
 Depois calcamos o rosto inimigo.
 Depois cortamos o valente pescoço.
 Que bonito foi o sangue do verdugo
 repartido entre nós como romã
 enquanto ainda vivo ardia.
 Depois, no peito enfiamos uma lança
 e o coração alado como os pássaros
 entregamos à árvore araucana.
 Subiu um rumor de sangue até a copa.
 Então, da terra
 feita de nossos corpos, nasceu o canto
 da guerra, do sol, das colheitas.
 Então repartimos o coração sangrento.
 Eu meti os dentes naquela corola

cumprindo o rito da terra: “Dá-me o teu frio, estrangeiro malvado.
Dá-me o teu valor de grande tigre.
Dá-me em teu sangue a tua cólera.
Dá-me a tua morte para que me siga
e leve o espanto até os teus.
Dá-me a guerra que trouxeste.
Dá-me o teu cavalo e os teus olhos.
Dá-me a treva retorcida.
Dá-me a mãe do milho.
Dá-me a pátria sem espinhos.
Dá-me a paz vencedora.
Dá-me o ar onde respira
a caneleira, senhora florida

(...)

O “nós” retorna nesse poema”. A simbologia do momento antropofágico do que o eu-lírico testemunha é importante para o nascimento do *homem americano*. É assim que eles aprendem: a inversão é mais profunda do que o maniqueísmo do vilão e do herói, se trata do oprimido que deglutiou o colonizador e não o contrário. O colonizador silenciou e venceu, mas o índio tornou-se outro ao aprender com ele. O retorno do “eu” durante o cumprimento do ritual antropofágico se dá em momento crucial, o leitor não sabe se quem fala é o eu-lírico ou Lautaro. Ou se o eu-lírico encarna o ancestral para também se constituir do substrato que lhe falta para nascer: o martírio e a violência faminta do europeu. O homem americano não é mais filho do trauma provocado pela invasão, mas filho do ato de coragem de seu pai ancestral.

Mas o canto IV não é constituído apenas de heróis indígenas. Aliás, após Lautaro não os vemos mais. Não sumiram, mas foram silenciados com o tempo, tornaram-se outros. Contudo, como é de se esperar, a semente se espalha pelo mundo, por isso, temos um largo leque de escolhas: de *comuneros* a comunistas, de brasileiros a americanos, poetas. Começamos então pelos líderes do povo.

Neruda evoca em *Os Libertadores*, símbolos da independência das colônias, os engrandecendo colocando em prática seu arcabouço épico. Bernardo O’Higgins Riquelme, a grande figura da independência chilena, tem seu lado bastardo exaltado, como um filho sem pai que tem apenas a pátria como mãe. Se o fato biográfico de O’Higgins afirma que ele não era saído do povo, a nova memória o transforma em filho primeiro da pátria, como podemos observar no poema XX (NERUDA, 2010, p. 144-147):

(...)

“Como se chama o senhor?”, riam
os “cavalheiros” de Santiago:
filho de amor, de uma noite de inverno,
a tua condição de abandonado
te construiu com argamassa agreste,
com seriedade de casa ou de madeira
trabalhada no sul, definitiva,
Tudo o tempo muda, menos o teu rosto.

És, O’Higgins, relógio invariável
com uma só hora em tua cândida esfera:
a hora do Chile, o único minuto
que permanece no horário vermelho

da dignidade combatente.
Assim o mesmo estarás entre os móveis
de goiabeira e as filhas de Santiago
ou em Rancagua rodeado de morte e pólvora.

És o mesmo sólido retrato
de quem não tem pai, só tem a pátria
de quem não tem noiva, só tem aquela
terra de flor de laranjeira.

(...)

Porém herdamos a tua firmeza,
o teu inalterável coração calado,
a tua indestrutível posição paterna,
e tu, entre a avalanche cegadora
de hussardos do passado, entre os ágeis
uniformes azuis e dourados,
estás hoje conosco, és nosso,
pai do povo, imutável soldado.

Como podemos constatar o *status* de bastardo, algo que é rechaçado, se torna qualidade. Se Nora (1992) afirma que cantamos a glória por estarmos enaltecendo a nós mesmos, podemos observar que no âmbito da poesia ser bastardo, característica que o excluía da sociedade, o aproximou do propósito de reinvenção dos heróis do povo de Pablo Neruda. Ao símbolo rígido e imutável do soldado da independência é acrescentado um “defeito” que o traz de volta aos tantos filhos sem pai que existem no povo. Mais uma vez a ideia de herança retorna ao canto. O povo é herdeiro desse homem sem pai. Homem que tem apenas a pátria.

Não apenas o Chile é contemplado, afinal, seu projeto é de fundar um povo americano, encontramos os nomes de outros heróis de outras independências, como Toussaint L’ouverture, ou heróis de outras revoluções como Emiliano Zapata, e então, Recabarren, considerado como pai do movimento operário chileno e o brasileiro Luís Carlos Prestes. *Os libertadores*, além de seguir a premissa do libertar e dar voz ao oprimido, também é uma cartilha para quem quer se libertar. O movimento socialista e comunista é contemplado e é a figura de Prestes a última a ser evocada no canto IV. Os comunistas são assim os herdeiros desses libertadores antigos e a missão de recordar é agora deles.

No poema XXXIX (NERUDA, 2010, p. 204-211), *Recabarren (1921)*, podemos observar o manifesto a favor da luta comunista, responsável pela fundação de uma consciência de povo, antes fragmentada nos heróis:

(...)

Ali chegou com seus panfletos
este capitão do povo.
Pegou o solitário ofendido
que, enrolando suas mantas rotas
em seus filhos famintos,
aceitava as injustiças
encarniçadas, e lhe disse:
“Junta tua voz a outra voz”,
“Junta tua mão a outra mão”.
Foi pelos rincões aziagos
do salitre, encheu o pampa
com sua investidura paterna
e no esconderijo invisível
toda a miséria o viu.

(...)

Em todo o pampa se soube.
E foi pela pátria inteira
fundando povo, levantando
os corações quebrantados.
Seus jornais recém-impessos
entraram nas galerias
do carvão, subiram ao cobre,
e o povo beijou as colunas
que levavam pela vez primeira
a voz dos atropelados.
Organizou as soledades.
Levou os livros e os cantos
até os muros do terror,
juntou uma queixa a outra queixa,
e o escravo sem voz nem boca,
o extenso sofrimento,
se fez nome, se chamou Povo
Proletariado, Sindicato,
ganhou pessoa e postura.

E este habitante transformado
que se construiu no combate,
este organismo valoroso,
essa implacável tentativa,
ate metal inalterável,
esta unidade das dores,
esta fortaleza do homem,
este caminho para amanhã,
esta cordilheira infinita.
esta germinal primavera,
este armamento dos pobres,
saiu daqueles sofrimentos,

do mais fundo da pátria,
do mais duro e mais ferido,
do mais alto e mais eterno
e se chamou Partido.
Partido
Comunista
Esse foi o seu nome.
Grande foi a luta.]

(...)

O Partido, apesar da palavra ser derivada de partir – o que prenuncia uma ruptura -, é a bandeira que será capaz de reunir pela primeira vez, o os homens sob outra denominação, o povo. Antes se falava do *homem*, agora, passaremos a falar de um *povo* que recorda. Um *povo* capaz de ser ele mesmo lugar de memória. No poema XLI, *Dito no Pacaembu*, poema que se refere ao discurso de Luís Carlos Prestes no Pacaembu, os últimos versos revelam que há um rito de passagem de direitos de fala ao representante do povo (NERUDA, 2010, p. 216-219):

(...)
Peço hoje um grande silêncio de vulcões e rios.
Um grande silêncio peço de terras e varões.
Peço silêncio à América da neve ao pampa.
Silêncio: com a palavra o Capitão do Povo.
Silêncio: Que o Brasil falará por sua boca.

Já no poema *Recabarren* surge a ideia de herança e de dívida para com o projeto de Recabarren (NERUDA, 2010, p. 211-212):

Recabarren, filho do Chile,
pai do Chile, pai nosso,
em tua construção, em tua linha

urdida em terras e tormentos
nasce a força dos dias
vindouros e vencedores.

És a pátria, pampa e povo,
areia, argila, escola, casa,
ressurreição, punho, ofensiva,
ordem, desfile, ataque, trigo,
luta, grandeza, resistência.

Recabarren, sob o teu olhar
juramos limpar as feridas
mutilações da pátria.

Juramos que a liberdade

levantará sua flor nua
sobre a areia desonrada.
Juramos continuar teu caminho
Até a vitória.

Jurar lutar pelo morto e continuar o caminho lembra o que Paul Ricoeur (2000) escreve sobre o dever de recordar e sua relação com a ideia de fazer justiça:

A virtude de justiça é a que por excelência e por constituição é direcionada para outrem. Pode-se dizer que a justiça constitui o componente de alteridade de todas virtudes que ela retira do curto-circuito entre si mesmo e si mesmo. O dever da memória é o dever de fazer justiça, pela recordação, a outro que não seja você mesmo.” (p. 108)¹⁴

Fazer justiça é uma forma de lembrar da dívida que temos com aqueles que nos formaram. É com essa ideia de ir adiante com o projeto do outro, de falar pelo outro como uma dívida hereditária, que o *Canto Geral* seguirá. O eu-lírico que, logo se apresentará como o poeta Pablo Neruda, alinhará seu ofício literário a sua missão de recordar e de reconstruir o homem tirando-o de sua estagnação existencial e social.

¹⁴ « (...) la vertu de justice est celle qui par excellence et par constitution est tournée vers autrui. On peut même dire que la justice constitue la composante d’altérité de toutes vertus qu’elle arrache au court-circuit entre soi-même et soi-même. Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi. »

4 O POETA NA MEMÓRIA E O DEVER DE RECORDAR

*Há uma música do Povo,
Nem sei dizer se é um Fado
Que ouvindo-a há um ritmo novo
No ser que tenho guardado*

*Ouvindo-a sou quem seria
Se desejar fosse ser
É uma simples melodia
Das que se aprendem a viver
(Fernando Pessoa)*

As breves palavras de Pessoa encontram eco no trabalho do poeta do *Canto Geral*. A música do povo provoca algo no poeta, que ao escutá-la, tem seu desejo de ser outro reacendido. O Canto, a música, a melodia são nomes próximos que podem insinuar que cantar o povo é um caminho a ser percorrido. Um caminho a ser percorrido através do trabalho poético. Escrever é criar essa música do Povo. E para ser representante do povo, o eu-lírico do *Canto Geral* também deve ouvir aqueles que desejaram ser algo diferente, mas que foram excluídos da memória, aqueles que não aprenderam a viver. Sob a bandeira de que é ele o herdeiro dos índios silenciados, dos trabalhadores braçais, dos operários grevistas, o eu-lírico, poeta americano, canta então o que ele chamou de história, mas que na verdade, não concerne a *história*, e sim a memória recriada dos antepassados por ele evocados.

Neste capítulo, observaremos de que maneira o fazer poético do eu-lírico se confunde com o seu dever de recordar não apenas o passado, mas também de deixar registrado o que ocorre em seu tempo no continente americano para a posteridade. Em um primeiro momento, discutiremos a ideia do dever de denúncia e comprometimento social da literatura, trazendo para a discussão as contribuições de Gilles Deleuze (2007) e Terry Eagleton (1976), além da ideia de rompimento literário e a manipulação da memória de outros poetas. Em uma segunda parte, abordaremos a reivindicação de uma herança de estilo de outros poetas e os usos e abusos do exercício de memória realizado por Neruda em seu percurso. Em uma terceira parte, abordaremos de maneira mais detalhada a ideia do poeta como consciência desperta da sociedade e como intermediário entre o instrumento de

libertação – sua própria obra – e o povo, a partir de uma aproximação com a ideia de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

4.1 O OFÍCIO DO POETA E O DEVER DE MEMÓRIA

Como pontuamos no final do capítulo anterior fazer justiça ao povo é o ensejo do Canto Geral. Ainda em *Os Libertadores* vemos o “eu” enfim se anunciar como *Neruda, cronista de todas as coisas*. Passamos, então a conhecer o ser que respondeu ao chamado de voltar ao passado de dores. Passamos a ter consciência de que o exemplo dado de coragem é o de um poeta. E em consonância com o dever de recordação, o nome de Neruda já vem atrelado ao seu dever. Como podemos ver no poema Artigas (NERUDA, 2010, p. 169):

E se Pablo Neruda, o cronista de todas as coisas, te devia,
 [Uruguai, este canto,
 este canto, este conto, esta migalha de espiga, este Artigas,
 não falei a meus deveres nem aceitei os escrúpulos do intransigente:
 esperei uma hora quieta, espreeitei uma hora inquieta,
 [recolhi os herbários do rio,
 afundei a minha cabeça em tua areia e na prata dos peixes-reis,
 na clara amizade de teus filhos, em teus desarrumados mercados
 me purifiquei, até sentir-me devedor de teu olor e teu amor.
 E talvez esteja escrito o rumor que teu amor e teu olor me conferiram
 nestas palavras obscuras, que deixo em memória de teu capitão luminoso.

Os Libertadores, além de ser um dos cantos mais extensos, tenta abranger heróis de toda a extensão do continente latino americano. Neste caso, trata-se do herói de independência uruguaio, Artigas. O dever do escritor é colocado como o de não esquecer. Não deve esquecer dos grandes nomes e daqueles que também não tem nome. Não deve deixar de tomar nota de todas as coisas que contribuirão para a perpetuação da imagem do continente que quer formar: um continente livre e emancipado de uma estagnação existencial.

Esse aparentemente nada pretendo poema ainda desvela outro ponto importante para o fazer literário de Neruda: mais uma vez o caminho percorrido para a recordação não é o da fonte científica, da *história*, mas o caminho do íntimo. É o caminho do sensível e de sua introspecção. Os versos “afundei a minha cabeça em

tua areia e na prata dos peixes-reis, //na clara amizade de teus filhos, em teus desarrumados mercados //me purifiquei, até sentir-me devedor de teu olor e teu amor” são metáforas para o trabalho amadurecido que a memória sensível do poeta sofreu. Obviamente, o poeta aprendeu sobre o homem que foi Artigas. Porém, como ele mesmo apresenta, não se limitou ao registro e preferiu esperar e sentir para só então ter palavras obscuras, mas que ainda assim recordavam um ser de luz.

Essa memória sensível remete ao que Assman (2011) exemplificou com Jean Jacques Rousseau: ao saber que não conseguiria reconstituir os fatos de suas memórias, ele recorreu às emoções. Uma racionalidade diferente da racionalidade factual. Para não dizer que em literatura, o *pathos*¹⁵ tem um poder de persuasão maior quando o escritor consegue romper com o universo local de sua situação relatada e consegue fazer com que seu texto toque qualquer homem. Como já diria Gilles Deleuze (2015) no seu *Abécédaire*, literatura nunca é “um caso particular que só pertence a você mesmo”.¹⁶ Segundo o filósofo francês, todo escritor deveria se desvincular de si mesmo e encontrar o singular e em sua escrita para assim chegar a algo de cunho universal. Universal não no sentido de uma regra geral, mas no sentido de tocar a todo homem. E se o emocional convence melhor quando bem amadurecido, Deleuze (2007) amplia essa visão com a ideia de perceptos e conceitos:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (p. 213)

Perceptos e afectos são assim formas amadurecidas pelo trabalho estético que não excluem o vivido, mas trabalham para que o particular do autor de uma obra se torne algo que toque o leitor. De maneira mais específica para nossa temática,

¹⁵ Como definição de *pathos*, estamos empregando aquela mais relacionada à Retórica, em que os afectos são também empregados como argumentos. Segundo Aristóteles, emoções fortes negativas ou positivas, tais quais a cólera, a indignação, a piedade, a alegria quando bem trabalhadas podem também servir como *provas* de uma argumentação. (ARISTÓTELES, 2005).

¹⁶ “Littérature n’est jamais *sa petite affaire à soi*.”

Deleuze faz uma observação interessante sobre o papel da memória, enquanto fato vivido:

Os escritores quanto a isto, não estão numa situação diferente da dos pintores, dos músicos, dos arquitetos. O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (2007, XXXX, p. 219)

Deleuze faz uma distinção entre fabulação e memória. Enquanto esta seria uma fonte material a se recorrer – o que a aproxima da memória enquanto técnica de armazenamento – a primeira seria a capacidade de se reestruturar dados e fatos – vivenciados ou não - a partir da criação. O que foi chamado anteriormente de memória *vis*, como potência, se aproxima do que Deleuze aponta como fabulação. Se considerarmos o *Canto Geral* como um monumento, como propõe o francês, ele não seria um monumento à memória de armazenamento, mas um monumento de fabulação do próprio poeta.

O caminho do *aedo*, o adivinho do passado, reconstrutor de uma memória *vis* (força, potência) é o que se anuncia no *Canto Geral*. Uma memória que engloba o pacto de verossimilhança que existe entre leitor e escritor: não se trata de mentira, mas do possível. Problematizando um pouco mais a relação entre a fabulação e outros discursos de interpretação da sociedade Jacques Rancière (2009, p. 55) afirma que:

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.

Sendo a literatura um rearranjo de racionalidades diferentes dos fenômenos históricos e sociais, a memória que é reorganizada através do ofício literário

contribui para uma reestruturação da forma de ver o mundo e ela acaba por se mesclar a outros discursos disponíveis na sociedade. A memória que Neruda tenta resgatar passa por seu ângulo de visão e por suas sensações e, ao voltar para seu leitor, leva consigo características e *in-tensões* do poeta, ou seja, seus próprios conflitos internos como ser exilado e marginalizado. As impressões não são puramente colocadas como forma de externar seu excesso ufanista pela América. Elas são reestruturadas de forma a promover o que o poeta acredita ser o caminho para a emancipação e libertação do homem oprimido.

Um exemplo dessa mudança de ângulo de visão é dada por Alfredo Cordiviola (2010, p.79) em seu livro *O Império dos Antagonismos* em que ele aborda o passado descrito por uma pessoa exilada, caso que cabe para Pablo Neruda tendo iniciado a escrever o *Canto Geral* em seu exílio:

Se o passado pode ser visto como um país estranho e estrangeiro, onde as coisas acontecem de maneira diferente, a situação de um exilado que relembra imagens, fatos e experiências do passado tende a multiplicar essa estranheza, e amplia os hiatos e as tensões entre a matéria narrada e a voz enunciativa. Ao reconstruir o passado, o exilado instaura o fator geográfico como fonte determinante das suas memórias. A distância impõe limites intransponíveis, mas também cria outras perspectivas e favorece outros modos de compreensão. Por outro lado, essa mesma distância instala a sensação de que o passado que se tenta recuperar está de fato para sempre perdido, como um objeto que se dissolve à medida que a evocação aspira a recuperá-lo. Situada entre a ausência e a falta, a escrita daquele que está longe por imposição alheia impõe outro distanciamento, que surge entre o efervescente ato de recordar e as opções e convenções que modulam a matéria a ser narrada.

Para a escrita de Pablo Neruda é interessante notar que o gatilho que desperta o processo de recordação é o toque da pedra. A geografia intransponível fisicamente servirá como o elemento que o transporta ao passado. A um passado que, como discutido acima, tem sua narrativa modulada pela distância imposta e pelo papel que esse homem tinha na sociedade. O papel de poeta sempre foi visto como um papel marginal. E é esse o lugar de memória a ser exaltado por Pablo Neruda sempre que evoca seu ofício: a marginalidade ganha espaço e Neruda tenta eternizar, marcar o seu ponto de vista a partir de seu livro.

Quem é o poeta que Neruda deseja eternizar em sua obra? Talvez seja melhor começar por aqueles que ele não deseja eternizar. Ou poderíamos dizer,

aqueles que ele deseja rechaçar em sua obra. O poema *Os poetas celestes* (NERUDA, 2010, p. 256) faz parte de um poema maior chamado *As Oligarquias*, no Canto V, *A areia traída*. Nele podemos observar que o eu-lírico faz uma crítica a alguns poetas específicos e a seus discípulos:

Que fizestes vós, gidistas,
 intelectualistas, rilkistas,
 misterizantes, falsos bruxos
 existenciais, papoulas
 surrealistas acesas
 numa tumba, europeizados
 cadáveres da moda,
 pálidas lombrigas do queijo
 capitalista, que fizestes
 ante o reinado da angústia,
 frente a este escuro ser humano,
 a esta pateada compostura,
 a esta cabeça submersa
 no esterco, a esta essência
 de ásperas vidas pisoteadas?
 Não fizestes nada além da fuga:
 vendestes amontoados detritos,
 buscastes cabelos celestes,
 pés covardes, unhas quebradas,
 “beleza pura”, “sortilégio”,
 obras de pobres assustados
 para evadir os olhos, para
 emaranhar as delicadas
 pupilas, para subsistir
 com o prato de restos sujos
 que vos lançaram os senhores,
 sem ver a pedra em agonia,
 sem defender, sem conquistar,
 mais cegos que as coroas
 do cemitério, quando cai
 a chuva sobre as imóveis
 flores podres das sepulturas.]

A crítica a André Gide e a Rainer Maria Rilke é baseada em dois parâmetros: o posicionamento político e o estilo literário de cada um. Gide, que apoiou a causa comunista no começo, escreve um livro criticando os crimes que presenciou ao visitar a URSS. Fez sucesso com a *Sinfonia Pastoral* e, após a Primeira Guerra Mundial, acabou se aproximando dos intelectuais franceses. A palavra “intelectualistas” empregada no poema acima reflete o caráter elitizado de uma poesia que se corrompeu ao capitalismo. A memória que ele quer registrar no *Canto Geral* é a de que André Gide e todos os outros que seguiram seu exemplo,

acabaram por trair o propósito poético: o de denunciar as injustiças e dar voz ao povo antes silenciado no passado.

O mesmo acontece com Rainer Maria Rilke. Interessante é o fato notado por Jason Wilson (2008, p. 82) em que ele relata que Neruda tinha largo conhecimento, leitura e influência em seu estilo dos escritores franceses e de Rainer Maria Rilke em especial:

Essa absorção do poeta pela Literatura Francesa (e traduções em francês, como Rilke) tem duas consequências. A primeira é um débito integral, influência ou intertextualidade. Recriar todas leituras de Neruda como ecos em versos de sua poesia seria uma tarefa interminável da qual eu apenas arranhei a superfície (...) ¹⁷

A quebra com os poetas acima se dá então pela falta no estilo literário da temática de libertação. O André Gide e o Rainer Maria Rilke apresentados por Neruda são poetas merecedores do esquecimento ou da ruptura. Faltou-lhes a legitimidade que o eu-lírico tenta provar que tem ao entrelaçar sua poesia à tarefa de não esquecer. As “lombrigas do queijo capitalista” não vêm do povo e então compreendemos o porquê dos *poetas celestes* estarem colocados no poema *Oligarquias*. O termo “celestes” remete à ideia de que os escritores são estrelas e acabam formando uma casta, fazem parte de uma oligarquia intelectualista que não trabalha pelo povo. Além disso, contribuem para uma oposição contundente: o que está no céu e não se mistura com o povo.

Para o homem que recorda, poeta por excelência no caso da narrativa do *Canto Geral*, toda poesia deve estar atrelada ao sonho social. Literatura engajada e utópica? Sim. E por isso icônica. Neruda escreveu o *Canto Geral* sob o entusiasmo de uma época em que o Comunismo e a União Soviética se insurgiam como discurso revolucionário de inversão de uma ordem social. A palavra utopia aqui empregada precede o significado atribuído após a derrota da utopia comunista. A palavra ganhou a conotação de ser algo além de impossível sonhado por pessoas melancólicas presas a um sonho que não cabem e não caberão na realidade.

¹⁷ “This absorption by the poet of French literature (and translations into French like Rilke) has two consequences. The first is on a line-by-line debt, influence or intertextuality. To recreate all Neruda’s readings as echoes in lines in his poetry would be an endless task and I have only scratched the surface(...)”

A *utopia*, criada por Thomas More, vem do grego em que *u* é uma negação (não) e *topos* que significa lugar, sendo assim traduzida como “lugar nenhum”. A ilha que não pode ser encontrada, mas que existe a partir do discurso literário que a lançou. A utopia primeira que move o exercício literário é do sonho que não cabe no real. Mas que pode ter espaço na fabulação e permear o real. A utopia é a falha que a literatura tenta encontrar na realidade estagnada. É por ela não existir que, ao ser materializada em palavras, ela passa a se fazer presente e a impulsionar pessoas. Essa utopia tende a ser encarada como forma de projeção para o futuro. Mas como já dissemos anteriormente, podemos projetar para o passado. A memória que é modificada pela utopia da literatura ganha outro ângulo. Ela dá espaço para que outros registros surjam. No caso de nossa análise, temos novos pontos de vista que surgem: o massacre da conquista, o destronar de poetas considerados como grandes poetas, o surgimento de uma nova consciência libertária do povo.

Se nesse ponto devemos compreender Pablo Neruda como um homem de seu tempo, que se permitiu sonhar e se tornar agente desse sonho que abriu uma fenda do possível, também devemos observar criticamente o percurso escolhido pelo poeta. Retomando um pouco a problemática maniqueísta do herói contra o vilão, do opressor contra o oprimido abordada na primeira parte de nosso trabalho, lembramos que a memória, por ser manipulável, carrega o ponto de vista de seu autor consigo. Trazemos esse ponto para discussão para lembrar que além da utopia de um sonho de reorganização social pautada na igualdade, Neruda alinha seu ofício literário de recordar ao ofício do Partido Comunista do qual ele era membro fervoroso.

Segundo o Partido Comunista, sob o julgo de Stálin, a arte deveria ser pautada nos seguintes preceitos:

A doutrina ensinava que era dever do escritor “dar um retrato verídico, histórico-concreto, da realidade no seu desenvolvimento revolucionário” tomando em conta “o problema da transformação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo”. A literatura tinha que ser tendenciosa, “com espírito de partido”, otimista e heroica; deveria estar imbuída de um “romantismo revolucionário”, retratando heróis soviéticos e prefigurando o futuro.” (EAGLETON, 1976, p. 54)

Esse espírito de partido é o que passa a dominar a partir da metade do poema de Neruda. A recuperação memorial do poeta está relacionada ao dito do

Partido. Relemos então *Os poetas celestes* com outros olhos: não é estranho sua ruptura com André Gide, mesmo após tantas leituras do mesmo, quando ele rompeu com a URSS. Não é estranho que Rilke seja também refutado mesmo após ter sido fonte de inspiração frutífero para o poeta chileno. É sua tentativa de realinhar seu projeto artístico ao político. E o político acaba por se sobrepor ao chamado artístico.

Além de poeta, a consciência desperta que ele quer ser, é a do político. Ele recusa a herança, sua memória do lido, dos poetas celestes que o formaram assim como ele fez em *Os Conquistadores*, para eleger de quem ele quer ser herdeiro. A memória dele salva, castiga e seleciona. E ele não se contém em suas paixões.

Ele tira de cena o modelo de poeta que julga como descompromissado e amante dos adornos permite que outro modelo entre em voga. Se o homem sempre foi colocado de lado, sempre foi silenciado, o poeta que vai de encontro ao modelo desses perpetuadores do silêncio, é instituído como novo modelo a ser seguido. O renegado, o homem que fala do exílio, aquele que foi expulso e que não pode mais compartilhar com seus irmãos se torna o exemplo de quem conhece seu espaço. Pablo Neruda inscreve o poeta comunista no centro do processo de reconstrução memorial de sua pátria.

Entretanto, gostaríamos de fazer uma ressalva no que concerne o futuro prefigurado citado por Eagleton (1976) da doutrina do Partido Comunista. No *Canto Geral* o futuro é prefigurado, mas não de maneira otimista e progressista. Otimista sim porque utópico, mas sempre tingido por uma melancolia. O tom ufanista está presente, mas sempre tingido por um trauma que não cicatriza. O *Canto Geral* tem inscrita em sua forma a impossibilidade de seguir à frente, sem antes lançar olhos ao passado. Esse passado que persegue e sempre volta na imagem do homem que oprime e cala o outro.

Não é um passado cíclico, pois o eterno-retorno implicaria uma repetição quase que espelhada, nem pode ser o passado linear judaico-cristão, pois a terra é sempre traída. Poderíamos então unir os dois modelos a partir da imagem de uma dupla hélice do DNA. As espirais têm sempre os mesmos agentes, mas, por serem combinados em pontos diferentes das hélices, tem funções e desencadeamentos diferentes em cada ponto da linha que os tangencia. A linha tangencial seria essa linha linear do passado, na qual residiriam os *atos* da maneira que são narrados pelos vencedores.

Os agentes são sempre os mesmos, mas há sempre uma possibilidade de mutação. A literatura é que tem o dever de alerta para essa repetição recontada do homem silenciado. Pablo Neruda é tão consciente disso que sua obra não canta o futuro como algo dado e certo ao sucesso nas tramas comunistas, seu poema canta seu caminho de emancipação dessa roda da desfortuna. E o caminho do poeta se inicia pela evocação de seus mestres a quem ele alinhará seu fazer literário e também eternizará na memória de sua obra.

4.2 A MEMÓRIA DO LIDO: USOS E ABUSOS DA APROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA

Após termos apresentado a ruptura de memória que Pablo Neruda executa com determinados poetas, se excluindo de uma linha de sucessão, passemos a observar quem são os poetas que ele julga dignos de eternização e dos quais ele se julga herdeiro e companheiro. Como já colocamos anteriormente, segundo o poeta chileno, o escritor para ser digno de seu povo e ser considerado de fato como digno de seu ofício literário. Pablo Neruda insere em seu *Canto* homenagens das mais variadas aos poetas que o formaram, aos que foram seus amigos e rechaça os modelos que descartou.

Entretanto, o fato de o próprio autor apresentar o *Canto Geral* como sua autobiografia em verso, nos faz titubear quanto a que abordagem adotar para observar a presença de outros nomes da literatura em sua obra. Devemos analisá-los de forma mais historiográfica, apelando para uma mnemotécnica e buscar referências materiais do encontro entre o poeta homenageado e o escritor do *Canto Geral*, ou devemos seguir por um caminho que considere o quanto está imbricada na obra a *influência memorial* dos poetas citados?

Retomando a opinião de Jason Wilson (2008), citada no tópico anterior, nos esclareça o quanto de referências existem na obra de Neruda que devem a outros poetas. Sempre que pudermos iremos resgatar o encontro entre o poeta e suas leituras, mas nos concentraremos nos nomes de outros poetas citados pelo autor no *Canto Geral*, tentando resgatar o contexto de como tal nome foi apresentado a Neruda e de que forma ele se tornou válido de ser homenageado no poema aqui analisado. Quanto à ideia de uma autobiografia em versos, gostaríamos de aliá-la à ideia de Ricardo Piglia (1991):

Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, na qual se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras voltam como recordações pessoais. Com mais nitidez, às vezes, que nas recordações vividas.

A tradição representaria para um escritor os grandes poetas lidos anteriormente e que assim compõem suas recordações pessoais de forma mais intensa que suas próprias recordações vivenciadas. *Canto Geral* é com certeza uma autobiografia em versos. Ela excede de recordações pessoais intermediadas por outros poetas da tradição. Relacionar outros poetas como predecessores é apenas uma forma de Pablo Neruda erguer seu monumento ao redor do modelo de poeta que ele mesmo pretende ser.

Comecemos então pelo primeiro nome citado ainda em *Os Libertadores*. *Castro Alves do Brasil* é o poema que Neruda escreve para homenagear o poeta condoreiro brasileiro. E não lhe faltam elogios a serem tecidos. Castro Alves não tinha e nem poderia ter afiliação com nenhum tipo de pensamento comunista, mas lutou por um sonho de libertação dos escravos e isso já foi aparentemente suficiente para que ele figurasse como predecessor do poeta do povo (NERUDA, 2010, p. 174-175):

Castro Alves do Brasil, para quem cantaste?
Para a flor cantaste? Para a água
cuja formosura diz palavras às pedras?
Cantaste para os olhos, para o perfil recortado
da que então amaste? Para a primavera?

Sim, mas aquelas pétalas não tinham orvalho,
aquelas águas negras não tinham palavras,
aqueles olhos eram os que viram a morte,
ardiam ainda os martírios por detrás do amor,
a primavera estava salpicada de sangue.

- Cantei para os escravos, eles sobre os navios,
como um cacho escuro da árvore da ira
viajaram, e no porto se dessangrou o navio
deixando-nos o peso de um sangue roubado.

- Cantei naqueles dias contra o inferno,
contra as afiadas línguas da cobiça,
contra o ouro empapado de tormento,
contra a mão que empunhava o chicote,
contra os dirigentes de trevas.

- Cada rosa tinha um morto nas raízes.

A luz a noite, o céu, cobriam-se de pranto,
os olhos apartavam-se das mãos feridas
e era a minha voz a única que enchia o silêncio.

- Eu quis que do homem nos salvássemos,
eu cria que a rota passasse pelo homem,
e que daí tinha de sair o destino.
Cantei para aqueles que não tinham voz.
Minha voz bateu em portas até então fechadas
para que, combatendo, a liberdade entrasse.

Castro Alves do Brasil, hoje que o teu livro puro
torna a nascer para a terra livre,
deixa-me a mim, poeta da nossa América,
coroar a tua cabeça com os louros do povo.
Tua voz uniu-se à eterna e alta voz dos homens.
Cantaste bem. Cantaste como se deve cantar.]

A aproximação entre o eu-lírico e o poeta brasileiro ocorre como um diálogo. O poeta aprendiz pergunta ao mestre para quem e por quê ele cantou. Ao responder, observamos que valores exaltados por Pablo Neruda estão presentes em sua visão de Castro Alves: a do poeta denunciador dos males (e era a minha voz a única que enchia o silêncio), o da consciência desperta dentre os homens (Eu quis que do homem nos salvássemos, // eu cria que a rota passasse pelo homem), a liberdade e o dever de compromisso (Cantaste como se deve cantar). O eu-lírico afirma então que o livro de Castro Alves renasce em suas próprias palavras e que cabe a ele coroar o “poeta da nossa América”, como um ato de coroação de um rei por seu vassalo.

O julgamento final sobre o dever de Castro Alves em cantar o martírio, *Cantaste bem*, inserem o poeta brasileiro na memória fabulatória de Neruda como modelo de poesia engajada a ser seguida. É o que notamos com o artigo de Rodrigues (2011) em *Pablo Neruda: Leitor de Castro Alves*, afirma o seguinte sobre a poesia de *Canto Geral*:

Em seus cantos, o poeta escreve sobre a terra, os homens e a história da América Latina, traçando paralelos com lutas emancipacionistas universais, reafirmando, explicitamente, sua opção pela arte engajada na luta social. (p. 45)

A análise está mais concentrada no poema homenagem que Pablo Neruda escreveu para Castro Alves, que já foi analisado anteriormente. O artigo se propõe a fazer uma análise da relação de leitura entre os dois autores. Logo, esperamos por registros que confirmem Neruda como ávido leitor ou algum comentário do poeta a respeito do movimento condoreiro. Talvez algum livro que figurasse em sua própria biblioteca pessoal.

Primeiramente, o estudo expõe os hábitos de leitura do poeta chileno e do poeta brasileiro. Contudo, por não ter fontes suficientes para fazer a ponte factual entre os dois autores, pois não se é citado quando e em que ocasião Neruda de fato teve contato com a literatura brasileira, o artigo parte para uma comparação dos textos *O Navio Negreiro*, de Castro Alves e *Castro Alves do Brasil* de Pablo Neruda. Ao se ler os poemas e a análise, nota-se que a crítica não se dá baseada nos textos, mas na ponte que Neruda tentou estabelecer entre ele e o poeta brasileiro. Ou seja, o resgate feito no *Canto Geral* conseguiu inserir a imagem de Castro Alves como a de um poeta que alinha sua arte a um interesse político similar ao de Pablo Neruda:

Na poesia brasileira, estão emparelhados dois sofrimentos, o dos escravos e o do poeta. Castro Alves conseguiu, em uma época em que o escravo era visto com coisa, ressemantizar a figura do negro, reconhecendo-lhe humanidade, destacando-o do cotidiano brutal a que estava submetido, para descrevê-lo na moldura da natureza. Neruda escreveu: “Castro Alves do Brasil, para quem cantaste?” (NERUDA, 1984, p. 136). A capacidade poética de Alves, tão bem lembrada por Neruda, e a própria capacidade poética de Pablo Neruda estão na comunhão que estabelecem com a sua gente, na forma como participaram das lutas de seus povos. Os lados artístico e político-ideológico de Alves e Neruda, tão distantes no tempo e no espaço, nos fazem ficar indignados. Ainda hoje lutamos por liberdade... A famosa égloga de Virgílio nunca esteve tão em alta: “Liberdade ainda que tardia!”. (RODRIGUES, 2011, p. 16-17)

Castro Alves também se tornou importante para Neruda graças às circunstâncias em que ocorreu a apresentação do poeta brasileiro para o chileno. David Schidlowsky (2008) em seu livro *Las fúrias y las penas: Neruda y su tempo* resgata o fato de que Jorge Amado e Zélia Gatai foram os responsáveis por dar a Pablo Neruda um exemplar de “Navio Negreiro”, durante o exílio do autor. Jorge e Zélia já eram membros do Partido Comunista nesse tempo e os três encontraram-se em um evento promovido pelo Partido na Tchecoslováquia.

Contudo, não é apenas no poema homenagem que podemos tecer pontes entre as escritas de Castro Alves e Pablo Neruda. Este também faz uso de outros símbolos que o Condoreirismo prezava. Logo nos primeiros poemas de *O Canto Geral* (NERUDA, 2010), encontramos referências a três pássaros: o *albatroz* (p. 27), a *águia* e o *condor* (p. 55-56). O condor em especial, tem a capacidade de enxergar a longa distância e é uma ave de voo solitário. Os poetas condoreiros também se viam como visionários e se comprometiam a orientar os homens comuns para a justiça e a liberdade. Se retomarmos brevemente o final do poema em que o condor aparece nas *Alturas de Macchu Picchu* (NERUDA, 2010), constatamos que os últimos dois versos corroboram tal perspectiva do poeta visionário: “Sobe para nascer comigo, irmão.” (p. 61) e “Falai por minhas palavras e por meu sangue” (p. 63).

O que foi feito com a memória de Castro Alves não se mostra tão problemático quanto a imagem distorcida de André Gide e Rainer Maria Rilke. Mas a relação estabelecida entre Walt Whitman e o Comunismo é prova do quanto o partidarismo nerudiano o fez distorcer sua arte na busca por uma legitimação do caminho que ele acreditava ser a trilha de um sonho.

Neruda de fato admirava Whitman e tentava alinhar sua poesia a do americano de maneira a dar a entender que faziam parte de uma mesma família. Havia uma vontade de filiação por parte do chileno. Apesar de tantos outros poemas prestarem homenagens diretas e outros reivindicarem o estilo ou temas recorrentes da obra de Whitman, é no *Canto Geral* que ele declara seu desejo em tornar-se herdeiro de Whitman. A primeira referência direta a Walt Whitman em *Canto Geral* ocorre em “Que desperte o lenhador” (NERUDA, 2010, p. 399):

(...)
 Walt Whitman, ergue a tua barba de relva,
 olha comigo do bosque,
 destas magnitudes perfumadas.
 Que vês aí, Walt Whitman?
 Vejo, me diz meu irmão profundo,
 vejo como trabalham as usinas,
 nas cidades que os mortos recordam,
 na capital pura,
 na resplandecente Stalingrado.
 Vejo da planície combatida
 do padecimento e do incêndio
 nascer na umidade da manhã

um trator rechinante na direção das planuras.
 Dá-me a tua voz e peso de teu peito enterrado,
 Walt Whitman, e as graves
 raízes de teu rosto
 para cantar estas reconstruções!
 Cantemos juntos o que se levanta
 de todas as dores,
 o que surge do grande silêncio,
 da grave vitória: Stalingrado,
 surge a tua voz de aço,
 renasce andar por andar a esperança
 como uma habitação coletiva,
 e há um tremor de novo em marcha ensinando,
 cantando e construindo.
 (...)

Delphine Rumeau (2006) explica que tal poema segue o estilo de escrita de Whitman, trazendo metáforas que eram caras ao americano, que estão presentes em seu livro *Leaves of grass*. Nesse mesmo artigo, a autora faz uma descrição da biblioteca pessoal do poeta chileno e cita algumas notas de *Confesso que vivi*, autobiografia em prosa de Pablo Neruda, em que ele se mostra um grande colecionador dessa obra específica de Whitman:

O poema é claramente escrito no estilo whitiano, com algumas imagens nerudianas enxertadas aqui e ali. Em outras palavras, dois poemas se sobrepõem, como se estivessem sobrepostos: eles estão entrelaçados em vez de mesclados. O toque nerudiano é como a assinatura dessa homenagem a Whitman: o herdeiro se curva ao pioneiro nesse texto e lhe cede o espaço quase que completamente. Aqui é que penso que o tribute de Neruda é um pouco decepcionante: ele se esconde por trás de Whitman de alguma forma como que para usá-lo para seu próprio propósito de forma mais fácil. A fidelidade a Whitman em vários detalhes é um tipo de respaldo: ele responde pela traição do espírito, pelo uso distorcido de Whitman que Neruda está para fazer o colocando como o bardo da União Soviética. (p. 57)¹⁸

¹⁸ “The poem is written in an openly Whitmanian manner, with some Nerudian images grafted onto it here and there. In other words, two poems overlap, as if they were superimposed: they are entwined rather than merged. The Nerudian touch is like the signature of this homage to Whitman: the heir bows to the pioneer in this text and gives way to him almost completely. This is where I think Neruda’s tribute is a bit deceptive: he hides behind Whitman somehow as if to use him for his own purposes more easily. The fidelity to Whitman in various details is a sort of back-up: it vouches for the betrayal of the spirit, for the distorted use of Whitman that Neruda is about to make in setting him up as the bard of the Soviet Union.”

Rumeau aponta não para o estilo nerudiano. Ele é muito fiel à herança do poeta americano, mas a autora aponta que essa fidelidade é na verdade uma forma de se assegurar como herdeiro do poeta, pois o poeta chileno deturpa a imagem de Whitman para colocá-lo exatamente onde ele deseja: no centro de sua ideologia política, e como pai da poesia nerudiana. A impressão que temos ao se ler tais poemas-homenagens é a de que Neruda tentou cristalizar estilos e documentá-los como uma certidão para garantir que ele é o verdadeiro herdeiro dessa poesia engajada.

A distorção da imagem de Whitman como o poeta bardo da União Soviética nos faz retomar uma frase de Paul Ricoeur (2000): “(...) O exercício da memória, é o seu uso ; ora, o uso comporta a possibilidade do abuso. Entre o uso e abuso se coloca o espectro da mimética incorreta” (p. 68)¹⁹. O leitor que conhecer Walt Whitman através do *Canto Geral* terá uma impressão diferente do que irá diretamente à obra do poeta americano. O uso, abuso e distorção fazem parte do movimento de recordar, esquecer e do criar. Mas quando ocorre o abuso, não estaria nosso poeta do povo, herdeiro de antigos *Libertadores* trabalhando para perpetuar algo que na verdade não existiu assim como a Conquista dos colonizadores quando é retratada como uma vitória dos europeus?

A fabulação também pode servir como meio de perpetuação de uma memória que não concerne a todos, que é manipulada e que rouba ao leitor o ponto de vista do próprio Whitman. Dar a voz a um sofrimento que era antes negado e visto sob um símbolo de vitória de uma civilização é o uso da memória enquanto utopia. Manipular o real de forma a distorcê-lo para promover outro partido como única escolha sensata a ser feita é uma mimética incorreta. Tratar Pablo Neruda como um homem de seu tempo é algo que devemos fazer, mas também devemos apontar onde o poeta se excede em seu fervor pelo Partido.

Não há equilíbrio no homem nerudiano. Sua paixão o faz usar de personagens e fatos para trazer não apenas outro ângulo nunca antes partilhado, mas para traçar outra cartilha que ele acredita ser a correta. E assim, abandonar e criticar todas as outras alternativas. Alberto Acereda (2005), ao falar de textos

¹⁹ « (...) l'exercice de la mémoire, c'est son usage ; or l'us comporte la possibilité de l'abus. Entre l'us et abus se glisse le spectre de la mauvaise 'mimétique' ».

escondidos de Pablo Neruda, cita o “Saludo a Fulgencio Batista”, texto em que o autor elogia o ditador de Cuba e faz uma crítica a forma de Neruda escolher e esconder ou criticar fatos e personagens para disso tirar proveito para si mesmo:

Não cabe aqui alegar uma falta de visão histórica, mas a realidade de um Neruda que sempre se moveu por interesses políticos e personalismos; um Neruda que se aliou com quem lhe fazia falta e utilizou como bode expiatório quem foi necessário para se vender ao melhor posto e alcançar sua fama.²⁰

Há que se ser cauteloso ao se ler as memórias de Pablo Neruda, pois, como já citamos anteriormente, seu discurso é apelativo e bem escrito. É tentador se deixar embalar por uma canção do povo. Sobretudo quando ele se coloca como tão mártir quanto o povo que ele se propõe a salvar. O fato do eu sempre tão presente e tão próximo ao povo tem um apelo muito forte junto ao leitor. Toca a todos que já foram impedidos de falar e de tomar espaço na sociedade. Temos uma última referência a apresentar antes de nos voltarmos para nosso último tópico. O poema *Acuso* vem permeado dessa vontade de se colocar como o marginal, como o perseguido e fazer dessa imagem seu emblema memorial. Pablo Neruda quer ser recordado da seguinte forma por seu leitor (NERUDA, 2010, p. 304):

Acusei então o que havia
estrangulado a esperança,
chamei os rincões da América
e pus seu nome na cova
das desonras.
Então crimes
me reprocharam, a matilha
dos vendidos e alugados:
os “secretários do governo”,
os polícias, escreveram
com piche seu espesso insulto
contra mim, mas as paredes
miravam quando os traidores
escreviam com grandes letras
meu nome, e a noite apagava, com suas mãos inumeráveis,
mãos do povo e da noite,
a ignomínia que em vão
quiseram lançar em meu canto.

²⁰ “No cabe aquí alegar una falta de visión histórica, sino la realidad de un Neruda que se movió siempre por intereses políticos y personalismos; un Neruda que se alió con quien hiciera falta y utilizó como chivo expiatorio a quien fuera necesario para venderse al mejor postor y alcanzar su fama.”

Foram à noite então queimar
 minha casa (o fogo marca agora
 o nome de quem os enviara),
 e os juízes se uniram todos
 para condenar-me, buscando-me,
 para crucificar minhas palavras
 e castigar estas verdades.

Fecharam as cordilheiras
 do Chile para que eu não partisse
 a contar o que aqui acontece,
 e quando o México abriu suas portas
 para receber-me e guardar-me,
 Torres Bodet, pobre poeta,
 ordenou que me entregassem
 aos carcereiros furiosos.

Mas minha palavra está viva,
 e meu livre coração acusa.

Que acontecerá? Que acontecerá? Na noite
 de Pisagua, o cárcere, as cadeias,

o silêncio, a pátria envilecida,
 e este mau ano, ano de ratazanas cegas,
 este mau ano de ira e de rancores,
 que acontecerá, perguntas, me perguntas?

Em nítida referência a Émile Zola e seu texto *J'accuse* de 1898 e sua ação no caso Dreyfus, o *Acuso* de Neruda tem mesmo objetivo que o do francês:

A verdade, eu a direi, pois prometi dizê-la, se a justiça, por vezes impedida, não o fizesse de forma plena e completa. Meu dever é o de falar, não quero ser cúmplice. Minhas noites seriam assombradas pelo espectro do inocente que lá sofre, na mais assustadora das torturas, por um crime que não cometeu (L'OBSERVATEUR, 2006).²¹

Porém, a diferença mais marcante entre o modelo francês de escritor engajado com sua responsabilidade social é a forma de acusar. Enquanto Zola nomeia os algozes de Dreyfus e repete que não conhece tais pessoas e não nutre nenhum tipo de ódio por eles, mas que cumpre seu dever como cidadão, o texto de

²¹ “La vérité, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis.”

Neruda acusa em nome do povo não apenas os algozes chilenos, que o exilaram, mas sua própria *fratria*: é um poeta que nega o asilo mexicano à Pablo Neruda. Mas há algo de mais importante ao fim de seu manifesto: “Mas minha palavra está viva // e o meu livre coração acusa”.

O poeta se sobressai ao exílio de sua pátria e, mesmo fora dela, continuará a denunciar pelo povo. As imagens convencem o leitor de que o poeta enfim se torna um poeta digno de seu ofício. A casa queimada, a incerteza do futuro, o exílio e a injustiça são os aspectos que o aproximam de seus heróis, *Caupolicán*, *Lautaro*, *Prestes*: todos injustiçados e punidos, mas que lutaram. O passado resgatado por Neruda e o ofício do poeta são colocados como partilhas. O poeta tem um laço em comum com o povo. Eles partilham do espaço de marginalidade do qual fazem parte na sociedade capitalista e partilham um mesmo passado de martírios. Mas o povo ainda não está pronto para lutar por si mesmo sozinho, ele precisa de um intermediário.

4.3 OS RIOS DO CANTO: OS PILARES DA CONSCIÊNCIA DESPERTA

Para Neruda, o povo não tem as ferramentas para lutar por si. Ele ainda tem de aprender. Por isso a missão do poeta é dar a conhecer o passado esquecido e fazer com que o povo recorde de seu potencial para enfim emancipar-se da escravidão a que vive preso. Antes de adentrarmos na análise do canto XVII, *Os Rios do Canto*, gostaríamos de passar por um poema em especial ainda no canto V, *A areia traída, As terras e os homens* (NERUDA, 2010, p. 276-277), o qual recorda como a relação entre terra e homem mudou daquela primeira imagem do índio que fora forjado para o combate, do *selvagem* que nada sabia da *civilização* para um ser domesticado e animalizado:

Velhos latifundiários incrustados
na terra como ossos
de pavorosos animais,
supersticiosos herdeiros
da encomenda, imperadores
duma terra escura, fechada
com ódio e arame farpado.

Entre as cercas o estame

do ser humano foi afogado,
 o menino foi enterrado vivo,
 negou-se-lhe o pão e a letra,
 foi marcado como inquilino
 e condenado aos currais,
 Pobre peão infortunado
 entre as sarças, amarrado
 à não-existência, à sombra
 das pradarias selvagens.
 (...)

Agora, o homem que um dia fora aprendiz da terra, filho da pedra e da árvore, tornou-se não mais que um ser irracional, animal destinado aos currais como escravo do próprio homem, de um *falso herdeiro* que fechou a terra e condenou seus irmãos a não existir, a viver na sombra. Mas o que atrai a atenção neste poema não é apenas a ideia de que o homem é explorado pelo outro, mas a ideia de que ao negar os dois substratos essenciais para a *existência* – o pão, alimento do corpo, e a letra, alimento da mente – o homem se transforma em algo facilmente domesticável. Um ser brutalizado e *inquilino* na terra que deveria lhe pertencer. A *letra* pode ser interpretada como a falta de conhecimento, a falta de educação formal, porém, ela se aproxima mais da realidade de camponeses e cidadãos analfabetos. A letra é a metonímia da leitura. A leitura que é tão cara para a construção das memórias e experiências do poeta é negada ao homem do povo, como podemos ler na continuação do poema:

(...)
 Sem livro foste carne inerte,
 e em seguida insensato esqueleto,
 comptado de uma vida a outra,
 rechaçado na porta branca
 sem outro amor que uma guitarra
 despedaçadora em sua tristeza
 e o baile apenas aceso
 com rajada molhada. Não foi porém só nos campos
 a ferida do homem, mais longe,
 mais perto, mais fundo cravaram:
 na cidade, junto ao palácio,
 cresceu o cortiço leproso,
 pululante de porcaria,
 com a sua acusadora gangrena
 (...)

A imagem do livro negado que transforma o homem em carne inerte – e não inerte, pois a imagem é voltada para o vegetal, sem espinhos, sem armas, o que reforça a ideia de que o homem esqueceu da selvageria da qual ele era herdeiro –

também aponta para a escrita do próprio *Canto Geral*. O livro que foi negado chega até eles como um manifesto de reação, uma forma de lembrete do que um dia foram e das injustiças que ainda ocorrem. *Canto Geral* é uma reconfiguração da sociedade que traz a necessidade de recordar para o povo.

Os Rios do canto é composto por cinco poemas. Em cada poema temos pistas de como Neruda imagina essa reconfiguração da sociedade a partir da recordação de seus companheiros de ofício: Miguel Otero Silva, Rafael Alberti, González Carbalho, Silvestre Revueltas, Miguel Hernández. Três pilares são erguidos para apresentar o poeta libertador, responsável por refundar o *homem*, essa consciência acesa que guiará o povo em sua missão de libertação.

A imagem dos rios e do canto nos remetem ao início do *Canto Geral*, em que os rios são retratados como as veias do continente, além da ideia de que o canto corre através deles e se propaga, como se a memória partisse do canto de um e passasse por todos os outros nomes que o poeta busca registrar na memória do continente. O eu-lírico funciona como um ponto de encontro de todos os rios, nele encontra-se toda a memória que passou por rios reais, como o Bío Bío, citado no primeiro capítulo e os rios metafóricos pelos quais o poeta passou e aprendeu. O primeiro nome a ser citado é o de Miguel Otero Silva, escritor venezuelano, comediante e insurgente contra a ditadura militar de Juan Vicente Gómez. O poema é escrito na estrutura de uma carta, *Carta a Miguel Otero Silva (1948)* (NERUDA, 2010, p. 461-466):

(...)

Vivemos entre as feras, cantando, e quando tocamos
um homem, a matéria de alguém em quem acreditávamos,
e este homem se desmorona como um pastel podre,
tu em teu venezuelano patrimônio recolhes
o que pode salvar-se, enquanto eu defendo
a brasa da vida.

(...)

Como é azul a vida, Miguel, quando pusemos nela
amor e luta, palavras que são o pão e o vinho,
palavras que eles ainda não podem desonrar,
porque nós saímos para a rua de escopeta e cantos.
Eles estão perdidos conosco, Miguel.
Que podem fazer senão matar-nos, e ainda assim
não lhes é um bom negócio, só podem
tratar de alugar um andar diante de nós e seguir-nos
para aprender a rir e a chorar como nós.

Neruda insere seu primeiro pilar a partir da imagem de otimismo de Otero Silva: o pilar do poeta como uma consciência acesa da sociedade, responsável por acreditar e fazer com que o homem se recorde da roda de infortuna em que está inserido. O poeta como essa consciência acesa que canta e acredita no homem, mas que ao ser traído por sua esperança não pode abandonar seu projeto. A ironia tão cara ao poeta chileno está presente no agridoce da vida azul, que é levada com amor e luta e que é, aparentemente sincera e honesta. Do contrário, não seriam perseguidos e desonrados por usarem armas de fogo e palavras. Contudo, o ponto forte do poema é o momento em que o eu-lírico inverte os valores do perseguido e do perseguidor para a sociedade: se esses temem a força da palavra dos primeiros, o que persegue é que deve aprender a rir e a chorar como os poetas para que possa enfim “aprisioná-los”, pois os tornariam obsoletos.

O poeta perseguido e exilado é rechaçado por sua pátria, mas ele relata que anteriormente era aclamado como o “Teócrito” de seu país, mas que rompeu com a poesia de cunho metafísico ao conhecer a vida de seus irmãos:

(...)

Quando eu escrevia versos de amor, que me brotavam
de todos os lados, e me morria de tristeza,
errante, abandonado, roendo o alfabeto,
me diziam: “Como és grande, ó Teócrito!”

Eu não sou Teócrito: tomei a vida,
me pus diante dela, dei-lhe beijos até vencê-la,
e logo me fui pelas vielas das minas
para ver como viviam outros homens.

E quando saí com as mãos manchadas de imundícies e dores,
eu as levantei a mostrá-las nas cordas de ouro,
e disse: “Eu não compartilho do crime”.

Tossiram, ficaram muito desgostosos, me cortaram o cumprimento,
deixaram de me chamar de Teócrito, e acabaram
por me insultar e mandar toda a polícia para prender-me,
porque eu não continuava preocupado exclusivamente de assuntos
[metafísicos].

Mas eu tinha conquistado a alegria.

(...)

Fugir ao modelo, buscar o diferente representa perigo para a ordem social. Neruda relaciona sua mudança de estilo poético à razão pela qual ele foi rechaçado. Contudo, ao invés de assumir-se como deprimido, o eu-lírico afirma que conquistou a alegria. Ser rejeitado e silenciado é motivo de comemoração. Essa inversão o

deixa em uma situação marginalizada, mas que o permitiu sugerir uma nova partilha dos espaços.

O “eu” é um poeta exilado e é dele que parte toda a narrativa de um novo olhar sobre o passado. Se no início da obra a voz que fala no poema é aparentemente um homem que tem uma espécie de *dom* da recordação, nos *Rios do Canto* vemos que há trabalho e compromisso social no ofício literário. Não apenas isso, é importante lembrar do homem como lugar de memória nesse ponto. Se o gatilho que desperta o processo de recordação é o toque da pedra nos primeiros cantos do *Canto Geral*, o poeta, ao tocar o homem de seu tempo, vê o ser se despedaçar. Não se trata da rocha, mas de um desmoronamento humano.

O homem esqueceu e não se deixa tocar pelo poeta. Mas o poeta não desiste de sua missão: ele que já havia sido rechaçado por seu fazer poético e por ter sido justo, acaba por inverter os valores da felicidade: feliz é o marginalizado, pois *não esquece* do que passou e sofreu. Além do passado, do qual ele já havia mudado, o ângulo de visão, ele também muda o valor do marginalizado na sociedade: precioso é quem vive à margem, pois vê com os olhos da justiça. Com os olhos do dever de sempre lembrar o homem do ser em potencial que ele é.

Esse novo ângulo invertido de aproximação entre o poeta e o povo se mostra como o primeiro passo para um projeto de emancipação do poeta e daqueles a quem ele chama de irmãos. O poeta propõe que seus irmãos trilhem todos os passos que trilhou anteriormente não através do caminho de uma memória estabelecida pelo tirano, mas através de uma memória sensível. Não se trata de educar o povo formalmente, mas de educá-lo a partir do sensível, das sensações e emoções que o poeta sentiu e que outros também sentiram. Ele propõe o caminho da literatura, o caminho da ficção.

Jacques Rancière (2009) propõe a teoria da *partilha do sensível* para as artes:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas.” (p. 15)

Se levarmos essa questão da partilha para a memória enquanto fabulação e da memória como potência (*vis*), observamos que enquanto o discurso da memória era feito pelos vencedores, tiranos, o comum partilhado era o de que aqueles seres eram de fato merecedores de seus locais na sociedade, enquanto os vencidos eram postos à margem, excluídos da partilha e considerados indignos. Ao se inserir na sociedade um discurso diferente que reorganiza o comum partilhado, no discurso, que agora pertence ao vencido, percebe-se que o que um dia foi vencedor torna-se carrasco. A reelaboração do presente passa por essa reorganização da memória.

O exemplo mais contundente da configuração da partilha do sensível pertencente à memória do colonizador é o de negar a letra como citamos anteriormente. Leitura e literatura são armas perigosas e subversivas nas mãos do povo. A esse comum ele não tem acesso, pois a ele cabe a subjugação. É esse parcelamento do sensível, sistema de divisão que impõe quem deve compartilhar desse comum e de que maneira ele fará parte desse processo, que Neruda tenta quebrar. Em uma sociedade totalitária, a arte não pertence ao povo, ou ao operário. Literatura não pertence ao camponês, pois não haveria *tempo* para a arte. Em toda a sociedade a partilha do tempo e das atividades interfere no acesso ao livro, à letra, à poesia.

O poeta tem consciência da importância dessa poesia compromissada para se tornar uma *consciência desperta* em sua sociedade. Poesia engajada é a poesia que compreende a instância política dessa partilha do sensível. Negar a alguém o acesso à arte é uma maneira de evitar que o engendramento do possível e que a utopia seja partilhada, encontrando assim uma fenda no real.

Percebe-se no poema II, *A Rafael Alberti* (NERUDA, 2010, p. 466-473), que o poeta agradece ao espanhol por ter partilhado com ele seus ensinamentos sensíveis:

(...)

Arquitetura feita na luz, como as pétalas,
através de teus versos de embriagador aroma,
eu vi a água de antanho, a neve hereditária,
e a ti mais que ninguém eu devo a Espanha.
Com teus dedos toquei colméia e páramo,
conheci as praias gastas pelo povo
como por um oceano, e os degraus
em que a poesia foi rasgando
toda a sua vestimenta de safiras.

Tu sabes que só se ensina ao irmão. E nessa
hora não só aquilo me ensinaste,
não só a apagada pompa de nossa estirpe,
mas a retidão de teu destino,
e quando mais uma vez chegou o sangue à Espanha
defendi o patrimônio do povo que era meu.

(...)

O eu-lírico agradece ao poeta espanhol por ter-lhe ensinado não apenas os caminhos da poesia, mas também o caminho político da poesia. O que foi partilhado, foi ensinado. Ensinar ao irmão seria a missão de todo poeta, tornando acessível uma migalha de esperança para aquele que é tão marginalizado quanto o próprio eu-lírico. Mas essa premissa também é uma forma de repartir quem tomará parte antes da partilha do ensinamento poético. A isso se dá o nome de Partido.

No sistema reconfigurado proposto por Pablo Neruda são excluídos os que trabalham junto aos que exploram e subjagam o *povo*. A partilha do caminho a ser percorrido para se tornar um poeta digno de seu povo só é compreendida e ensinada aos que se apresentam tão marginalizados quanto o próprio poeta. No mesmo poema temos um exemplo da utopia da partilha de um sonho, de um ideal que chegará a todos os *escolhidos*:

(...)

Entraremos também nas forjas: agora
o metal dos povos aí espera
nascer nas facas: passaremos cantando
junto às redes vermelhas que move o firmamento.
Facas, redes, cantos apagarão as dores.

Teu povo levará com as mãos queimadas
pela pólvora, como loureiro dos prados,
o que o teu amor foi debulhando na desgraça.
Sim, de nossos desertos nasce a flor, a forma
da pátria que o povo reconquista com trovões,
e não é um dia só o que elabora
o mel perdido, a verdade do sonho,
mas também cada raiz que se faz canto
até povoar o mundo com as suas folhas.

(...)

O segundo pilar erguido pelo poeta é assim o da poesia compromissada com o não esquecer de seu próprio fundamento – denunciar a subjugação e dominação do povo -, irá *forjar* da massa um povo que se erguerá contra seu opressor. O vermelho é nitidamente uma referência ao comunismo e está relacionado a outros símbolos: a faca para moldar a massa ainda sem rosto desse povo, ao sangue derramado nesse novo nascimento. A retomada da imagem do indivíduo como raiz,

remetendo mais uma vez à árvore do povo, coloca o poeta no centro das transformações dessa massa. Além de forjar com faca, o canto também forjará uma nova maneira de pensar.

A ideia de uma repartição do sensível é então colocada à serviço de uma doutrina política. E, então, toda a recordação do passado experimentada anteriormente passa a ser vista em um projeto maior: o de moldar o homem que esqueceu de sua dimensão coletiva (o coletivo que era uno com a terra, e com outros homens) e remoldá-lo como parte desse povo. Mas esse homem, de acordo com o eu-lírico não tem as ferramentas necessárias para se impor e precisa do poeta como intermediário, ou melhor, como seu confidente.

Além de confidente do povo, o poeta também é responsável por eternizar o canto. Assim, a presença do poeta González Carbalho e do compositor Silvestre Revueltas nos poemas III e IV são lembretes do papel do poeta como lugar de memória vivo. No poema III, esse lugar vivo de memória é representado pela fidelidade ao legado deixado por seu antecessor (NERUDA, 2010, p.476):

(...)

Irmão, és o rio mais longo da terra:
atrás do orbe, soa a tua voz grave de rio,
e eu molho as mãos em teu peito
fiel a um tesouro nunca interrompido,
fiel à transparência da lágrima augusta,
fiel à eternidade agredida do homem.

A *eternidade agredida do homem* traz em si o homem como ser falho por não ser eterno, por ser efêmero em sua existência, mas também traz a falha do homem em tornar o importante eterno. Ser fiel a essa efemeridade também o faz senhor de suas recordações o levando a conceber uma poesia fiel ao homem que ele se tornou. Por ser sua missão recordar, é importante lembrar do nome de quem fez parte de sua formação. Ao atribuir a González Carbalho a alcunha de rio mais longo da terra, o eu-lírico se coloca como a terra, e o rio mais longo seria talvez aquele que mais o influenciou. A geografia física revisitada e recriada no passado é, na verdade, uma revisitação do homem.

O homem seria o canto encarnado e essa ideia de encarnar a canção é representada pelo poema IV, em homenagem à morte do compositor Silvestre Revueltas (NERUDA, 2010, p.478):

(...)

Ah, mas de teu nome sai música
 e de tua música, como de um mercado,
 saem coroas de louro fragrante
 e maçãs de olor e simetria.

(...)

Repousa, irmão, o dia teu terminou,
 com a tua alma doce e poderosa o encheste
 de luz mais alta que a luz do dia
 e de um som azul como a voz do céu.
 Teu irmão e teus amigos me pediram
 que repita o teu nome pelos ares da América,
 que o conheça o touro do pampa, e a neve,
 que o arrebate o mar, que o discuta o vento.

Agora são as estrelas da América a tua pátria
 e desde hoje a tua casa sem portas é a Terra.

Esse poema é o que o aproxima da ideia de confidente do povo e responsável pelo registro, por repetir o nome daquele que ele julgou importante. Entretanto, é no último poema desse canto, o poema V, escrito em homenagem a Miguel Hernández, que se revela o terceiro pilar da construção do ofício do poeta: o compromisso com a criação de uma herança coletiva e com a recordação projetada no futuro:

(...)

que para mim, de toda a poesia, tu eras o fogo azul.
 Hoje sobre a terra ponho o meu rosto e te escuto,
 te escuto, sangue, música, colméia agonizante.

Não vi deslumbrante raça como a tua,
 nem raízes tão duras, nem mãos de soldado,
 nem vi nada mais vivo que o teu coração
 a se queimar na púrpura de minha própria bandeira.

(...)

Miguel Hernández, morto durante a Guerra Civil espanhola, é considerado como o fogo azul, chama mais intensa da poesia engajada com o social e o coração que queima na bandeira da poesia do próprio eu-lírico. E essa poesia engajada é levada adiante apesar da morte por outros poetas e pelos filhos do comunismo (NERUDA, 2010, p. 481-482):

(...)

Miguel, longe da prisão de Osuna,
 Longe da crueldade, Mao Tsé-tung dirige
 tua poesia despedaçada no combate
 para a nossa vitória.

E Praga rumorosa
 a construir a doce colméia que cantaste,
 Hungria verde limpa seus celeiros

e dança junto ao rio que despertou do sonho.
 E de Varsóvia sobe a sereia nua
 que edifica a mostrar sua cristalina espada.
 Mais além a terra se agiganta,
 a terra,
 que visitou o teu canto, o aço
 que defendeu a tua pátria estão seguros,
 acrescentados pela firmeza
 de Stálin e seus filhos.

(...)

Miguel da Espanha, estrela
 de terras arrasadas, não te esqueço, filho meu,
 não te esqueço, filho meu!

Mas aprendi a vida
 com a tua morte: meus olhos apenas se velaram,
 e encontrei em mim não o pranto
 mas as armas
 inexoráveis!
 Espera-as! Espera-me!

O canto só se espalha pela certeza do povo forjado na dureza do regime de Stálin. O choro é então substituído por armas e o poeta faz a promessa de não esquecer do nome do poeta espanhol. Mas o canto deste se dissolve na infinidade de outros cantos espalhados pelo mundo comunista. Não é uma memória individual a que é passada, mas uma canção coletiva, uma memória coletiva. Contudo, as duas últimas estrofes são uma retomada do indivíduo, do homem revisitado do *Canto Geral*. Essa dualidade entre a vontade de fazer o coletivo, mas sempre recair no individual é o que torna o canto *Os Rios do Canto* importante para a compreensão da obra de Neruda como um monumento, um lugar de memória de sua própria poesia engajada.

O poeta propõe um modelo de emancipação do povo que passa pelo indivíduo. Sua obra seria uma reestruturação do sensível a ser partilhado. Uma inversão que coloca o índio, o operário, o mineiro sob um mesmo signo do *comum*. Esse comum partilhado é essa memória de lutas e de sofrimento. E a poesia nascida desse comum seria a poesia engajada socialmente responsável por dar aos *camaradas*²² as armas para fazerem de si mesmos seres agentes e dignos de seu lugar no *povo*.

²² Termo empregado bastante pelo Partido Comunista e por Neruda para se referir a seus companheiros de luta.

Mas a poesia engajada não passa primeiro pelo coletivo, passa por um ser específico que convence seu leitor de que seu caminho é o percurso que o levaria a agir como o homem que luta e que vence o cotidiano ordinário. Se o indivíduo deveria fazer parte de um coletivo, temos no *Canto Geral* algo que difere. O coletivo é parte do homem: os poetas citados são vários, os martírios são vários, o partido, apesar de se querer uno, é múltiplo. É do homem que emanam as recordações, é do homem que surge a vontade de falar por seu povo e é dele que surge o ideal de que apenas um irmão pode falar a outro.

É nessa direção que o poeta é visionário. É representante de seu povo e de sua época, pois ainda a tem em si, mas já a superou. O “eu” dito no *Canto Geral* é fabulação. É uma invenção do Pablo Neruda físico – que, aliás, também é invenção, pois o poeta foi registrado sob outro nome - que é filho de seu tempo: tem a fé em uma doutrina política, que acredita no coletivo, mas que já entendeu que o caminho da emancipação é solitário. Tem de partir do homem. Mas em sua sociedade, o homem ainda não tem os instrumentos. Cabe a ele, herói que aceitou a missão, relatar não apenas o passado, mas também como olhar o passado.

É válido lembrar as palavras de Gilles Deleuze (1985) sobre a ideia de fabulação enquanto criação de uma zona intermediária entre o verdadeiro e o falso. Ou como complementa Bom-Tempo (2015, p. 3-4): “Fabular é delirar, recriar os objetos, fazer o discurso delirante. Fazer falar um povo que não tem o direito de existir. Fabular trata-se de falar em nome de um povo que é criado, que não pré-existe.” O poeta que usa dessa fabulação como terreno para introduzir uma nova possibilidade de caminho entende o fazer político da literatura e de sua importância na reestruturação da memória que dá o direito de fala ao povo. Fazer político não por estar atrelado a uma doutrina, mas porque pensa possibilidades de ser e agir. O caminho do poeta é o de emancipar-se a partir de uma *aesthesis*. Ele vive o que lhe é sensível, e o que ele toca e acaba por fazer a escolha de viver do estético, da experiência e não do que lhe é anestésico. É dessa anestesia que ele quer tirar seu irmão. Apenas um irmão pode alertar ao outro. Se ele é bem-sucedido em sua missão é o que veremos no capítulo final em que sintetizamos os resultados de nossas análises.

5 MEMÓRIA, TESTEMUNHO E AUTOPROMOÇÃO: DIÁLOGO LITERÁRIO DO CANTO GERAL

Cantar o povo e educá-lo para receber uma nova pátria é a missão que o eu-lírico poeta se dá no *Canto Geral*. Para que o homem se torne digno de seu povo e para que vença a mesquinhez da morte cotidiana, aquela que torna o homem não mais que animal, vegetal, é preciso que se olhe para o passado, que se dê voz àquele que nunca pôde falar e que se encontre a centelha do libertador que estaria adormecida no íntimo de todos os homens. Antes de trabalhar com o vestígio material, o *Canto Geral* trabalha o vestígio para torná-lo fonte e potência do possível. Memória e literatura trabalham no campo de invenções e reinvenções das ficções, ou seja, no campo das fabulações.

Longe de ser *história* datada e morta, o poema traça um caminho de provas e lições a serem aprendidas por todo homem que tem como instrumento o canto, a palavra para superar a dimensão *alienada* do homem que esqueceu. Aquele que esquece, abdica de si mesmo e se deixa governar. Se o homem que esqueceu não tem o ofício da palavra, cabe ao poeta ser a consciência desperta de seu povo.

Neste capítulo, aproximaremos o *Canto Geral* de algumas teorias de Jacques Rancière (2009), aprofundando a partilha do sensível e também as considerações acerca da emancipação do homem, além de retomarmos os estudos de memória de Aleida Assman (2011) no que concerne a ideia de uma memória que serve para perpetuar a herança de mortos e também para a autopromoção. Sendo assim, em um primeiro momento, traremos mais uma vez a imagem do poeta confidente do povo, e discutiremos como a presença de poemas-testemunhos servem para ressaltar a importância de tratar o *Canto Geral* como material literário antes de tratá-lo como vestígio histórico.

Em um segundo momento, será discutida a forma de emancipação sugerida em *Canto Geral*. Falar pelo outro e dar voz ao que nunca falou tem seu mérito ou seria nada mais do que mais um elo de correntes imposto ao povo? A terceira e última parte versará sobre a relação entre *pietà* e *fama*, conceitos de Assman (2011)

na obra de Pablo Neruda e sobre a obra como instrumento de autopromoção e de eternização da imagem de si mesmo.

5.1 O POETA: RELATOR E CONFIDENTE DO POVO

Após ter sentido as dores de todos seus antepassados, o poeta encontra-se finalmente pronto para ser o homem de confiança de seu povo. No Canto IV, *América, não invoco teu nome em vão*, o poeta, ao descrever o deserto da Patagônia, no poema *Patagônia* (NERUDA, 2010, p. 316-317) compara todo o continente a esse deserto:

(...)
 Deserta és, América, como um sino:
 cheia por dentro dum canto que não se eleva,
 o pastor, o llanero, o pescador
 não têm uma mão, nem uma orelha, nem um piano,
 nem um rosto perto: a lua os vigia,
 a extensão os aumenta, a noite os espreita,
 e um velho dia, lento como os outros, nasce.
 (...)

Há uma sutileza da imagem evocada para falar do quanto de potencial que a América possui: um *sino*. Não por ser oca e muda, mas por se encontrar plena de cantos, que, contudo precisa de alguém que a faça badalar. A imagem de uma *América preta de canto* é bastante presente em toda a obra e representa essa rota esquecida e abandonada: a rota do possível. O potencial é grande, mas falta alguém que faça o sino badalar. E que faça o povo falar. Para os poetas, que trabalham com a palavra, a literatura é o lugar que guarda os possíveis. Ela guarda o que potencialmente poderia ter acontecido ou vir a acontecer. Como já pontuamos anteriormente, memória *vis* se aproxima dessa particularidade da literatura. O que poderia ter sido do *homem* e que foi destruído pelo próprio homem ainda poderia ser recuperado.

Esse é o *sino* que Pablo Neruda quis trazer para sua obra. Se o *povo* não consegue ver o potencial por não *saber* ver, cabe ao poeta ser seu porta-voz e cabe à literatura ser o templo dessa possibilidade. Jacques Rancière (2009) vai um pouco mais além para explicar que a literatura é o espaço de um *possível realizável* e não um espelho da realidade:

Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quando ‘à verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. (p. 53-54).

Na fina linha de indistinção entre a racionalidade da ficção e da ordenação histórico-social foi concebido o *Canto Geral*. Não se trata de fingir, mas de reorganizar o comum que se é partilhado. A nova memória que se busca inserir com o *Canto Geral* é a de um povo que tem bases fortes do passado para se superar e que encontrou respaldo no Partido Comunista para cumprir seu propósito de libertação. Propósito esse, colocado por Neruda que, de forma nada sutil começa a projetar a nova reorganização do espaço que ele deseja deixar marcada na memória do leitor. No poema *Operários marítimos* (NERUDA, 2010, p. 319) já podemos observar a diferença entre o povo ao qual foi negado a letra, como abordamos no capítulo anterior e o povo que já teve acesso à nova doutrina proposta pelo Partido Comunista:

Em Valparaíso, os operários do mar
me convidaram: eram pequenos e duros,
e seus rostos queimados eram a geografia
do oceano Pacífico: eram uma corrente
por dentro das imensas águas, uma onda muscular,
um ramo de asas marinhas na tormenta.
Era formoso vê-los como pequenos deuses pobres,
semidesnudos, malnutridos, era formoso
vê-los lutar e palpitar com outros homens além do oceano,
com outros homens de outros portos miseráveis, e ouvi-los,
era a mesma linguagem de espanhóis e chineses,
a linguagem de Baltimore e Kronstadt,
e quando cantaram A internacional cantei com eles:
um hino me subia do coração, quis dizer-lhes: “Irmãos”,
mas tive apenas a ternura que se me fazia canto
e que ia com o seu canto de minha boca até o mar.
Eles me reconheciam, me abraçavam com seus poderosos olhares
sem dizer-me nada, olhando-me e cantando.

Nessa recordação do poeta, os operários já têm voz. Reencontraram a fagulha que lhes faltava e aprenderam a cantar. Identificamos uma reconfiguração no papel do povo e do poeta. O ato de cantar o hino da Internacional Comunista surge como um agradecimento dos operários ao poeta. Neruda se coloca entre eles,

mas no centro deles, em uma posição de destaque. Outra imagem que reforça essa ideia do poeta em uma posição diferenciada do povo é o enaltecimento da pobreza desses *pequenos deuses pobres* e o fato deles terem encontrado a libertação e consciência de si mesmos através do Partido, que agiu a partir do poeta.

A Internacional seria o elo entre o povo e sua *libertação*. Eles encontraram uma nova forma de ser, de se organizar sob o jugo do partido, sob o jugo do irmão Pablo. Eles enfim encontram sua palavra. Dois cantos mais adiante, em *A terra se chama Juan*, o leitor se depara com uma série de poemas-testemunhos nos quais o poeta relata de maneira detalhada as histórias de sangue de seus irmãos. A estrutura de diálogo reforça essa imagem do “irmão Pablo” que se coloca no meio do povo para ouvir e tomar nota de suas palavras. O testemunho no poema III, *Luís Cortés (de Tocopilla)* (NERUDA, 2010, p. 363-364) vemos o seguinte:

Luis Cortés
(de Tocopilla)

Camarada, meu nome é Luis Cortés.
Quando veio a repressão, em Tocopilla
me agarraram. Me atiraram em Pisagua.
Você, camarada, sabe como é isso.
Muitos caíram doentes, outros
enlouqueceram. É o pior
campo de concentração de González
Videla. Vi Ángel Veas morrer,
(...)
e meu coração doente, e aqui estou eu, olhe
os machucados, não sei até quando vou viver,
mas você sente, não quero pedir nada,
conte você, camarada, o que faz ao povo o desgraçado,
a nós que o levamos à altura em que ri
com um riso de hiena em cima de nossas dores,
conte, você, camarada, conte, conte, pouco importa minha morte,
nem os nossos sofrimentos, pois a nossa luta é grande,
mas que fiquem sabendo destes sofrimentos,
que fiquem sabendo, camarada, não se esqueça.

O testemunho dado, apesar de ser o de uma voz diferente da do eu-lírico, é confiado ao poeta, ao *camarada*. É interessante notar que um testemunho é um registro que carrega um valor de veracidade para a *história*, como o de uma testemunha ocular do ocorrido, o que contribui para a preservação da memória. Há também uma retomada do dever de recordar do poeta pela própria testemunha: “Conte. conte, você, camarada, conte, conte, pouco importa minha morte, //nem os

nossos sofrimentos, pois a nossa luta é grande, //mas que fiquem sabendo destes sofrimentos, // que fiquem sabendo, camarada, não se esqueça”.

O valor de uma testemunha ocular é grande para a *comprovação* do *fato*. Contudo, ao ser inserido na literatura – não apenas inserido, seria melhor dizer *confiado* ao literário - o testemunho ganha outra proporção. Rancière (2009), ao afirmar que o testemunho e a ficção fazem parte de um mesmo regime de sentido, coloca o primeiro como o empírico, relacionado ao vestígio memorial do que se passou, o que faz referência a um regime de verdade. O testemunho prova algo, enquanto que a ficção fala mais do que poderia acontecer, não tendo mais a obrigação com a *prova*:

A ‘história’ poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2009, p. 57).

Neruda põe em ação essa ideia do testemunho como pertencente ao vestígio do verdadeiro em sua poesia. A literatura se alimenta desses vestígios que lhe dão o substrato para a construção de algo muito mais complexo do que o próprio testemunho. Não se trata de desvincular a obra literária de sua relação com o *real*, com o *verdadeiro* – dois conceitos problemáticos se falamos de um testemunho que já carrega o ponto de vista de alguém - mas de permear a realidade de outras narrativas além da realidade factual. A ciência pede provas, mas a literatura pede vestígios. E o papel da memória é crucial no que concerne essa inclusão de outras narrativas, por isso que, ao permear sua obra de *testemunhos*, o autor chileno traz o vestígio para trabalhar a seu favor. Ele clama seu livro, sua obra como a história dos que se foram e, para torná-la parte do *real* e dessa história factual, temos datas, fatos pessoais, experiências individualizadas e, enfim, testemunhos que trazem a *palavra dos próprios mortos* para a história.

Neruda quer fazer de sua obra um monumento, mas talvez, ele vá além. Não se trata de um monumento ao passado mítico, ou a um partido. Ele quer fazer de sua obra substrato para o real e para outras literaturas. Acusado de deformar a história com o objetivo de enaltecer sua crença no Partido Comunista, Pablo Neruda tem sua obra rotulada como um poema épico-lírico, ufanista, utópico, radical e menor por deixar seu engajamento político aflorar de maneira tão clara em seu propósito.

De fato, ele era militante do Partido Comunista em uma época em que a utopia de um sonho de igualdade e de inversão de classes se tornou algo real. O Comunismo era o novo. Ele ainda era pleno de potencial. O *recordar* do autor chileno, como já citamos no primeiro capítulo, não é apenas repetir o que houve no passado, mas dar do que é *novo* ao passado, ou seja, recriá-lo. Sendo o Partido o discurso do novo que tanto se assemelhava ao sonho do poeta chileno é ele que acaba por ditar o caminho do poeta em sua obra. A utopia comunista também passa a permear o real. Política e literatura estão mais próximos do que as meras referências factuais, ambos são espaços de criação de rotas de fuga, de diferentes modos de ser. Retomando mais uma vez Jacques Rancière (2009, p.59-60):

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação 'natural' pelo poder das palavras. Essa *literalidade* é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários 'propriamente ditos'.

O poeta é primeiramente engajado porque o político faz parte desse tecido de narrativas possíveis. Ele não se torna engajado após comprometer sua escrita com um partido. Em seu ofício de criar recordações possíveis no *Canto Geral*, Neruda já traz embutido a ideia de reconfigurar o real. Primeiramente, sua obra não é uma deformadora do passado, mas um sintoma do novo e de como o novo pode motivar outros olhares. O poema não é uma prova histórica, mas um caminho percorrido à margem. Ele se pretende um guia. E o "eu" se quer guia do povo, não apenas para um passado recontado, mas para uma utopia que se anuncia. O eu-lírico sofre pelo passado, pois anseia pelo futuro. No poema XVI, *Catástrofe em Sewell* (NERUDA, 2010, p. 382-384), o eu-lírico se coloca como guia e apresenta aos companheiros o Partido como a grande solução do martírio dos oprimidos:

Sánchez, Reyes, Ramírez, Núñez, Alvarez.
Estes nomes são como o cimento do Chile.
O povo é o cimento da pátria.
Se os deixais morrer, a pátria vai caindo,
vai sangrando-se até ficar vazia.
O campo nos disse: cada minuto
há um ferido, e cada hora um morto.
Cada minuto e cada hora
o nosso sangue cai, o Chile morre.
Hoje é o fumo do incêndio, ontem foi o gás grisu,
anteontem o despenhadeiro, amanhã o mar ou o frio,

a máquina ou a fome, a imprevisão ou o ácido.
 Mas lá onde morre o marinheiro,
 (...)
 Nós não rezamos.
 Stálin disse: “Nosso melhor tesouro
 é o homem”,
 os cimentos, o povo.
 Stálin ergue, limpa, constrói, fortifica,
 preserva, olha, protege, alimenta,
 porém também castiga.
 E isto é que desejava dizer-vos, camaradas:
 faz falta o castigo.
 Não pode ser esse desmoronamento humano,
 esta sangria da pátria amada,
 este sangue que cai do coração do povo
 cada minuto, esta morte
 de cada hora.
 Eu me chamo como eles, como os que morreram.
 Eu também sou Ramírez, Munoz, Pérez, Fernández.
 Me chamo Álvarez, Núñez, Tapia, López, Contreras.
 Sou parente de todos os que morrem, sou povo
 e por todo este sangue que tomba estou de luto.
 Compatriotas, irmãos mortos, de Sewell, mortos
 do Chile, operários, irmãos, camaradas,
 hoje que estais silenciosos, vamos conversar.
 E que vosso martírio nos ajude
 a construir uma pátria severa
 que saiba florescer e castigar.

Dentre as diversas facetas a serem abordadas nesse poema, a primeira e talvez a mais recorrente é a do poeta como herdeiro do povo. Os testemunhos que lhe são confiados, a memória que lhe é confiada para que ele possa contar e assim eternizar o sofrimento e morte de pessoas antes anônimas são uma espécie de base para o que acontece nesse poema. Em uma linguagem quase que jornalística, temos as notícias do campo, das mortes de todos os dias, de hoje, de ontem de anteontem. O poeta vê de forma clara o passado que se repete cotidianamente. A segunda faceta a observamos é a tensão que agora se nota entre o “eu” e o “nós” no poema.

Primeiramente, o poeta afirma que o povo é o cimento da pátria. Mais abaixo ele diz que ele é o povo. O que pode ser um aparente paradoxo se mostra como o substrato do que o poeta tem tentado fazer ao longo de todo o poema. Ele se quer povo, para assim poder falar *pelo* povo. O poeta é o cimento da pátria. O guia que mereceu a confiança, que mereceu o título de *povo*. Por falar pelo povo, ele estabelece que sua crença em Stálin é a melhor opção para todos.

A problemática da relação entre política e literatura no *Canto Geral* não reside tanto na deformação de fatos históricos, mas na deformação do homem sob o julgo do partido nesse futuro projetado. Jacques Rancière (2009, p. 43) ao falar sobre as vanguardas ressalta que: “Enfim, há essa ideia que liga a subjetividade política a uma determinada forma – do partido, do destacamento avançado extraindo sua capacidade dirigente de sua capacidade para ler e interpretar os signos da história.”. O partido é uma instituição que guarda em si a responsabilidade de ler o mundo e o entregar para o povo já lido. Dessa forma, ele se torna depositário do possível. O possível só se torna realizável se houver a doutrina do partido. É uma forma de dizer que todo o passado de lutas e mártires resgatado na obra seria em vão se não houvesse o Partido Comunista para amparar tal recordação.

É interessante notar o jogo de palavras entre o *partido* e a *partilha*. Ao tomarmos partido de algo nos excluimos do todo maior. A partilha do sensível pressupõe uma *repartição* excludente das experiências estéticas, mas também pressupõe o *tomar parte* nessas experiências. Se a experiência é negada, o tomar parte não ocorre. Ora, escolher um partido é de certa forma tomar parte de algo, mas não é tomar a parte subjetiva da experiência. O partido trabalha mais para o lado da repartição e exclusão do comum do que para a ideia de uma nova partilha do sensível, que abriria espaço para quem não tem voz possa enfim se posicionar.

Ao escolher o passado do *Canto Geral* como o da história nunca antes contada, se exclui o discurso do colonizador, do tirano capitalista, como o correto, o verídico. Ele passa a ser relativizado, pois há outro discurso para contradizê-lo. Há, porém, a contrapartida de que se exclui também o discurso do Partido Comunista como tirano. Partilhar de tudo que é colocado pelo poeta chileno parece perigoso ao próprio projeto inicial de sua obra que era o de encontrar o homem em uma trajetória de autoconhecimento.

Neruda propõe uma nova percepção de mundo ao colocar o poeta como arauto do homem engajado e responsável pela libertação do povo, mas a ideia de guiar o irmão, que aparentava ser uma ideia de guiar todo homem, depositário e herdeiro do passado de repressão, não se concretiza. Há uma nova ordem na sociedade criada pelo poeta, mas ela é o reflexo da hierarquização política do Partido Comunista. O homem oprimido não fala por si mesmo. Ele confia sua palavra, seu canto a um representante. Em um esquema bem simples e metódico

não seria demais dizer que o Partido estaria acima do poeta, e o poeta acima do povo, por ser um indivíduo *formado* para isso.

Não se busca desmerecer a importância do trabalho de Pablo Neruda. Sua poesia social foi necessária para que se abrisse espaço para tais temas no exercício poético e ele ainda é grande representante do poema visceral e denunciador. Entretanto, ao se perguntar logo no início sobre *o homem onde esteve?* Acredita-se que seu caminho de recordar e fazer lembrar seguirá por uma rota que visa ao homem independente de rótulos que o reduzem, tais como o rótulo da religião, do camponês analfabeto, do índio selvagem. Entretanto, vemos que Neruda acaba por marcar a memória do *homem* como a memória do povo. O homem é colocado sob um novo rótulo: *o do povo*.

“Não rezamos”, diz o verso que lemos anteriormente, que é, todavia, seguido por um quase credo em homenagem à Stálin. A imagem memorial do líder do Partido que Neruda insere em sua obra e que busca com ela a perpetuação de seu ídolo, é bastante tendenciosa, pois ele dá o lugar de Deus Pai a Stálin, que, assim como o deus cristão, distribui o que é de obrigação de todo pai: proteção e castigo. O que surpreende é a justeza e firmeza da escolha lexical do poema e o contraste com o tom de ternura nutrido em suas recordações do continente em *Amor América*, ou até mesmo com o tom de melancolia resistente que testemunhou a morte de cada libertador. Nesse poema, observamos como o vocabulário é quase que de ordem militar. Primeiramente, o homem é cimento desse povo, dando a sensação de que sua matéria se dilui e integra literalmente uma massa que servirá de substrato para a construção de um único homem: Stálin, que ergue, limpa, constrói e fortifica o povo. Preserva, protege, alimenta e castiga.

A imagem da pedra que era antes portadora do sangue derramado no passado, e vista como portal do recordar, se dilui e passa a ser material de construção: o homem se perde e se enrijece ao tomar seu lugar na doutrina do Partido. Sua memória passa a ser ditada pela construção do que Stálin determina. Um pouco mais adiante o eu-lírico diz que a pátria não pode ser um *desmoronamento humano* dando a ideia de que a pátria a ser construída pelo líder soviético seria um monumento erguido e fortificado pelo homem.

O desmoronamento também pode ser considerado como uma metáfora da morte. O desmoronar refere-se possivelmente aos corpos tombando nos campos,

mas também pode ser referir a uma morte metafórica do homem que se perde em uma pátria opressora e que não lhe dá condições de crescer, que é a crítica feita pelos comunistas aos capitalistas. Contudo, no Comunismo, o homem cresce para ser parte do povo e também se perde. Há assim a outra morte implícita: a do subjetivo. O homem abre mão de si mesmo para se tornar enfim a pedra de uma edificação, como sugerido pelo poema e pela escolha lexical citada acima.

Ao se afirmar como o *povo*, o ‘eu’ do poema faz um duplo movimento: ele abre mão de si mesmo e se coloca como uma espécie de *sacerdote* do Partido. Ele se torna parte – e toma parte -, mas ainda deixa marcado seu *eu*. O sacrifício de si mesmo por uma causa maior, nesse caso a invenção de uma pátria severa é a grande lição do Canto *A terra se chama Juan*, cujo poema final *A terra se chama Juan* (NERUDA, p. 384-386) ressalta que o grande projeto da obra é alcançado no momento em que todos os homens são reduzidos a um mesmo nome:

Atrás dos libertadores estava Juan
trabalhando, pescando e combatendo,
em seu trabalho de carpintaria ou em sua mina molhada.
Suas mãos araram a terra e mediram
os caminhos.
Seus ossos estão em todos os lugares.
Mas vive. Regressou da terra. Nasceu.
Nasceu de novo como uma planta eterna.
Toda a noite impura tratou de submergi-lo
e hoje afirma na aurora seus lábios indomáveis.
Amarraram-no, e é agora decidido soldado.
Feriram-no, e conserva sua saúde de maçã.
Cortaram-lhe as mãos, e hoje fere com elas.
Enterraram-no, e vem cantando conosco.
Juan, é tua a porta e o caminho.
A terra
é tua, povo, a verdade nasceu
contigo, de teu sangue.
Não puderam exterminar-te. Tuas raízes,
árvore de humanidade,
árvore de eternidade,
hoje estão defendidas com aço,
hoje estão defendidas com tua própria grandeza
na pátria soviética, blindada
contra as mordeduras do lobo agonizante.
Povo, do sofrimento nasceu a ordem.
Da ordem a tua bandeira de vitória nasceu.
Levanta-a com todas as mãos que tombaram,
Defenda-a com todas as mãos que se juntam:
E que avance até a luta final, até a estrela
A unidade de teus rostos invencíveis.

A contraposição dos testemunhos nomeados confiados ao eu-lírico e a ideia de que enfim toda singularidade é incorporada sob um mesmo nome e sob uma unidade corrobora a ideia de um apagamento do indivíduo em prol do coletivo. Mas talvez seja exagerado falar de um apagamento, afinal a tensão entre o coletivo e o individual é constante em todo o poema. O apagamento existe, mas não seria definitivo, pois é como se o homem que foi múltiplo se unisse sob a mesma insígnia por um bem maior. E a escolha do nome Juan, nome comum na língua espanhola, torna o poema ainda mais símbolo do rótulo do comum, e do passado comum. Juan é o irmão renascido, reencarnação do morto e projeção do que está por vir. Juan também é a incorporação da árvore do povo, agora protegida pelo aço dos operários, protegida pela pátria soviética. Juan agora é soldado de si mesmo. Ao povo foi dada a liberdade, mas ela vem sob o signo do sangue de uma outra bandeira.

5.2 O POETA E O POVO: FALAR POR SI MESMO E FALAR PELO OUTRO

As lições estão então postas: no ato de recordar, cabe ao poeta a missão de levar o homem de seu nível de verme ao de povo, e ao povo cabe aprender sobre seu espaço na construção de uma pátria fortificada. Unos estão no passado sangrento e unos na luta por um futuro em que se sobressaia o coletivo. Mas para o poeta cabe a leitura e o canto, pois ele sente por todos. Mas o povo não pode ser ele. A massa deve aprender a se apagar e se distanciar de si mesmo para construir o edifício de uma pátria justa e coerente. O poeta ao se colocar como guia, como mestre e depósito da memória que o povo não consegue articular recria a hierarquia de uma instrução. Seu conhecimento – nesse caso, sua obra – passa para o povo, que começa a entoar sua melodia.

Mas se trata de uma melodia aprendida. Como um novo catecismo a ser memorizado e colocado em prática. Enquanto que o poeta teve a experiência de aprender e adivinhar o passado ao tocar a pedra, ou seja, ele pôde experimentar o passado através de seus próprios óculos, o povo fica no aguardo desse relato. Retomando mais uma vez os estudos de Jacques Rancière (2012), mas dessa vez sobre o que ele diz em seu livro *O espectador emancipado*, o esforço de levar

instrução ao povo, ao *ignorante* é o que coloca o mestre em uma constante recriação da hierarquia que ele quer erradicar:

É a própria lógica da relação pedagógica: o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante. Suas lições e os exercícios que ele dá têm a finalidade de reduzir progressivamente o abismo que os separa. Infelizmente, ele só pode reduzir a distância com a condição de recriá-la incessantemente. (p. 13)

O movimento cíclico do *Canto Geral* de sempre mostrar o eu-lírico tentando afirmar-se enquanto membro do povo e sempre se distanciando como o ser privilegiado e visionário que vê antes de todos e que tem por missão fazer renascer essa união ao se dirigir à *árvore do povo* é uma forma de se colocar como mestre e de sempre repetir a imagem de uma massa que precisa de sua figura para sobressair-se no mundo. No poema V do Canto X, *O Fugitivo*, o poeta mais uma vez tenta se mostrar como parte dessa massa ao relatar seus próprios testemunhos e recordações de como foi recebido ou requisitado pelo povo:

(...)
 A mãe me esperava.
 “Só soube ontem”, me disse; “meu filho
 me chamou, e o nome de Neruda
 me percorreu como um calafrio.
 Falei com ele: que conforto,
 meus filhos, podemos dar a ele?” “Ele pertence
 a nós, os pobres”, me respondeu,
 “ele não zomba nem despreza
 a nossa pobre vida, ele a exalta
 e defende.” “Eu falei: está bem,
 e esta é a sua casa a partir de hoje.”
 Ninguém me conhecia nessa casa.
 Olhei a límpida toalha, a jarra d'água
 pura como essas vidas que do fundo
 da noite como asas
 de cristal a mim chegavam.
 Fui à janela: Valparaíso abria suas mil pálpebras
 que tremiam, a aragem
 do mar noturno entrou em minha boca,
 as luzes dos morros, o tremor
 da lua marítima na água,
 a escuridão como uma monarquia
 enfeitada de diamantes verdes,
 todo o novo repouso que a vida
 me entregava.
 Olhei: a mesa estava posta,
 o pão, o guardanapo, o vinho, a água,

e uma fragrância de terra e ternura
 umedeceu os meus olhos de soldado.
 (...)

Ao ser recebido, observamos como os filhos e a mãe tem imagens conflitantes do eu-lírico. Enquanto esta acredita não ser capaz de receber o fugitivo, os filhos afirmam que o poeta faz parte do mundo deles e que ele, além de não zombar de sua pobreza, a enaltece. O rótulo dado ao pobre e a exaltação da pobreza são maneiras de tentar pertencer e se distanciar desse povo. O eu-lírico os chama *irmãos*, mas o ato de nomear o outro como pobre já é restituir a distância existente entre eles. Ainda que seja o próprio pobre se nomeando como tal, enaltecer e defender a pobreza são as causas atribuídas ao poeta e o poema funciona como uma exaltação do povo. O povo se sente representado na voz do poeta.

No poema XII (NERUDA, 2010, p. 434-436), o eu-lírico agradece a estada durante sua fuga a todos seus irmãos de maneira peculiar:

(...)
 Somente
 penso
 que fui talvez digno de tanta
 singelez, de flor tão pura,
 por eu ser vós talvez, isso mesmo,
 essa migalha de terra, farinha e canto,
 essa massa natural que sabe
 de onde sai e onde fica.
 Não sou um sino de tão longe,
 nem um cristal enterrado tão profundo
 que não possas decifrar, sou apenas
 povo, porta escondida, pão escuro,
 e quando me recebes, recebes
 a ti mesmo, a esse hóspede
 tantas vezes batido
 e tantas vezes
 renascido.
 A tudo, a todos,
 a quantos não conheço, a quantos nunca
 ouviram este nome, aos que vivem
 ao largo de nossos grandes rios,
 ao pé dos vulcões, à sombra
 sulfúrica do cobre, a pescadores e labregos,
 a índios azuis na margem
 de lagos cintilantes como vidros,
 ao sapateiro que a esta hora interroga
 pregando o couro com antigas mãos,
 a ti, ao que sem saber me esperou,
 eu pertença e reconheço e canto.

Ele só foi digno de ser abrigado no povo, pois ele se coloca mais uma vez como o próprio povo. Ao abrir suas portas, o povo não estaria recebendo nenhum estranho, pois ele faz parte da massa, ou assim se acredita. Mas é no Canto XII, *As Flores de Punitaqui*, no poema II que percebemos o papel do poeta como mediador do povo e de seus ensejos (NERUDA, 2010, p. 442-443):

Mas hoje os camponeses vêm ver-me: “Irmão,
não tem água, irmão Pablo, não tem água, não choveu.

E a corrente miúda
do rio
sete dias circula, sete dias se seca.

Nossas vacas morreram lá em cima na cordilheira.]

E a sede começa a matar crianças.
Lá em cima, muitos não têm o que comer.
Irmão Pablo, você vai falar com o ministro”.

(Sim, o irmão Pablo vai falar com o ministro, mas eles não sabem como me vêm chegar
essas poltronas de couro ignominioso
e depois a madeira ministerial, esfregada
e polida pela saliva bajulante.)
Mentirá o ministro, esfregará as mãos,
e o gado do pobre comuneiro
com o burro e o cachorro, pelas esfiapadas
rochas, de fome em fome, tombará lá embaixo.

O *irmão Pablo* recebe as queixas e ele é a voz que fala pelo povo. Poderíamos colocá-lo como pertencente a uma classe *burguesa bem-intencionada*, que tentava mediar o povo com seus saberes de emancipação soviética, mas que tornava essa invenção do povo, tão dependente da voz de outrem quanto o sistema que é criticado. Mais uma vez, o dilema do coletivo e do individual se destaca. O povo se une em uma só massa, os camponeses nesse caso, e procura um representante, uma voz que levará o testemunho a outro patamar. O que observamos mais uma vez é essa tensão entre o coletivo e o individual.

Há uma tensão entre o eu-lírico que se quer povo, mas que se distancia e se diferencia do mesmo. Apesar de fazer parte dele, o *irmão Pablo* tem as ferramentas. Ele sabe falar. Ele é que é responsável por recordar, refundar e registrar todos os testemunhos daqueles que ele chama de *irmãos*. Essa tensão entre a memória e o

testemunho individuais e coletivos é analisada por Maurice Halbwachs (1990, p. 28) quando ele se propõe a estudar a relação entre memória individual e coletiva. Segundo o autor, a experiência sensível individual não precisa do testemunho do outro, pois dependeria apenas do que toca ao íntimo do indivíduo, mas que o indivíduo amplia sua percepção da recordação ao mesclar seu testemunho ao de outros que estariam presentes:

(...) desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu.”
(p. 28)

Assumiremos o risco de afirmar que Pablo Neruda tenta fazer o movimento contrário em seu poema. Ele tenta de certa forma mesclar um passado do qual apenas ele se recorda, pois é a ele que é atribuída – e é dele que emana - toda a experiência sensível desse processo e ele tenta mesclar seu próprio testemunho ao de outros *irmãos* e fazer com que eles partilhem desse passado, dessa mesma voz. O *homem*, como havia sido retratado no início do poema, era o homem que havia esquecido desse passado de opressão que data desde a chegada dos colonizadores.

Obviamente, ao tentar mesclar seus recortes pessoais à memória de um grupo maior, os testemunhos servem como um modo de amparar e abrigar a voz do eu-lírico em um arcabouço protetor. Ele é o homem que recorda enquanto que o homem que faz parte do povo é o homem que esqueceu. Na ausência de uma memória coletiva, apela-se para o individual em uma tentativa de restituir e repartilhar o comum entre eles. Os testemunhos, tanto os que levavam os nomes de seus enunciadores quanto os testemunhos em que fala *o povo*, servem como um ponto de encontro na encruzilhada do passado recordado e reconstruído individualizado e do presente dos esquecidos. Enfim, o passado encontra o presente nessa relação imbricada entre coletivo e individual.

Entretanto, tão importante quanto a ideia de tornar o individual algo de proporções coletivas, é o que Halbwachs (1990) pontua sobre a memória individual ser composta por recortes do próprio coletivo:

Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então, com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa. Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos espantariamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós. "Já tínhamos pensado nisso": nós não percebemos que não somos senão um eco. Toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora, que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz." (p. 47).

Poderíamos afirmar que a teoria encontra seu reflexo na obra literária do poeta chileno, mas seria precipitado. De fato, o passado que é reivindicado por Pablo Neruda na voz de seu eu-lírico não pertence apenas a ele. Dentre as diversas vozes das quais ele se assume como porta-voz, há o índio, o operário, o mineiro. Mas o que não se pode esquecer é que o ponto de vista do próprio autor é formado pelo encontro de diversas outras vozes. Por mais que ele recuse a herança sangrenta do colonizador, ele também é herdeiro dessa memória. E ele também é herdeiro da visão do colonizador. A idealização da imagem do índio e do *povo* como entidades guerreiras e oprimidas já é parte do ponto de vista do Partido Comunista.

O *Canto Geral* difere da citação anterior no ponto em que Halbwachs (1990) coloca que o indivíduo, fruto desses outros discursos, não consegue discernir as outras vozes em seu testemunho. Ele acredita que ele é o próprio produtor de sua voz, ou seja, o indivíduo passa a acreditar que todo esse passado parte dele mesmo. O homem que quer recordar segue por um caminho inédito. Ele tem consciência de ser um herdeiro do trauma da colonização, e tem consciência de que deve deixar seu partido falar por ele. A diferença está na recusa consciente do passado contado pelo colonizador e na reivindicação clara do Comunismo como caminho de superação da opressão.

O poeta cede sua voz para que uma utopia maior fale por ele. O "eu" abre espaço para um "nós", mas que ainda assim é entremeado por um traço da melancolia do individual. Não podemos esquecer que o poeta, além de ser o reflexo de sua época é também o visionário que vê além dela. Retomando um pouco do que Maurice Halbwachs (1990) discute sobre o indivíduo que perde contato com o grupo

do qual fazia parte. Ao confrontar suas recordações aos testemunhos de outros participantes do mesmo grupo, ocorre um estranhamento que não é negativo, mas positivo:

Assim, se encontrarmos mais tarde membros de uma sociedade que se tornou para nós a tal ponto estranha, por mais que nos encontremos no meio deles, não conseguimos reconstituir com eles o grupo antigo. É como se abordássemos um caminho que percorremos outrora, mas de viés, como se o encarássemos de um ponto de onde nunca o vimos. Recolocamos os diversos detalhes dentro de um outro conjunto, constituído por nossas representações do momento. (p. 32)

O eu-lírico inicia dessa forma seu *Canto Geral*. Ao recordar, ele se distancia do grupo ao qual já pertenceu e a memória do grupo não cabe mais em sua experiência pessoal. O caminho percorrido por ele é um caminho enviesado ao que o grande grupo segue. O *Canto Geral* é um grande testemunho de um “eu” que, ao reencontrar os testemunhos do grupo, se quer como novo registro de memória coletiva. Até mesmo os testemunhos vêm acompanhados de uma súplica ao poeta para que este não esqueça do que já aconteceu e do que ainda acontece.

O poema é cantado em um tom intimista, pois ele busca uma ponte entre seu relato e o relato do homem oprimido do presente. Se voltarmos um pouco, no canto X, *O Fugitivo*, no poema XIII, encontramos uma espécie de manifesto e de consciência do poder da palavra e desse caminho pouco trilhado pelos homens de sua sociedade (NERUDA, 2010, p. 435-437):

Areia americana, solene
plantação, cordilheira,
filhos, irmãos debulhados
por velhas tormentas,
juntemos todos o grão vivo
antes que torne à terra,
e que o novo milho que nasce
haja escutado as tuas palavras
e as repita e se repitam.
E se cantem de dia e de noite,
e se mordam e se devorem,

(...)
como a brisa dos navios.
O milho leva o meu canto,
saído das raízes
de meu povo, para nascer,

para construir, para cantar,
e para ser outra vez semente.

Não me sinto só na noite,
na escuridão da terra.
Sou povo, povo inumerável.
Tenho em minha voz a força pura
para atravessar o silêncio
e germinar nas trevas.
Morte, martírio, sombra, gelo,
cobrem de repente a semente.
E o povo parece enterrado.
Mas o milho volta à terra.

Atravessaram o silêncio
suas implacáveis mãos vermelhas.
Da morte renascemos.]

Além da estrutura de enunciação do poema já ser reflexo dessa tensão entre o particular e o coletivo – fica claro pela enunciação do nós-eu-nós – fica claro que o eu-lírico acredita que a imagem da *árvore do povo* é movida por seu canto, seu relato. Ele foi o primeiro a percorrer a nova rota e a cantar de maneira outra o passado. O *fugitivo* corre do passado que o determina como mártir e pária e se torna o arauto do porvir e daquilo que ficou *por ser*. O *milho* é seu canto e sua obra. Ele se faz a semente que engendra todo o renascimento da *árvore do povo*. Antes de cantar o povo, o *Canto Geral* é um elogio a si mesmo. É um elogio a essa voz que aprendeu a se erguer diante e acima de todas as outras.

5.3 UM ELOGIO DE SI MESMO: MEMÓRIA E PERPETUAÇÃO

Neruda inventou a si mesmo. Ao assumir seu pseudônimo, Ricardo Neftali Reyes Basoalto morreu e quem assumiu foi esse outro ser denominado Pablo. Criar faz parte da vida do poeta não apenas em seus poemas, mas sua própria vida. No *Canto Geral* não seria diferente. Ele criou um outro eu, o Pablo Neruda que fala no poema. Como já diria Rimbaud “O eu é um outro”²³, e o poeta não é aquele que diz “eu” no poema. Esse “eu” já é invenção. O *Canto Geral* é uma reinvenção do passado da América, mas é acima disso, uma reinvenção de si mesmo. Neruda recria a ele mesmo e faz com que seu nome entre na memória da maneira que ele deseja.

²³ “Le je est un autre”.

A própria estrutura de divisão dos cantos em *O Canto Geral* contribui para uma interpretação mais cuidadosa do poema como um elogio do poeta a si mesmo. Os cantos seguem uma sequência de afunilamento, de insulamento para ser mais condizente com os títulos dos Cantos. Partimos de uma imensidão que seria o continente e chegamos ao último canto, *Eu sou*. Se durante treze cantos temos a dinâmica do coletivo e do particular de maneira bastante latente e a imensidão do continente americano e de todos os homens que já passaram por ele, o décimo quarto canto, chamado *O Grande Oceano* isola de certa forma o décimo quinto canto *Eu sou*. Contradizendo John Donne e seu emblemático e “Nenhum homem é uma ilha”²⁴, segundo Pablo Neruda, o homem é uma ilha, mas que é tão imensa quanto o continente cantado anteriormente pelo poeta. No poema X, chamado *O poeta*, do canto XI, *As Flores de Punitaqui*, percebemos de que maneira o insulamento condiz com essa tensão entre o geral e o íntimo, o coletivo e o particular na obra (NERUDA, 2010, p. 452-453):

(...)

Assim nasceu minha poesia, apenas
resgatada de urtigas, empunhada
sobre a solidão como um castigo,
ou apartou no jardim da impudícia
sua mais secreta flor até enterrá-la.
Asilado assim como a água sombria
que vive em seus profundos corredores,
corri de mão em mão, ao insulamento
de cada ser, ao ódio cotidiano.
Soube que assim viviam, escondendo
a metade dos seres, como peixes
do mais estranho mar, e nas lodosas
imensidades encontrei a morte.
A morte abrindo portas e caminhos.

Correr ao insulamento de cada ser diz que sua voz fala por cada ilha que é cada ser humano. A poesia de Neruda nasceu dessa indignação, e sua paixão intensa, desse *ódio cotidiano* sufocado. Se os homens são tratados como peixes na imensidão da morte cabe a ele lembrar que dessa letargia há saída. Ele só consegue atingir o geral porque vai ao âmago de cada ser humano partindo dele mesmo. Ao dizer *Eu sou* temos a impressão de que Pablo Neruda conseguirá definir a si mesmo, mas o que encontramos no canto são poemas com títulos genéricos e que poderiam pertencer a qualquer outro poeta.

²⁴ “No man is an island”.

Na necessidade de *ser*, ele é confrontado com a *impossibilidade* de *ser*. O rótulo procurado no passado ou no partido não são suficientes para o eu-lírico. Por que ser um se o homem pode ser vários? Por que ser instituído de si mesmo se ele pode ter em si a voz de outros? A necessidade de falar do passado, ou melhor dizendo, de falar ao passado se revela como outro viés da busca interminável por si mesmo. Retomamos mais uma vez o verso, “Pedra sobre a pedra, o homem onde esteve?”

Esteve primeiramente nos mortos. O passado é a primeira fonte de busca retomada pelo homem que decide seguir um caminho diferenciado de seu grupo. O poeta vai ao passado para falar aos mortos. E essa busca por um laço com um passado esquecido só se mostra como opção para aqueles que tem a palavra como arma, pois o passado está repleto de fendas que podem ser reescritas e não escrito em uma pedra. A pedra, pelo contrário, é vestígio do morto. Assim, reescrever o homem e fazer com que ele fale é o grande intuito do eu-lírico. Retomando os estudos de Aleida Assman (2011), a relação do recordar os mortos pode se dividir em duas grandes vertentes: *pietas* e *fama*:

(...) A memoração dos mortos tem uma dimensão religiosa e outra mundana, que se opõe entre si como *pietas* e *fama*. Piedade é a obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos. Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, os vivos, podem ter pelos mortos. Já a *fama*, isto é, a memoração cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida. A fama é uma forma secular de autoeternização, que tem muito a ver com autoencenação (p. 37).

O que não é dito por Assman (2011) é se as duas formas podem ocorrer de maneira sobreposta. A *pietas* está claramente presente no *Canto Geral* – tanto nas ritualizações descritas, quanto na dívida do eterno ciclo do símbolo da árvore do povo - sobretudo na ideia de que esquecer seria o maior sacrilégio cometido contra esse homem silenciado. Recordar é prestar a devida homenagem ao morto de quem ninguém lembra, mas que um *vivo* em específico se recorda. É interessante notar que a morte mesquinha do cotidiano ganha outra proporção. Falar ao morto não é apenas falar àquele que já é falecido, mas ao que está morto em apatia. O vivo tem a missão de prestar homenagem a esse homem e de fazer com que ele se reerga. O

poeta é o único *vivo* dentre seus irmãos. Por isso, eles são chamados a renascer em “Sobe para nascer comigo, irmão”.

Contudo, se recordar os mortos tem essa conotação mais religiosa e de débito do herdeiro, a ideia de *fama* também nos interessa bastante. O eu-lírico ao se colocar como o herdeiro do passado e como essa consciência mais desperta da sociedade, faz de sua caminhada um exercício de autoeternização. Ele canta a si mesmo, mas canta sobretudo sua trajetória de superações. O eu-lírico se considera porta-voz do povo, pois passou pelas mesmas provações que ele. A palavra *fama* tem sua origem do grego *phême*, que significava inicialmente “aquilo que é exposto, revelado”. Também era o nome da deusa responsável por levar as notícias dos deuses para os homens e vice-versa. Por mais que Pablo Neruda não se refira dessa forma tão direta a si mesmo, empregando o artifício do irmão e herdeiro à de mensageiro, não nos passa despercebido que a missão que ele se atribui o é a de revelar para todos aquilo que foi esquecido. Na verdade, o foco é que sofreu mudanças. Como pudemos ler nos poemas analisados ao longo de todo trabalho, o destaque não é colocado sobre a mensagem a ser passada, mas no caminho de formação e aprendizagem do próprio mensageiro.

Assim, o último canto seria um tipo de síntese, uma conclusão da obra, na qual enfim o poeta se definiria. Em *Eu sou* os títulos dos poemas ecoam o poema de proporções continentais escrito anteriormente. A maioria dos títulos dos poemas completam a frase aparentemente isolada em um tom absoluto de definição.

O conflito entre coletivo e individual ganha proporções maiores nesse último canto. Se o projeto inicial do poeta chileno era fazer do livro um *relato* da *história* não contada do continente, o poema se tornou uma busca por ele mesmo. O que aparenta ser uma conclusão do homem é na verdade uma abertura ao que virá. Uma abertura ao porvir que parte do próprio homem. Se o passado pôde ser reabitado, o futuro é página não escrita e o canto é a herança deixada por esse homem que diz *Eu sou* sem ser na verdade. Na busca por si mesmo, ele foi levado a outros lugares, e, no caso de Pablo Neruda, os lugares não são apenas os geográficos, mas os lugares de memória reinventados e revisitados por ele.

Essa ideia de passar por outros, ser outro para ser si mesmo é retratada de maneira sutil no poema XV, *A linha de madeira* (NERUDA, 2010, p. 587), mas de forma contundente:

(...)
 porém meu canto foi procurando fios do bosque,
 secretas fibras, ceras delicadas,
 e foi cortando ramos, perfumando
 a solidão com lábios de madeira.
 Amei cada matéria, cada gota
 de púrpura ou de metal, água e espiga
 e entrei em espessas camadas resguardadas
 por espaço e areia tremulante
 até cantar com a boca destruída,
 como um morto, nas uvas da terra.
 (...)
 Como mudei sem ser, desconhecendo
 o meu ofício antes de ser,
 a metalurgia
 que estava destinada à minha dureza,
 às serranias olfateadas
 pelas cavalgadas no inverno?

O eu-lírico diz que seu canto adentrou diversos lugares buscando por um local para cantar. Sendo o canto metáfora da poesia e os ramos e espaços, metáforas das longas viagens do eu-lírico, percebemos que sua viagem não toca apenas ao percurso da geografia física, mas ao da geografia sensível de seu próprio ser. A outra estrofe destacada traz um questionamento do próprio eu-lírico: como poderia ele ser outro, sem antes ser ele mesmo? Como ele poderia ser aquele que já morreu se ele não consegue *ser*?

Se encontrar longe de si mesmo pode parecer paradoxal, mas Alfredo Cordiviola (2013, p. 31), ao falar sobre Abraham Ortelius e o seu *Theatrum orbis terrarum*, escreve que tal obra tem duas vertentes: “agradar os sentidos” e “refletir sobre o lugar do homem na história e no universo”. Ele ainda vai mais além: “Conhecer ‘este mundo spacioso/grande’ é também um caminho para conhecer o ‘Mundo Pequeno’ de cada indivíduo; a contemplação do cosmos é também uma forma de introspecção.” (p. 32). Ou seja, a viagem a outros países, continentes, a outros homens é necessária para que o homem que quer recordar possa compreender a dimensão de seu próprio “eu”. Além disso, como poderia ele desconhecer aquele que seria seu ofício, a metalurgia? Não é à metalurgia industrial que ele se refere. Moldar o aço é sua missão. O aço sendo o homem, cabe ao metalúrgico trabalhá-lo e formá-lo.

Retomando a imagem já citada anteriormente, um “eu” continental e não insular deixa seu testemunho nesse canto XV. A ideia de que o título *Eu sou* lança uma espécie de ponto final sobre o homem, ou melhor que é uma lápide que pesa e define o homem é amparada pelos poemas XXIII e XXIV, *Testamento (I)* e *Testamento (II)*. No primeiro poema, o eu-lírico dispõe de seus bens materiais (NERUDA, 2010, p. 597):

Deixo aos sindicatos
do cobre, do carvão e do salitre
a minha casa junto ao mar de Isla Negra.
Quero que lá repousem os maltratados filhos
da minha pátria, saqueada por machados e traidores,
desbaratada em seu sangue sagrado,
consumida em vulcânicos farrapos.

Quero que ao limpo amor que percorresse
o meu domínio, descansem os cansados,
se sentem a minha mesa os obscuros,
durmam sobre a minha cama os feridos.

Irmão, esta é a minha casa, entra no mundo
de flor marinha e pedra constelada
que ergui lutando em minha pobreza.
Aqui nasceu o som na minha janela
como num crescente caracol
e logo estabeleceu as suas latitudes
em minha desordenada geologia.

Vens de abrasados corredores,
de túneis mordidos pelo ódio,
pelo salto sulfúrico do vento:
aqui tens a paz que te destino,
água e espaço de minha oceania.

Se as pedras de Macchu Pichu foram as estátuas buscadas como vestígios do passado, o eu-lírico faz de sua casa vestígio para a geração a vir. Nela há *paz*, *água* e *espaço* do oceano de experiências que é a ilha-homem do eu-lírico. Além disso, a imagem da geologia íntima plena de som e de canto reforçam que a herança deixada pelo eu-lírico é seu legado artístico, ou seja, sua obra. Os três símbolos citados no primeiro capítulo, a árvore (memória), a pedra (fator físico de recordação) e o homem (poeta) são retomados de maneira intimista ao invés da forma abrangente anterior. A árvore é o próprio canto do poeta, a casa e sua obra a nova pedra, a nova fundação e o homem é o próprio eu-lírico. A *fama* acaba por fazer sentido, sair do continente para chegar ao arquipélago, todo símbolo encontra

lugar nesse homem depositário de sua época e visionário do passado. No *Testamento (II)*, é chegada a vez dos livros, do legado de seus *rios do canto* (NERUDA, 2010, p. 598):

Deixo meus velhos livros, recolhidos
pelos rincões do mundo, venerados
em sua tipografia majestosa,
aos novos poetas da América,
aos que um dia
fiarão no rouco tear interrompido
as significações de amanhã.
(...)

O eu-lírico tem consciência do papel do poeta no mundo: *fiar o amanhã em um tear interrompido*. Enquanto que a sociedade que o exilou e marginalizou era esse tear interrompido, ele foi o responsável por fiar o futuro. Na verdade, sua herança poética, reivindicada nos *Rios do Canto* é mais uma enaltecida no poema acima. O poeta é com efeito este ser desperto em sua sociedade.

No penúltimo poema, *A meu partido*, fica clara a dívida e herança do poeta para com o Partido Comunista (NERUDA, 2010, p. 601):

Me deste a fraternidade para o que não conheço.
Me acrescentaste a força de todos os que vivem.
Me tornaste a dar a pátria como em um nascimento.
Me deste a liberdade que não tem o solitário.
Me ensinaste a acender a bondade, como o fogo.
Me deste a retidão que necessita a árvore.
Me ensinaste a ver a unidade e a diferença dos homens.
Me mostraste como a dor de um ser morreu na vitória de todos.
Me ensinaste a dormir nas camas duras de meus irmãos.
Me fizeste construir sobre a realidade como sobre uma rocha.
Me fizeste adversário do malvado e muro do frenético.
Me fizeste ver a claridade do mundo e a possibilidade da alegria.
Me fizeste indestrutível porque contigo não termino em mim mesmo.

Não apenas a sua herança literária deve o poeta, mas também ao seu partido. O partido é responsável por fazê-lo compreender que *a árvore, a pedra, e o homem* habitam o próprio homem. Aprender a ver a unidade na diferença e compreender que ele não termina em si mesmo são as lições mais significativas para compreendermos a estrutura do *Canto Geral*. O povo é um rótulo que tem por ensejo unir os homens sob uma mesma bandeira, a da fraternidade. Utopia que seja, Neruda acreditava em suas convicções e o Partido Comunista foi o primeiro a

ter esse tipo de discurso. Não mais ver a diferença no outro, mas vê-lo como um igual. E assim, o homem não termina em si mesmo, pois ele transborda no outro.

É interessante que esse último verso, “Me fizeste indestrutível porque contigo não termino em mim mesmo” dá início ao último poema do *Canto Geral Aqui termino* (1949). Aparente contradição, é nesse poema que compreendemos a amplitude da ideia de que o homem engajado, o homem que recorda, o poeta não termina em si mesmo, pois sua palavra há de se perpetuar (NERUDA, 2010, p. 601):

Este livro termina aqui. Nasceu
da ira como uma brasa, como os territórios
de bosques incendiados, e desejo
que continue como uma árvore vermelha
propagando a sua clara queimadura.
Mas não somente cólera em seus ramos
encontraste: não somente as suas raízes
procuraram a dor mas também a força,
e força sou de pedra pensativa,
alegria de mãos congregadas.

Por fim, sou livre dentro dos seres.

Entre os seres, como o ar vivo,
e da solidão acurrada
saio para a multidão dos combates,
livre porque em minha mão vai a tua mão,
conquistando alegrias indomáveis.

Livro comum de um homem, pão aberto
é esta geografia do meu canto,
e uma comunidade de lavradores
algum dia recolherá o seu fogo
e semeará as suas chamas e suas folhas
outra vez na nave da terra.

E nascerá de novo esta palavra,
talvez em outro tempo sem dores,
sem as impuras fibras que aderiram
negras vegetações em meu canto,
e outra vez nas alturas estará ardendo
meu coração queimante e estrelado.
Assim termina este livro, aqui deixo
meu *Canto Geral* escrito
na perseguição, cantando sob
as asas clandestinas de minha pátria.
Hoje, 5 de fevereiro, neste ano
de 1949, no Chile, em “Godomar
de Chena”, alguns meses antes
dos quarenta e cinco anos de minha idade.

O eu-lírico não termina em si mesmo pois seu canto, sua palavra passará para outras gerações. Ele é enfim livre dentro de todos os seres. Pablo Neruda deixa sua existência física e passa a ser essa consciência livre que influenciará a todos a partir de sua reinvenção literária, afinal, ele faz uso de sua poesia para fundar a si mesmo e junto com ele, também funda a ideia de povo à qual ele deseja pertencer. A estrutura da obra demonstra uma certa ideia de ciclo a se refazer, a sempre percorrer em um momento de esquecimento. Ao dizer que sua palavra nascerá novamente, ele remete ao início do poema, à ideia de renascer do homem. Mas o mais interessante é o coração em chamas e estrelado que retoma de maneira sutil a *Lâmpada na terra*. A luz sobre o passado de trevas e a luz de esperança estão reunidas nesse ser, ele é a lâmpada que se acende sobre a terra. Aos irmãos, basta seguir o canto.

Canto Geral não é um tratado histórico. Nem um elenco de memórias pessoais. A partir de nossos estudos percebemos que o caminho percorrido pelo poeta ao relacionar memória e literatura nos leva a estabelecer uma nova relação com a obra. Além de seu valor histórico como representante da inserção de um novo discurso da memória dos povos latino americanos, o valor literário da obra enquanto reinvenção do passado e reafirmação da legitimidade de uma poesia engajada não podem ser negados, muito pelo contrário, a poesia de Neruda defende de forma clara o dever da não omissão. Porém, há que se ter cautela no que concerne o discurso da crítica em sempre fazer da imagem do poeta chileno uma imagem do homem bem-intencionado, assim como critica Alberto Acereda (2005):

Somos e seremos contra a falsa manipulação dos livros e da literatura, contra os mitos socialistas, tão distanciados da verdadeira liberdade, da igualdade de oportunidades e da justiça. Neruda foi um bom poeta, sobretudo em seus primeiros livros, mas um autor medíocre quando substituiu os versos pelos panfletos políticos: os que já conhecemos e os que nos escondem.²⁵

²⁵ “Estamos y estaremos contra la falsa manipulación de los libros y la literatura, contra los mitos socialistas, tan alejados de la verdadera libertad, la igualdad de oportunidades y la justicia. Neruda fue un buen poeta, sobre todo en sus primeros libros, pero un autor mediocre cuando sustituyó los versos por los panfletos políticos: los que ya conocemos y los que nos esconden.”

A memória do *Canto Geral*, antes de querer chegar ao homem leitor, passa pelo autor. Ela é instrumento de autopromoção e nela estão impressas as concepções de um homem como outro qualquer. Falível e corruptível. Assim como propõe Acereda (2005) na citação que acabamos de ler, o início da obra difere em valor estético de seu fim. No que Neruda excede de maestria estética através de suas imagens e metáforas ao fazer renascer o passado perdido através de suas emoções e sensações, ele também excede ao se tornar panfletário e inserir a doutrina de seu partido até mesmo na memória de poetas que não compartilhavam de tais opiniões políticas.

No mais, gostaríamos de concluir com uma citação de David Schidlowsky que curiosamente não conclui sua biografia do poeta chileno com afirmações, mas com questionamentos (2008, p. 1399-1400):

Neruda não foi um grande homem nem pretendeu ser um grande poeta; a vida o transformou em um homem simples, buscador de interesses e um poeta sobressalente em um mar de soledades. Sua vida é a sua incógnita ou melhor: sua incógnita é sua vida. Ansiou pelo que estava desvinculado de sua aparência, carinho, talvez maternal, sem dúvida, a proteção de sua vocação por meios diversos – amizades e oportunismos as vezes não muito legítimos.

(...)

Foi equívoco talvez? Sacudiu seu corpo perante a miséria? Ou tudo foi um destruído desejo infantil e seu desejo adolescente de tocar com suas mãos o coração humano?²⁶

Talvez pudéssemos dizer que todas as respostas são positivas tanto para a vida do poeta quanto para a obra que aqui nos propusemos a analisar. O *Canto Geral* foi uma tentativa bem-sucedida de reinvenção do homem enquanto povo e do próprio homem enquanto centro. Neruda faz uso do outro para assim cumprir seu projeto de se recriar e de perpetuar sua imagem através de sua obra. Na memória ficou com certeza o poeta que desejou tocar com ternura e com suas próprias mãos

²⁶ “Neruda no fue un gran hombre ni pretendió ser un gran poeta; la vida lo transformo en un hombre simple, buscador de intereses y un poeta sobressaliente en un mar de soledades. Su vida es su incógnita o mejor: su incógnita es su vida. Anheló lo que estuvo desvinculado de su apariencia, cariño, tal vez maternal, sin duda la protección de su vocación por medios diversos- amistades y oportunismos a veces no muy legítimos.

(...)

“¿ Fue equívoco tal vez? “¿”Se remeció su cuerpo ante la miséria? “¿”o todo fue un trastocado deseo infantil y su adolescente anhelo de tocar com sus manos el corazón humano?

o coração humano. E foi apagada a imagem do homem que defendeu e trabalhou cegamente por um partido totalitarista. Morre o Neruda homem e para quem o lê ficam as palavras do poeta do povo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decidimos evocar as palavras do poeta Pablo Neruda colocadas na introdução de suas memórias para iniciarmos nossas últimas considerações acerca de nosso trabalho: “As memórias do memorialista não são as memórias do poeta. Aquele viveu talvez menos, porém fotografou muito mais e nos diverte com a perfeição dos detalhes; este nos entrega uma galeria de fantasmas sacudidos pelo fogo e a sombra de sua época.” (NERUDA, 1974, p. 9). Foi a busca por essa memória e pela sombra de sua época o que nos moveu a estudar o *Canto Geral* e as relações que o poema tece com a memória e a literatura.

O poeta não dará detalhes fotográficos ao se recordar. Ele ressuscitará através de suas palavras seus próprios fantasmas. É interessante observar que a ideia de reviver fantasmas é o que percorre toda a relação de memória do livro: primeiramente os fantasmas do passado mítico esquecido, depois os fantasmas responsáveis pela formação do ofício do poeta, e enfim, o próprio poeta que prevê seu esquecimento e deixa seu testamento, sua obra.

Após nossa análise da relação de memória no *Canto Geral*, podemos considerar que o ato de recordar ao ser atrelado de maneira tão imbricada à literatura passa primeiramente pela imagem de um indivíduo, de uma consciência adormecida, mas que ao encontrar algum vestígio que destoa do sistema, ao invés de eliminá-lo, decide investigá-lo. O *homem que recorda* é o vestígio que destoa do sistema. E ele decide investigar a si mesmo. A memória para Pablo Neruda não parte do registro histórico, mas do homem. Ou seja, parte do sensível do homem, de sua experiência. De uma experiência que se forma no outro. Por mais insular que seja o homem, ele sempre busca retorno ao “irmão”.

Em uma síntese de nosso trabalho, destacamos três grandes considerações finais. A primeira é que o autor chileno inaugura um espaço de memória antes rechaçado e o reconstrói um passado do qual só restavam resquícios. Desses vestígios ínfimos, ele reergue a simbologia dos lugares de memória antes esquecidos e traz para o centro de seu projeto da obra personagens dos quais as narrativas anteriores não eram talvez suficientes para provocar no homem latino-americano a ideia de relativizar sua situação social. Para tanto, observamos que as imagens do passado mítico e heróico guardam uma riqueza de detalhes estéticos

que ajudam a convencer o leitor de que o poeta é guardião das chaves para uma libertação. Por esta razão, o homem que recorda passa por tantos outros homens. Para encontrar a si mesmo, ele passa por toda a matéria que ele conhece: pelos colonizadores, pelo índio, pelo salitreiro, pelo comunista. Esse é o caminho escolhido pelo homem que recorda: viver o passado dos outros para compreender melhor onde se situa esse homem adormecido, perdido e esquecido.

Nossa segunda observação concerne o uso do dever de recordar como base para o dever de fazer da literatura uma arma do possível. A literatura engajada no *Canto Geral* surge primeiramente como um ofício do recordar e evolui para uma reflexão do poeta acerca do que seria sua própria poesia. Nesse ponto, conhecemos o Neruda partidário que faz de seu livro instrumento de memória, e não deixa de exercitar seus usos e abusos, extrapolando na condenação dos modelos que deseja manchar e enaltecendo e até mesmo deturpando a imagem dos poetas aos quais ele ansiava por se alinhar. Além disso, Neruda também exhibe sua pretensão maior ao trazer a voz e o passado do oprimido: sugerir uma nova ordem social, na qual o homem não mais teria dúvidas sobre quem um dia já foi e poderia seguir em paz sendo livre dentro do corpo social do povo. A relação com o recordar é a de mudar o presente. Não se trata apenas de lembranças de narrativas míticas ou de heróis indígenas, se trata de legitimar e inverter a ordem de um sistema opressor.

A terceira consideração que temos a fazer sobre o emprego da memória no *Canto Geral* é de seu uso para sugerir uma passagem de voz do homem simples para o poeta. Trata-se da memória enquanto manipulação do direito de fala e de perpetuação da imagem de um partido como a nova ordem libertadora, quando ela é tão opressora quanto o sistema que se quer combater. E assim se revela o projeto pessoal de Neruda de se colocar como sacerdote de seu partido e abrir mão de sua própria emancipação pessoal. Seu poema é um canto a sua própria imagem enquanto poeta. É uma busca por permear a realidade factível com um discurso que permite ver Pablo Neruda como herói não apenas de seu tempo, mas também da posteridade.

O *Canto Geral* é uma obra de afirmação e legitimação do próprio poeta e de seu fazer poético. Ele é o manifesto de autoeternização e de reinvenção de Pablo

Neruda, solitário e multidão: “Solidão e multidão continuarão sendo deveres elementares do poeta de nosso tempo” (NERUDA, 1974, p. 241).

Gostaríamos de concluir com o trecho de Fernando Pessoa (1972) que ao se referir ao mito escreveu: “Assim a lenda se escorre// A entrar na realidade, //E a fecundá-la decorre.// Em baixo, a vida, metade//De nada, morre”. A relação da memória enquanto potência e literatura contribue para o projeto maior do *Canto Geral*: fazer do poeta uma força centrípeta, capaz de tornar aquilo que não aconteceu parte do próprio ser. O Pablo Neruda autor se vai, mas ele está eternamente presente em sua obra. A memória e o caminho do povo já estão traçados no canto e seu visionário e arauto está devidamente empossado.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **RETÓRICA**. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

ACEREDA, Alberto. **Textos escondidos de Pablo Neruda**. Abril. 2005 Disponível em <<http://www.libertaddigital.com/opinion/libros/textos-escondidos-de-pablo-neruda-1276229962.html>> Acesso em 18 dez 2017.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**: Formas e Transformações da Memória Cultural. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

BERTUSSI, Lisana Teresinha. A poesia de Pablo Neruda: vanguarda, modernismo e regionalidade. **Revista Antares**. Rio de Janeiro, Jan/jun 2010. n.3 Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares>> Acesso em 17 jan. 2018..

BOM-TEMPO, Juliana Soares. Arte como experimentação: fabulação e a potência do falso na criação de outros mundos. **Revista Alegrar**. Curitiba, dez 2015. Disponível em: <<http://www.alegrar.com.br/revista16/>> Acesso em: 28 jan. 2018.

CHIHUAILAF, Arauco. **El Canto General de Pablo Neruda y la historia Mapuche**. Sociedad y Discurso, 2004, vol. 6.

CORDIVIOLA, Alfredo. **O Império dos Antagonismos**: Escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola na América. Recife: Editora Universitária, 2010.

_____. **Aspectos da geografia colonial**: uma topologia da ocidentalização da América. Recife: Editora Universitária, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **L'abécédaire A comme animal**. Agosto de 2015. Disponível em <<https://oeuvresouvertes.net/spip.php?article3144>> Acesso em: 12 jan 2018.

DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 fev. 2016. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>> Acesso em: 15 dez 2016.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

ELIADE, Mircea. **Aspects du mythe**. Paris : Gallimard, 1963.

FIGUEIREDO, Rubens. A voz do futuro. **Jornal de resenhas**. 08 jul. 2000. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0807200004.htm>> Acesso em: 13 jul 2017 .

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HIDALGO, Lehuedé. Etnografía: sociedades indígenas contemporáneas y su ideología. In: _____. **Culturas de Chile**. Santiago: Editorial A. Bello, 1996. Vol. 2.

HOLANDA, Lourival. Memória: Multiplicidade e permanência. In: WHITAKER, Gilda Maria (Org.). **Memorat**. Recife: Editora Universitária, 2013.

LAVALLE, Luci M. Collin . **Os cantares de Whitman e Neruda: a tradição do épico-lírico americano**. Revista Letras. Curitiba: Editora UFPR, 2005. n. 65, p. 93-104, jan./abr. 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

L'OBSERVATEUR. **J'accuse, par Émile Zola**. 12 jul. 2006. Disponível em: <<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20060712.OBS4922/j-accuse-par-em-ile-zola.html>> Acesso em: 13 jan 2018.

MANDELSTAM, Ossip. **O rumor do tempo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones del tempo y nuevas topografias de la memória. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.) **Arte Latina**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1974.

NERUDA, Pablo; CAMPOS, Paulo Mendes (tradutor). **Canto Geral**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2010. 16. ed.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: LPM pocket, 2014.

NORA, Pierre. **Entre mémoire et histoire**: La problématique des lieux. Paris : Gallimard, 1992.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Ática, 1972, 10ª ed.

PIGLIA, Ricardo. **Memória e tradição**. Anais IIº Congresso Abralic: Belo Horizonte, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009. 2ª ed.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

REZENDE, Antonio Paulo. A História e o descartável: A incompletude e a argila. In: WHITAKER, Gilda Maria (Org.). **Memorat**. Recife: Editora Universitária, 2013.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

RODRIGUES, André Figueiredo. **Pablo Neruda: Leitor de Castro Alves**. Academia Gurulhense de Letras Revista 13 - Ano 2011.

RUTHVEN, K.K. **O mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

RUMEAU, Delphine. **Walt Whitman and Pablo Neruda, American Camerados.** Revue française d'études américaines 2006/2 (no 108), p. 47-62. DOI 10.3917/rfea.108.0047.

SCHIDLOWSKY, David. **Las furias y las penas - Neruda y su tiempo: 1950-1973.** RIL Editores, 2008.

WILSON, Jason. **A companion to Pablo Neruda.** Tamesis Books: Londres, 2008.

YAÑEZ, José Francisco Valdés. Canto General o la poesía como soporte de la historia. **Revista Cyber Humanitatis**, Santiago de Chile, n.38, 2006. Disponível <<http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanita> is/CDA/texto_simp le2/0,1255,SCID%253D18521%2526 ISID%253D648,00.html#_edn2> Acesso em: 20 jan. 2018.