

# EM VERSOS, A BUENOS AIRES DE RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

## IN VERSES, THE BUENOS AIRES OF RAÚL GONZÁLES TUÑÓN

Dayenny Miranda (UFRJ/IFRJ)

**RESUMO:** Este artigo pretende discorrer sobre a imagem da cidade na poética do escritor argentino Raúl González Tuñón. Para tanto, como objeto de estudo dessa análise, toma-se como exemplos os poemas “Música de los puertos” e “Poetango de la *belle époque*”, composições que representam tanto o início quanto o final da produção da lírica tuñoneana. Em “Música de los puertos”, o *eu* lírico exalta a singular melodia portuária, revelando seu amor por este local emblemático da cidade. Como um excelente observador, o poeta descreve o porto ressaltando a melodia particular desse lugar que o encanta. Em “Poetango de la *belle époque*”, o poeta se posiciona como cancionista da cidade, evocando de maneira criativa e fantasiosa os espaços por onde passou. Com o seu rememorar, ele propicia ao leitor a imersão em sensações nostálgicas e irreais, exaltando todo o ambiente citadino de forma quase que universal.

**Palavras-chave:** Cidade; poesia; Raúl González Tuñón; Buenos Aires.

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the city's image in the poetry of the Argentine writer Raúl González Tuñón. In order to do this, the poems “Música de los puertos” and “Poetango de la *belle époque*”, compositions that represent both the beginning and the end of production of the lyrical tuñoneana, are taken as object of study for the analysis. In “Music de los puertos”, the lyrical I beholds the unique melody port, revealing his love for this emblematic part of the city. As an excellent observer, the poet describes the port emphasizing the melody of that particular place that enchants him. In “Poetango de la *belle époque*”, the poet stands as the city's songbook, evoking in a creative and imaginative manner the spaces where he had been to. With such a recall, he provides the reader immersion in nostalgic and unreal feelings, exalting the whole city environment to almost a universal way.

**Keywords:** City; poetry; Raúl González Tuñón; Buenos Aires.

Raúl González Tuñón (1905-1974) nasceu em Buenos Aires, filho de imigrantes espanhóis; sua mãe morreu quando ele ainda era criança e tinha sete anos; seu pai, operário, morreu atropelado por um ônibus com um pouco mais de cinquenta anos. González Tuñón foi jornalista e poeta, mas pode-se dizer que a lírica sempre esteve *avant-garde* de sua função periodística.

É notório que o poeta argentino Raúl González Tuñón pertenceu à geração de Jorge Luis Borges, Oliveira Gironde, Roberto Arlt, Ricardo Güiraldes entre outros, compreendendo assim a corrente surrealista. Na poesia, junto com Borges, González Tuñón foi um dos poetas que desenvolveu com mais coesão o tema urbano, pois a diferença está na abordagem tuñoneana que focaliza mais o papel do ser humano, sobretudo o do homem e o da mulher pobre na cultura citadina, situando-os no seu espaço social e no seu trabalho. Como uma constante, o poeta desenterra os elementos de uma mitologia urbana, onde o simples, o popular, possui papel protagonista.

Raúl González Tuñón elabora suas poesias urbanas a partir da observação de espaços

comuns da cidade como o porto, a rua, o cortiço, seus habitantes... Ele passa a descrever esse mundo, em seus poemas, localizando o leitor na Buenos Aires da época em questão, seus costumes e as peculiaridades dos grupos sócio-econômicos oprimidos. Seu amor pelo povo operário, assim como sua fé na possibilidade de mudança e transformação social tornam sua poesia única.

Essa atitude de tomar uma grande urbe como tema poético não tinha antecedentes literários na América Latina. Até o século XIX, era quase desconhecida, um dos primeiros que se atreveu a dedicar uma obra total à grande metrópole foi o renomado poeta francês Charles Baudelaire, o qual descreveu Paris com enorme fervor. Na Argentina, a partir do escritor Evaristo Carriego, com seu poema “La canción del barrio”, o espaço da cidade, principalmente o subúrbio de Buenos Aires, ingressou na literatura como tema poético habitual. Seguidores dessa temática, os jovens poetas da década de XX, entre eles González Tuñón, decidiram revelar a cidade mediante palavras, contribuindo a edificar uma mitologia portenha, que não estivesse somente povoada de personagens baderneiros, de cortiços e de casas pouco conceituadas. A nova poesia teria que resgatar do esquecimento a simplicidade, a população trabalhadora, o clima peculiar e familiar dos bairros e ruas, enfim, o cotidiano da urbe moderna. Raúl González Tuñón foi um dos poucos poetas que assumiu essa temática citadina ao longo de toda sua obra, tanto que alguns poemas desse cunho aparecem inclusive em seu livro póstumo *El banco en la Plaza* (1977) e, segundo o seu mais expressivo biógrafo Hector YÁNOVER (1978:101), referindo-se a González Tuñón, *quien no lo ha leído no ha leído poesía argentina*.

As poesias de Raúl González Tuñón exercem uma influência singular quando se escondem nas dobras da memória, aglutinando-se com o inconsciente coletivo ou individual. Nesse território do surrealismo encontram-se poemas, como “Eche veinte centavos en la ranura”, “Escrito sobre una mesa en Montparnasse”, “Poetango de la Belle Époque” e as inúmeras andanças de “Juancito Caminador”, que contribuem para a fundamentação de modernidade na poesia argentina do século XX.

Nessa liberação do inconsciente, isto é, nesse automatismo psíquico dos poetas foi que surgiram poesias de suma importância para toda a literatura mundial. O surrealismo foi a libertação do pensamento mais íntimo, que possibilitou principalmente para González Tuñón o desabrochar de sua produção literária. É importante ressaltar que, antes mesmo da chegada da corrente surrealista na Argentina, o autor já elaborava composições dentro dessa linha poética. A exemplo, tem-se o poema “Eche veinte centavos en la ranura”, escrito quando ele tinha 17 anos, em 1922. Esse movimento literário foi o marco da obra tuñoneana e, a partir dele, foram desenvolvidas outras formas de expressão, surgiram novas correntes de cunho social que também arrebataram o escritor argentino,

mas a imagem surrealista nunca esteve ausente em suas obras, como se pode verificar a partir das análises poéticas seguintes.

**“Música de los puertos”**

O poema “Música de los puertos”, pertencente ao seu primeiro livro de poesias intitulado *El violín del diablo* (1926), é uma evocação a sonoridade peculiar e particular da diversa musicalidade existente no porto. Em uma longa e única estrofe poética, o poeta propaga sua lírica à semelhança de uma balada rítmica, a fim de representar toda a musicalidade portuária de uma forma intensa e singular.

Em meio a um lugar transitório, o sujeito do poema observa atentamente os sons originais que perambulam pelas redondezas do cais e provocam constantes mudanças nesse ambiente aglutinador de sonhos e desesperanças:

*Música de los puertos siempre igual  
y distinta.  
Banderas con iguales colores  
para todos los ojos  
iguales y distintos.  
Proa de la esperanza. Jugo de nostalgia.  
Enamorada de todos los caminos.  
Mujer. Entregadiza y sabia.  
Te estiras a lo largo de los muelles  
o entras en los recovecos de las almas.  
Inclinas tu cansancio en las tabernas  
o te cuelgas de las ventanas  
huérfanas de pedazos de cielo  
en la desesperanza.*

Os cinco primeiros versos do poema se referem à diversidade na unidade que há dentro do ambiente portuário, pois o mesmo acolhe e recebe pessoas de inúmeras procedências, com cultura e visões de mundo diversas que encontram na música uma possibilidade de fraternidade, a partir de uma linguagem universal que é a melodia.

O escritor argentino Jorge Luis Borges (1921, p. 115), em seu texto *La metáfora*, define a mesma como “uma identificação voluntária de dois ou mais conceitos distintos, com a finalidade de emoções”, sendo assim as metáforas “Proa de la esperanza” e “Jugo de nostalgia” simbolizam sentimentos angustiantes, pois na primeira metáfora a esperança está posta em último plano, já que a proa se encontra na parte dianteira da embarcação e na segunda, a nostalgia se encontra na forma “suco”, líquida, ou seja, liquidando-se, esvaindo-se devido sua fluidez. Desta forma, a música age como propulsora da esperança e da nostalgia, por quanto desperta no homem emoções a partir de alguma melodia.

*Enamorada de todos los caminos. Mujer. Entregadiza y sabia.* Nos versos 7 e 8, o sujeito lírico humaniza a música, pois além de denominá-la como mulher ele atribui à mesma características humanas. A imagem privilegiando o afetivo é uma das características da poética tuñoneana.

Segundo o escritor Kevin Lynch (1997) em seu texto “A Imagem do Ambiente”, cada pessoa possui inúmeras associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados. Essas imagens não são somente de elementos visuais, concretos e determinados. Cada ser humano, ao longo de sua vida, é capaz de aglutinar milhões de imagens visuais e, também sensoriais. Nos versos 9 e 10, “te estiras a lo largo de los muelles o entras en los recovecos de las almas”, nota-se que a música admitida como “sujeito humanizado”, não só transita por espaços físicos e integrados à cidade, como “muelles” (cais do porto), mas também invade espaços menos acessíveis, como o espaço emocional através da metáfora “recovecos de las almas”, (caminhos das almas). A música é capaz de cumprir o papel de instigadora e integradora da imagem visível e invisível, pois, ao se ouvir uma melodia, que se assoma ao indivíduo, este imediatamente a transfere para seu espaço emocional, resumindo o lugar à emoção por meio desse objeto abstrato que é a música. Isto “não significa que exista um espaço dual, mas sim um só e mesmo espaço que, por um lado, é exterioridade e, por outro interioridade, particular manifestação “intensa” do “ex-tenso”, como afirma o escritor Fernando Aínsa (1998) em “Del espacio mítico a la utopia degradada: los signos duales de la ciudad em la narrativa latinoamericana”.

O professor Carlos Azambuja (2003), em seu texto “A Aurora da Imagem”, afirma que as imagens se constroem primordialmente pela sensação de uma presença, não importa se concreta, verdadeira ou não. Esta é a condição para a sua própria formação e deve ser distinta de nós mesmos, os seus observadores [...]. Logo, a ideia de música dos portos permite ao leitor mais atento percebê-la como fruto da experiência de se fazer contato, encontrar algo que lhe afeta a ponto de ser sentido dentre o conjunto de todas as outras coisas que o envolvem. Dessa forma, a partir de vivências noturnas dentro do eixo cidade-porto, o eu-lírico mais uma vez cria imagens surreais por meio da humanização da melodia portuária, ao se referir à “mujer”: “Inclinas tu cansancio en las tabernas o te cuelgas de las ventanas huérfanas de pedazos de cielo en la desesperanza”, nos versos 11, 12, 13 e 14. Essa emoção e ação tipicamente humana atribuída a elementos não humanos, forma uma imagem que transmite a sensação de desilusão e abandono, ratificada pelos substantivos “cansancio” e “desesperanza”.

Nas tabernas a música sempre se faz presente e, geralmente, seu funcionamento começa à noite e termina na madrugada, quando cansados, os músicos pendem de seus instrumentos para descansar e pensam na vida que se segue e em seus projetos particulares. Os desejos dos homens

estão aludidos nos versos acima citados através de dois símbolos: “ventanas (janelas)” e “cielo (céu)”. Segundo o *Diccionario de símbolos* (CHEVALIER, 2002, p. 512), a janela “enquanto abertura para o ar e para luz, significa receptividade”, ou seja, eles esperam, porém está aspiração do homem representada pelo vocábulo céu (CHEVALIER, 2002, p. 230) significando, “a consciência, o absoluto das aspirações do homem, como a plenitude da sua busca, como o lugar possível de uma perfeição do seu espírito [...]” não transmite esperança, porque as janelas são órfãs de pedaços de céu, são a própria desesperança. Logo, a imagem sensorial é a da melancolia, imagem esta que é bem peculiar à música, já que a mesma pode suscitar no homem lembranças de um tempo perdido.

*Música de los puertos siempre igual  
y distinta.  
Políglota. Tus velas  
se izaron a los vientos más extraños.  
Patio sonoro, evocador y bueno  
para los hombres que no saben patios.  
No tienes ni cabellos ni manos.  
Eres sonido nada más.  
Entras despacio, convincente.  
Avivas el fuego de una pipa  
y desarrugas una frente.*

*Música de los puertos siempre igual y distinta. Políglota. Tus velas se izaron a los vientos más extraños.* Nos versos 15, 16, 17 e 18, o sujeito-poético reafirma a intercontinentalidade da música portuária, denominando-a de poliglota e configurando nesta característica toda liberdade rítmica que a música transmite. Ela é a única capaz de ser igual, pois sua construção está explicitamente vinculada aos sons e, ao mesmo tempo diferente, devido à melodia particular de cada cultura. É nessa diversidade da unidade que a música se torna universal e concomitantemente nacional; assim como a poesia, que quanto mais nacional, tanto mais internacional se torna, de acordo com as próprias palavras de González Tuñón: *La poesía es internacional, porque cuando más nacional es, más internacional se torna* (In ORGAMBIDE, 1997, p. 33).

Como já afirmado anteriormente, ao longo da poesia, o eu-lírico humaniza a música, mas também a revela apenas como som, nos versos 21 e 22, “No tienes ni cabellos, ni manos. Eres sonido nada más”. Para ele, embora a música também possa assumir a forma personificada, humanizada em sentidos, ela também é presença abstrata, não possui nenhuma característica física.

Nos versos que se seguem, o sujeito do poema cria uma atmosfera nebulosa, a partir da construção de uma imagem musical penetrante e persuasiva que entra sorrateiramente e convence, verso 23, “Entras despacio, convincente”. Essa imagem transmite ao leitor uma agradável visão

ilusória de que, através da música, tudo se transforma, até mesmo os ânimos, versos 24 e 25, “Avivas el fuego de una pipa y desarrugas una frente”.

***Música de los puertos.***

***Muchas y una.***

*Pirata que te robas los espíritus  
y los llevas de un muelle hacia otro muelle.  
Faro invisible y guiador de oídos.  
Rompes un ademán o apagas un cuchillo,  
o transformas una blasfemia en padre-nuestro.  
Ya vengas tormentosa y lúgubre  
o ya pierdas tu tono siniestro.*

*Música de los puertos. Muchas y una.* Uma vez mais, o eu-poético usa o paralelismo da diversidade na unidade para afirmar a característica única da música, aquela que trabalha com várias realidades de uma forma singular, para atingir as emoções.

Nos versos seguintes, o eu-poético cria uma imagem móvel, fluida e lírica para exaltar o som melódico do porto. A partir de símbolos, como “pirata” e “cais do porto (muelle)” e das metáforas “farol invisível, guiador de ouvidos”, o poeta atribui à música o poder de manipular nosso espírito, nosso imaginário por meio do real, do som. Versos 28 e 29, “Pirata que te robas los espíritus y los llevas de un muelle hacia otro”. A música, personificada na forma de pirata rouba o espírito humano. Se por um lado, os piratas são os ladrões dos mares, que costumam roubar objetos valiosos; por outro lado, o “pirata da poesia” objetiva roubar o que há de vital no ser humano, sua alma, e levá-la de um lugar a outro. Essa mobilidade espacial pode ser entendida como uma mobilidade sensorial, imaginária, pois é o “pirata-música” que conduz essa mobilidade a partir do primeiro cais, tomado como foco da realidade em que está inserido o homem e, do segundo cais como o destino final, o imaginário. É por meio do real que o homem atinge o imaginário e a música é o meio capaz de realizar essa transição. Além de transportadora da realidade para o imaginário, a música está colocada em posição de norteadora da alma humana, verso 30 “Faro invisible y guiador de oídos”, pois o farol que aí está é invisível, ou seja, o farol não guia pela visibilidade real, mas sim pela “visibilidade imaginária”, pelos sentidos humanos. É por meio do ouvir que ela, a música, norteia o espírito do homem.

*Rompes un ademán o apagas un cuchillo, o transformas una blasfemia en padre-nuestro*, nestes versos, o poeta coloca a música como transformadora da realidade. Ela é capaz de modificar o ambiente (“rompes un ademán”), já que acaba com formalidades, de apaziguar situações de perigo (“apagas un cuchillo”), pois, conforme o *Dicionário de símbolos* (Chevalier, 2002, p. 414), “o símbolo da faca é, frequentemente, associado à ideia de execução, de morte, vingança [...]”

e até de transformar palavras grosseiras em vocabulário imaculado (“transformas una blasfemia en padre-nuestro”).

Os últimos versos encerram uma imagem totalizadora da música, que, ao longo do poema, o poeta vem detalhando. Para ele, a melodia portuária pode ser traduzida numa imagem transitória de tensão e melancolia “Ya vengas tormentosa y lúgubre”, a se dissolver (“o ya pierdas tu tono siniestro”) numa imagem agradável. Toda diversidade da música do porto, toda tensão e melancolia, deságua na harmonia, na unidade rítmica que age como modificadora da realidade, transportando o indivíduo à “outra realidade” mais agradável e feliz. Percebe-se que em todo o poema o poeta joga com percepções e sentimentos caóticos que se dissipam em sensações prazerosas, ou seja, percebe-se que a partir do caos emerge a beleza poética e, conforme González Tuñón (1976, p. 143): *La poesía es ese maravilloso equilibrio entre la armonía y el caos.*

#### “Poetango de la belle époque”

A poesia “Poetango de la belle époque” a ser analisada a seguir, foi extraída do livro *La veleta y la antena* de 1971, a penúltima obra poética de Raúl González Tuñón. Tanto *A la sombra de los barrios amados* (1957), como *La veleta y la antena* constituem uma etapa de síntese da obra tuñoneana. Como afirma a escritora Nora Domínguez (in ZANETTI 1980/1986, p. 130, tradução nossa),

[...] nesta etapa convivem em uma situação de equilíbrio o chamado poeta social e o mais individual. É, talvez, sua etapa mais homogênea; nas anteriores havia em todos os casos um livro que destacava sobre os outros, aqui no se pode fazer essa distinção.

Em *La literatura resplandeciente* (1976), seu único livro teórico, González Tuñón desenvolve o conceito de *realismo romântico*, o qual, segundo ele, deve estender todas as artes, inclusive a poesia. Segundo ele

No hablamos de arte puro, de arte por el arte y tampoco proponemos un arte de propaganda, decimos sencillamente arte, simplemente literatura, que cuando es auténtico no es ni ha sido jamás evasión, sino reflejo y aun invención. [...]. Un arte, una literatura, en fin, que considerando todos los matices, los caminos infinitos, la vasta geografía de la realidad y la imaginación, tiene sus raíces en la tierra y de ésta asciende “flamboyant” (como la pintura abstracta del chileno Vargas Rosas) enviada hacia la altura, hacia el futuro. No nos gustan las clasificaciones, pero lo designaríamos como realismo romántico (1976, p. 10).

Contudo, este conceito se fortalecerá nesta etapa de conjugação entre fantasia e consciência, que são os espaços a que nos remetem *La veleta y la antena*. Raúl González Tuñón utiliza o substantivo realismo acrescentando a ele o qualificativo romântico. Para o autor, houve realistas

românticos em todas as épocas. O escritor argentino afirma,

Eso que tiene el arte auténtico: la realidad (no su copia, mediocre, además, y de inspiración libresca, como la que hacían en Buenos Aires, por ejemplo, los escritores del llamado “grupo de Boedo”) el hecho humano y el artista que lo interpreta, lo desentraña, lo explica, lo muestra, lo da vuelta, si se quiere, lo inventa, pero siempre real, humano y aún demasiado humano. Y absolutamente en proyección universal. (De “El camino” en Hay alguien que está esperando, 1952) (1952, p. 124).

Em “Poetango de la belle époque”, percebe-se a presença desse conceito mesclado ao surrealismo. O título do poema sugere esse *realismo romântico*. O eu-lírico, para marcar seu envolvimento total com a poesia, joga com as palavras numa apreciável junção de poeta + tango, criando assim um neologismo que nomeia o poeta como um cantor e, no caso de González Tuñón, um cantor da cidade. Essa identificação com a música é revelada pelas palavras do próprio autor em seu texto autorretrato (in ORGAMBIDE, 1997, p. 33) quando afirma: *porque no soy un químico del verso sino un cantor, en el sentido más neto de la palabra*.

Em quase toda sua obra, percebe-se a marca da musicalidade, tanto que muitas de suas poesias foram transformadas, pelo grupo musical *Quarteto Cedrón*, em canções, especialmente em tangos, como é o caso de “Eche veinte centavos en la ranura”, “Juancito Caminador”, “La Libertaria”, entre outras.

Este poeta-cantor também faz menção à corrente à qual pertence, ou seja, apresenta sua filiação literária, no caso, a *La belle époque*. Esta foi uma época na história da França, que começou no fim do século XIX e durou até a Primeira Guerra Mundial. A *belle époque* foi considerada uma era de ouro da beleza artística e intelectual, marcada por profundas transformações culturais, que se traduziram como novos modos de pensar e viver o cotidiano. Ao se intitular “poetango de la belle époque”, o sujeito do poema atribui a seus versos todo aquele período áureo da arte literária. Ele evoca para sua poesia todo o *glamour* que rodeia este período de inovação, emblematizando e embelezando, desta forma, sua lírica.

O poema está dividido em duas partes, cada parte com três estrofes de versos díspares. Na primeira parte, o sujeito poético revela uma cidade com seus locais e personagens típicas. São imagens aludidas a uma cidade que se modificou, abandonando o encanto do antigo para ceder passagem ao novo, ao moderno. Na segunda parte, o eu-lírico se dirige diretamente à cidade e, em meio aos relatos de experiências passadas neste ambiente urbano, renova a esperança de futuros cantos poéticos.

La noche de la razzia los herreros cantaban  
y quedaron después de la tormenta súbita

la sombra vigilante del árbol esquinero  
y el silencio insolente del arrabal herido.  
... Sin embargo, Raúl, ¿no te acordás?  
tenía su encanto, eh, la *belle époque*,  
mirada desde el ángulo de nuestra adolescencia  
implacable y ansiosa.

Nos quatro primeiros versos, da primeira estrofe, dessa primeira parte, o poeta indica uma mobilização perante o foco de sua observação (a cidade), não somente o pensamento, a verbalização (linguagem – ideologia) do poeta, mas também os mecanismos (consciente-inconsciente) de sua percepção. Esses dados de sua percepção pouco informam sobre sua visão poética, porém indicam a presença de uma atitude receptiva, mobilizadora e, sem dúvida, sensível aos estímulos do real concreto.

Nos versos acima, o autor descreve um acontecimento situando tempo (“la noche”) e espaço (“arrabal”). Por meio de metáforas, registra conscientemente os problemas sociais que ocorrem nesse ambiente citadino: “sombra vigilante” / “arrabal herido”. Também mostra a preocupação da população, aqui representada pelos ‘herrerros’, que vivem nos subúrbios, atentos a possíveis tribulações.

Ainda se pode entender esses versos como se o poeta estivesse mergulhado no subconsciente e de lá fosse arrancado ferozmente, para logo a seguir refletir sobre o real. Esta interpretação seria possível se comparada a este momento literário do eu-poético com o próprio momento do autor. Como já foi citado, o início da obra tuñoneana está marcado pelo surrealismo, depois esse estilo é sobreposto por um estilo mais social, mais tenaz e, nas suas obras posteriores, o escritor retoma do interior de sua memória o fabuloso e inquietante mundo dos sonhos.

Uma das características da poética de Raúl González Tuñón é o emprego de citações e referências. É o que se verifica no quinto verso da estrofe, “... Sin embargo, Raúl, ¿no te acordás?”, quando o eu-lírico utiliza, apesar de ter alterado o pronome pessoal tú para vos, um verso do poema “España en el corazón”: “Raúl, te acuerdas?” elaborado pelo escritor chileno Pablo Neruda (2004, p. 118) em homenagem ao autor argentino. Essa intertextualidade adotada estabelece uma interação entre o texto original e o que o cita, revelando um novo objeto de leitura.

Com referência ao mesmo verso, a pontuação adotada no início é um recurso muito recorrente na poética tuñoneana, pois, segundo seu criador, permite que a imaginação do leitor, a partir do que já leu, crie suas próprias inferências, construindo assim uma significação individual. Esse apelo à recordação do autor feito pelo eu-lírico é uma forma de personificação, que reforça a vinculação do gosto de ambos por um mesmo estilo de época; ao mesmo tempo, marca um saudosismo,

uma nostalgia por aquela época que tanto assombrava aos jovens escritores do mundo, sedentos daquela “nova arte”.

Absorvido pelo inconsciente<sup>1</sup>, o eu-poético perambula por esse ambiente oculto, voltando seu olhar para antigos espaços e formando imagens aparentemente desconexas do mundo real.

Por sobre los exilios y las muertes,  
los gobiernos volteados y el último tranvía  
que dobló hacia la vaga estación del ocaso  
veo ahora en la gris esfumatura de la distancia,  
que es el tiempo,  
el íntimo esplendor de la Vuelta de Rocha  
con su perfil de patio, con su siempre domingo.  
La tarima del trío musicante en Barracas  
palpitando en el ritmo grave y cordial de un tango  
y ese Bar y Billares saliendo a la vereda  
donde una vez Aieta sacó viruta al fueye  
junto al cine *Buen Orden* cuyo antiguo esqueleto  
cayó luego de haber proyectado en su sábana  
la última película del hondo cine mudo.

Nesses versos, o sujeito do poema emerge num túnel do tempo e recorda fatos e locais que estiveram presentes em sua vida em um momento anterior. Cita a sucessão de governos fracassados que se estabeleceram na Argentina, explicitando como foi o término dos mesmos “exílio y muertes”. E como representante do último sopro de imaginação, que conduz o processo criador até a nostalgia, o “tranvía”. Esse condutor ao chegar a alguma estação, qualquer ponto, permite que o eu-lírico vislumbre, através do tempo, a época esplendorosa de um local familiar “perfil de pátio”, extremamente vivaz, que era a “Vuelta de Rocha”. Este ambiente portenho era conhecido pelos vários eventos de domingo e, principalmente, pelas apresentações de tango.

No poema, há uma identificação do bairro “Vuelta de Rocha” através da recordação. A partir da observação do sujeito-poético, se conhece esse espaço urbano. Contudo, esse olhar é mais maduro, o olhar do viajante. González Tuñón já havia percorrido diversos países e vivenciado inúmeras culturas, logo, o seu olhar havia se transformado, e sua cidade agora era vista com outros olhos. Conforme o sociólogo Sérgio Cardoso (In NOVAES, 1988, p. 359-360): “[...] o distanciamento das viagens não desenraiza o sujeito, apenas diferencia seu mundo”. González Tuñón, apesar de ter conhecido várias localidades, nunca deixou de ser o mais legítimo portenho e admirador do tango.

A nostalgia precede e sucede Raúl González Tuñón. Sua cidade é nostalgia, é tango. De

---

<sup>1</sup> [Inconsciente] o psiquismo não é redutível ao consciente e [...] certos “conteúdos” só se tornam acessíveis à consciência depois de superados certas resistências [...]. In: Lampanche (1992).

acordo com Héctor Yanóver (1978, p. 55), *poesía y música son una misma cosa. Y en la medida que buscamos la expresión de Buenos Aires, escribimos innumerables tangos con música de poema.*

O autor sempre declarou seu amor pelos bairros dos subúrbios da capital argentina que fizeram parte de sua vida. Em muitas de suas obras é possível encontrar referências a alguns desses bairros como *el Once, el Judío, Riachuelo* entre outros. Nessa poesia, ele descreve com saudosismo a região de *La Boca*. O eu-lírico cita seus bares, sua música, seus cantores e o cinema *Buen Orden* que não existe mais. Nada lhe escapa. Com o olhar aguçado do viajante, ele vai relatando, através de sua memória, fatos, objetos, pessoas que emergem de seu subconsciente.

De forma quase mecânica, como se mudasse a tela do cinema, o sujeito poético mergulha ainda mais no interior de sua memória, aproximando-se ao automatismo psíquico.

Y reflejada en otra pantalla, en la memoria,  
pasa ahora la insomne y extraña singladura  
del Paseo de Julio con su ángel y sus monstruos.  
Los vidrios de colores del bailetín insólito  
con su pianola henchida de cálidas mazurkas  
y el pop-art inefable de los muñecos móviles  
y los juegos lumínicos vibrando  
en el inverosímil Salón de Novedades  
-donde nació el surrealismo-  
con su violín de lata y el barco en la botella  
que amamos para siempre.  
Y la noche soltando su empecinado grillo  
por la gran selva de cemento.  
La buseca del Chanta y el vendedor de globos.

Nessa parte do poema se percebe “o máximo de precisão para o máximo de desvario”, forma que, conforme o escritor mexicano Octavio Paz (1983, p. 15), pode condensar o surrealismo. A partir de várias enumerações, que parecem aleatórias, Raúl González Tuñón reflete ludicamente em sua poesia seu subconsciente. Se anteriormente percebíamos a flutuação do consciente, agora não mais, posto que há uma profunda absorção interiorizada de suas percepções mentais.

A insônia também está associada ao subconsciente e, nesses primeiros versos, a encontramos vinculada à memória. É uma espécie de “memória inconsciente” ocasionada pela ausência do sono.

A aparente dicotomia “ángel/monstruos” forma um jogo análogo a outros pares, luz/trevas, claro/escuro, bem/ mal, quando o sujeito do poema registra esse ambiente citadino (“Paseo de Julio”) efetuando um intenso confronto urbano entre o bem e o mal. Essa dualidade de Raúl González Tuñón é adequada a sua preocupação também aparentemente dicotômica pela política e a literatura, o real e o mágico, o militarismo e a aventura, o nacional e o universal, interesses que não

se submetem uns aos outros, mas que se complementam na visão do poeta por esse mundo. Um mundo que o perturbava e sempre o assombrava. Ele mesmo declara em seu autorretrato (In ORGAMBIDE, 1997, p. 32),

Contempla el mundo. Porque contemplando el mundo se aprenden más cosas que encerrándose años y años en una biblioteca como hicieron muchos escritores. Porque contemplando el mundo uno aprende a luchar por todo aquello que pueda embellecerlo y contra todo aquello que lo afea.

De acordo com Mircea Eliade (1991, p. 8-9), “as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser”. Por meio dessas inúmeras imagens, o sujeito lírico deixa registrado, no poema, símbolos que são frequentes em sua obra, como: “el barco en la botella”, “el vendedor de globos” e “el grillo”. Estas alegorias integram o mundo infantil sempre retomado nos poemas tuñoneanos. A insistente recorrência ao subconsciente infantil aciona a liberação da memória individual, que desembocará no surrealismo, uma importante estratégia usada por González Tuñón para se atingir o inconsciente em suas obras.

No surrealismo, as palavras ganham vida. É como se elas fossem autossuficientes e, por isso, comandassem o fluir do canto imagístico, representado em versos e estrofes poéticas. Assim, ao mencionar “bailetín” e “mazurkas”, o sujeito do poema concede ritmo e sensualidade à estrofe já que os dois vocábulos se referem à dança.

Ainda na mesma estrofe, verifica-se uma vez mais o comprometimento do poeta com o surrealismo. Ele vê nas grandes invenções do século (“muñecos móviles”, “juegos lumínicos”) a perpetuação dessa corrente literária: “el inverosímil Salón de Novedades -donde nació el surrealismo”. Também marca a importância da suprarrealidade em sua obra, pois retoma parte do título do seu primeiro livro *El violín del diablo*, “violín” totalmente surrealista, para demonstrar a retomada desse estilo em sua produção poética.

A imagem desta grande selva de cimento, ou seja, a cidade moderna, mais uma metáfora utilizada como recurso poético, não afugenta seu canto de amor e nostalgia de uma urbe que mescla o novo com o antigo. Conforme Justo Villafañe “o mundo da imagem esta aí, com seu tremendo poder de sugestão e sua indubitável influência social, suas incógnitas e problemas, que exigem uma solução imediata, mesmo que seja ilusória” (2002, p. 13).

Na segunda parte do poema há um direcionamento da observação do eu-lírico, que antes passeava pelas ruas e bairros da cidade, e agora se dirige a essa cidade como um todo.

Buenos Aires, yo amo tu aire impuro y puro  
que inspiró largamente mi verso impuro y puro  
a la luz de la estrella del bosque de ladrillo.  
Te caminé, te olí, te bebí, te canté:  
dejada la bohemia, su lado oscuro y áspero,  
nunca olvidé al bohemio ni al francotirador  
que vigila en mi sangre.

Em um momento de profunda exaltação lírica, o sujeito do poema declara seu amor pela cidade, um amor incondicional, pois ama tanto o ruim quanto o bom (impuro/puro) que ela tem. Essa aparente dicotomia o inspirou a criar seus versos, que assim como a cidade, são sujos e limpos, e estão impregnados totalmente com o urbano, mas, principalmente, com o marginal do lado urbano.

Buenos Aires desde o início da lírica tuñenana foi cantada exaustivamente como principal motivo poético. Conforme o escritor alemão Walter Benjamin (*apud* PEIXOTO, 2004, p. 99), “o surrealismo dá voz a esse mundo de coisas, em cujo centro está a cidade”. González Tuñón fundou a cidade mediante palavras, contribuindo a edificar uma mitologia portenha que não estivesse só povoada de marginais, cortiços e lupanares. A poesia trataria de resgatar do esquecimento cenas de suas ruas, matizes da paisagem e personagens anônimos, não o épico, e sim o cotidiano; não somente o heróico, mas também o monótono. De acordo com Kevin Lynch (1997, p. 103), um ambiente não se apresenta de uma única forma. A cada observador lhe é atribuída a função de recriar uma imagem mental da realidade, que naquele momento é captada por seu olhar,

O ambiente visual torna-se parte integrante da vida dos habitantes. A cidade não é de modo algum perfeita, mesmo no sentido restrito da imaginabilidade, nem todo o seu sucesso visual se deve apenas a essa qualidade, mas parece haver um prazer simples e automático, um sentimento de satisfação, presença e certeza, que decorre da simples contemplação da cidade ou da possibilidade de caminhar por suas ruas.

O sujeito do poema revela sua vivência cidadina como experiência desde o sensorial. Ele emprega os cinco sentidos do corpo humano para retratar tudo que absorveu da capital argentina. O caminhar é a ação mais completa porque envolve todos os sentidos. Talvez, por isso Buenos Aires é representada na poética de González Tuñón de forma constante e incansável. Ao caminhar vemos, ouvimos, tocamos e sentimos aromas que nos recordam sabores, enfim nos envolvemos mutuamente numa interação ímpar entre o sujeito e o ambiente. Porém, o eu-poético enfatiza essas sensações ao discriminá-las; “Te caminé, te olí, te bebí, te canté” e registra toda sua comoção por essa urbe evocadora através de sua música poética. Certa vez, disse o poeta (In GONZÁLEZ TUÑÓN, 2005, p. 113): “...la música amontonada del mundo...”. Esta frase é utilizada em outras poesias tuñenanas

e sintetiza a ideia de uma cidade vivente, em pleno desenvolvimento, que “pulsa” e “olha” adiante.

A poesia de Raúl González Tuñón é uma tessitura em que o social e o político se entrelaçam como em uma atitude lírica regida pela nostalgia e pela ternura. Percebe-se uma confirmação da relação entre sua vida e sua fundamentação poética: “nunca olvidé al bohemio ni al francotirador que vigila en mi sangre”. Essas duas vertentes, a lírica e a social, sempre frequentaram as páginas das escrituras tuñoneanas: o sujeito do poema afirma que abandonou o lado escuro e áspero da boêmia, mas que a mesma segue presente em suas entranhas.

En las cosas que nombro está la poesía  
y aún crece en mi duende tu aventura  
y se asoma a mis ojos reflejando al destino  
de esa magia plural de ciudades que forman  
el país argentino, imán de las bitácoras,  
en cuyo azul transfondo transcurre la esperanza.

Verifica-se que o eu-lírico se intitula nomeador da poesia e, portanto, detentor do conhecimento poético. Como um sujeito criador, o poeta dá vida às palavras, aos objetos e aos espaços, transformando-os em alegorias ilusórias. Conforme Octavio Paz “as palavras são paraquedas que se abrem em pleno voo [...] Antes de tocar a terra, estalam e dissolvem-se em explosões coloridas” (1983, p. 201, tradução nossa). Desta forma, seria como se os vocábulos se despregassem do inconsciente poético e fossem se agrupando para compor a poesia e, no momento da leitura, se dissipam.

De acordo com o autor Kevin Lynch “olhar para as cidades pode dar um prazer especial” (1997, p. 1). Na poesia de González Tuñón, encontra-se indícios de prazer através de detalhes da observação, que funda a constante exaltação desse ambiente urbano. Para o poeta, a grande aventura do inconsciente está na comoção, no assombro que os objetos e os espaços citadinos lhe causam. Esse descobrir, desvendar o desconhecido, surpreender o destino é que move o sujeito-poético.

Conforme o sujeito do poema, o país é formado por cidades tão plurais que encantam o transeunte. Essa diversidade é derivada dos muitos substratos culturais da Argentina, especialmente de Buenos Aires, onde vários imigrantes se estabeleceram. Os poetas mais originais, que cantaram a capital argentina, advertiram que não se poderia cantar o inexistente e, por isso, buscaram seus motivos nas histórias simples e nos seres desconhecidos; retiraram seus ídolos do próprio povo e acrescentaram a cadência do tango à poesia. Baseando-se nessa busca, González Tuñón retrata como principais elementos inerentes a sua poética cidadina, o simples e o popular existente em cada lugar.

A imagem espelhada é uma imagem a florada do subconsciente, uma imagem do desejo

poético sobre Buenos Aires. O eu-lírico deixa evidente a esperança que habita no país argentino, o qual é denominado como aglutinador de direções “imán de las bitácoras”. A realidade e a imaginação sobrevivem na memória e afloram por meio dos símbolos empregados pela poesia. Percebe-se que o eu-lírico se relaciona com o poema por meio do subconsciente, do qual saltam as imagens plurais da sociedade argentina.

Y ese perfil de niebla de ciudades que anduve  
-laboriosas, angélicas o canallas y absurdas-  
y el resplandor de las *belles époques*  
en los mapas sutiles de soñados países  
que me están esperando en el futuro.

De acordo com o poeta Jorge Luis Borges (*apud* SARLO, 1994, p. 20, tradução nossa), “a cidade é o teatro por excelência do intelectual, e tanto os escritores quanto seu público são atores urbanos”. Nessa estrofe, o sujeito do poema realiza uma síntese de seu percurso como espectador desse ambiente. As cidades por onde andou estão sendo resgatadas de seu subconsciente: “ese perfil de niebla de ciudades que anduve”. Através de adjetivos “-laboriosas, angélicas o canallas y absurdas”, o poeta qualifica as cosmópolis que percorreu com seu canto. Essa dualidade constante entre o bem e o mal “angélicas o canallas” reflete a incansável busca pela exaltação do marginal, não o discriminando, mas revelando a integração entre esses elementos, pois em todo lado negativo reside o positivo. Conforme Raúl González Tuñón “Era un mundo increíble, canalla, sombrío y tremendo, pero dentro de esa canallería había algo de angelical también [...] todo lo imaginable y lo inimaginable, un mundo sórdido y al mismo tiempo puro” (In SALAS, 1975, p. 2).

O olhar analisador que Raúl González Tuñón lança sobre a cidade se deve a sua obstinada busca pelo novo sem desprezar o antigo. Sérgio Cardoso (In NOVAES, 1988, p. 358) em seu texto o “Olhar do viajante” exemplifica essa forma de enxergar o mundo ao seu redor. Para ele, o olhar não se anestesia na amplitude de um espaço; ao contrário, está sempre em busca de barreiras que despertem e fixem sua atenção [...]. Essa procura pelo novo é o que impulsiona González Tuñón a percorrer o mundo, é o que o motiva a seguir sonhando com espaços, pessoas ou objetos cotidianos distantes de sua realidade, mas que o assombram vivazmente e proporcionam a ele projetar-se no amanhã, no desconhecido de maneira destemida. Para o autor ainda há países a descobrir e esse é o desejo que mantém pulsando sua imaginação. Certa vez, afirmou “y mi corazón continúa alegre y violento como el corazón alborotado de un mundo nuevo”. Sua fé é inabalável. Não pode deixar de crer, é um poeta... (In ORGAMBIDE, 1997, p. 48).

Tanto em “Música de los puertos” como em “Poetango de la *belle époque*”, encontra-se

refletida a imagem da cidade. Se num primeiro momento, o olhar do poeta é um olhar primário de um jovem descobridor e inquiridor dos recônditos de Buenos Aires; no segundo momento, esse olhar é um olhar amadurecido pelo transcurso do tempo, pelas incontáveis experiências que esse sujeito vivenciou nas grandes urbes modernas. Agora o olhar que o poeta lança sobre sua cidade natal é um olhar nostálgico e saudoso, que perscruta cada lugar na tentativa regatar dos vastos palácios de sua mente a memória adormecida. Com essas duas breves análises poéticas, percebe-se a importância da vertente surrealista para a obra de Raúl González Tuñón. Ele foi um legítimo amante da cidade, perseguidor do mundo, apreciador da Cosmópolis, enfim ardente cantor cidadão.

### Referências

AINSA, Fernando. “Del espacio mítico a la utopia degradada: los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. In: *Cânones & Contextos: Anais. Congresso ABRALIC*, Vol.1. Rio de Janeiro: Reproarte, 1998.

AZAMBUJA, Carlos. “A Aurora da Imagem. Apontamentos sobre o destino e a vocação das imagens”. In: *Anais 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

BORGES, Jorge Luis. “La metáfora”. In: *Revista Cosmópolis*. Seção “Apuntaciones críticas” nº35. Madrid, 1921.

CARDOSO, Sérgio. “O olhar dos viajantes”. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*, 5ed., Barcelona: Editorial Herder, 1995.

DOMÍNGUEZ, Nora. “Raúl González Tuñón”. In: ZANETTI, Susana. *Historia de la Literatura Argentina – Los Proyectos de Vanguardia*. Nº 04. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980/1986, pp. 121-144.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. *El violín del diablo*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1926.

\_\_\_\_\_. *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Boedo-Silbalba, 1976.

\_\_\_\_\_. *Hay alguien que está esperando. El penúltimo viaje de Juancito Caminador*. Buenos Aires: Carabelas, 1952.

\_\_\_\_\_. *Antología Poética*. Antología poética de Héctor Yánover. Madrid: Visor, 1989. (Colección Visor de Poesía)

\_\_\_\_\_. Autorretrato. In: ORGAMBIDE, Pedro. *Recordando a Tuñón – Testimonios, Ensayos y Poemas*. Buenos Aires: Desde la Gente. Ediciones Instituto Movilizador de fondos cooperativos, 1997.

\_\_\_\_\_. *Todos Bailan. Los poemas de Juancito Caminador*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

LAMPACHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, (1992).

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NERUDA, Pablo. “España en el corazón”, *Antología Poética*. Trad. Eliane Zagury, 19 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004.

ORGAMBIDE, Pedro. “Prólogo”. In: *Recordando a Tuñón – Testimonios, Ensayos y Poemas*. Buenos Aires: Desde la Gente. Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1997.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. 3 ed. Madrid: Fundamentos, 1983.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “O olhar do estrangeiro”. In: NOVAES, Aduino. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

SALAS, Horacio. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La bastilla, 1975.

SARLO, Beatriz. “Arlt. Cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. Trad. Mauricio Santana Dias. In: *Revista do Patrimônio* n° 23, Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2002.

YANOVER, Héctor. “Sección de notas”. In: *Cuadernos Hispanoamericano*. N° 334, Madrid, 1978.