

ENTRE LIVROS, FLORESTAS E DESEJOS:
A FORMAÇÃO LITERÁRIA DO JOVEM NERUDA

MARCELO FERRAZ DE PAULA*

RESUMO

O artigo discute aspectos da formação literária de Pablo Neruda, com base na leitura de poemas escritos em sua adolescência e juventude. Em diálogo com alguns de seus principais críticos e biógrafos (TEITELBOIN, 1994; LOYOLA, 2010; SICARD, 1981), identificamos nas obras do período um autor que busca seus temas mais caros, testa procedimentos formais e, principalmente, põe em marcha um imaginário poético que se prolongará, com vários contornos, nos seus livros mais reconhecidos. A análise destaca o impacto das leituras realizadas pelo jovem Neruda e a relevância de algumas passagens biográficas, como as primeiras experiências amorosas, a convivência familiar e a militância estudantil, investigando ecos dessas passagens na configuração da obra central do poeta chileno, em especial na sua lírica amorosa e de cunho político-social.

PALAVRAS-CHAVE: Pablo Neruda, Formação, Adolescência, *Cuadernos de Temuco*, *Crepusculario*.

*Hace dieciséis años que nací en un polvoso
pueblo blanco y lejano que no conozco aún,
y como esto es un poco vulgar y candoroso
hermano errante, vamos hacia me juventud.*

(Sensación Autobiográfica - Pablo Neruda)

* Professor adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil. Membro do quadro permanente do Programa de Graduação em Letras e Linguística da UFG. E-mail: marcelo2867@gmail.com.

1. QUANDO NASCE PABLO NERUDA?

Ao chegar à cidade de Santiago, com 18 anos de idade, em 1922, o jovem Neftalí Ricardo Reyes não precisaria mais esconder o objetivo de se tornar um grande poeta. Vindo da pequena cidade de Temuco, no sul do Chile, onde vivia com a família, Reyes trazia três volumes de manuscritos poéticos caprichosamente revisados e que seriam publicados, mais de duas décadas após a sua morte, já nos anos 1990, com o título de *Cuadernos de Temuco* (1996)¹. Levava ainda a experiência de algumas dezenas de poemas divulgados em revistas e jornais, os louros propiciados por prêmios literários de pequena e média repercussão e a certeza de sua vocação para a poesia. Um ano antes, havia estreado o pseudônimo Pablo Neruda, um dos muitos que utilizou, dentre outras coisas, para driblar a censura paterna, decidida a conter o interesse literário do filho. O antagonismo castrador do pai ajudou a alimentar o esboço de um projeto literário precoce, que já nascia sob o signo da rebeldia e envolto numa atmosfera de clandestinidade. São constantes no livro, por exemplo, a fixação na natureza, cantada como reduto, sublime e misterioso, de um ambiente doméstico sufocante, como pode ser visto no poema “La rebeldia”: “con un indefinible/ deseo de agrandarse para no ser vencido (...) suprema grandeza de los que se levantan en una rebelión”² (NERUDA, 1997, p. 30).

A publicação do primeiro livro ocorreria no ano seguinte. Sua obra de estreia recebe um título sugestivo e paradoxal, se pensarmos na juventude do autor: *Crepusculario* (1923)³. Trabalhando arduamente no aprimoramento dos poemas que escrevera em Temuco e na ordenação da poesia elaborada sob as novas impressões da capital, Neftalí assumirá no livro, definitivamente, o célebre pseudônimo com o qual ficaria mundialmente conhecido. No livro de 1923 reaparecem quatro poemas que integravam os manuscritos de Temuco, escritos entre os seus 15 e 17 anos: “Pantheos”, “Maestranzas de la noche”, “Sensación de olor” e “Campesina”, todos com pequenas alterações em relação às versões dos cadernos.

A repercussão imediata da obra é favorável, embora com algumas ressalvas, esperadas de um livro de estreia. Alone, um dos críticos de maior prestígio na época, reverencia prudentemente a precisão formal dos poemas:

Crepusculario insinúa caminos en todas las direcciones; el joven poeta está tanto deslumbrado ante la existencia que lo solicita y su voz aún no se afirma, su corazón no sabe qué sentir. (...) Encontramos en sus versos el signo del artista de nacimiento, la alianza del ritmo y de la imagen para sugerir una emoción, esa mezcla de música, pintura y idea que constituye la magia de la verdadera poesía.⁴ (ALONE, 2004, p. 309)

O terceiro marco dessa fase viria no ano seguinte com o êxito de *Veinte Poemas de Amor y Una Canción Desesperada* (1924). Com o sucesso do livro, Neruda se torna um poeta de grande apelo popular, admirado para além dos círculos intelectuais de Santiago. A solidão, certo romantismo efusivo, a abundância metafórica e a ternura melodiosa fazem do livro um fenômeno imediato e persistente, visto que continua sendo um dos livros de poesia mais vendidos no mundo. Seria esse o marco da passagem de um adolescente tateante e voluntarioso para o poeta maduro? A resposta está cercada de polêmicas, na medida em que há uma divisão muito acentuada na fortuna crítica do livro. Num comentário feito no calor do lançamento da obra, o mesmo Alone enxerga no livro de 1924 um retrocesso em relação a *Crepusculario*:

Dicen que los aplausos prematuros han engraido un poco a este poeta demasiado joven. (...) Comprendo que la poesía no debe ser la prosa, que se necesita cierta locura. Con frecuencia este muchacho dulce, obstinado y pensador que es Pablo Neruda, parece que nos volviera la espalda y le estuviera hablando a otros, en jergonza.⁵ (ALONE, 2004b, p. 314-315)

Muitos anos depois, com a visão de conjunto do percurso de Neruda já estabelecida, o crítico brasileiro Davi Arrigucci Jr. atesta a permanência de semelhante visão, falando com certo desdém do livro:

muitos preferem o Neruda discursivo e apegado àquela retórica mais frágil, com frequência namorando o *Kitsch*, que é o Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), livro de um poeta imaturo, mal saído da poesia aguada do pós-modernismo hispano-americano (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 47)

Em direção oposta, encontramos críticos que identificam no livro de 1924 um passo mais ousado, cujo resultado formal abriria uma nova fase na obra do autor. Hernán Loyola, um dos seus estudiosos mais respeitados, afirma que “los *Veinte poemas...* introducen al verdadero sujeto nerudiano, dejando atrás para siempre el sujeto ritual – decimonónico – de *Crepusculario* y de los textos adolescentes”⁶ (LOYOLA, 2010, p. LXXXVIII). Seguindo essa linha de raciocínio, na sua organização da *Antología General* (2010) Loyola insere os poemas do livro no segundo capítulo, intitulado “Viaje através de la noche”, e não no primeiro, chamado “Adolescencia y rebeldía”.

Sem o interesse de adentrarmos na discussão sobre os méritos e limitações de *Veinte poemas...*, vale ressaltar a posição problemática do livro de 1924 dentro da obra de Neruda, podendo, segundo a ótica e os critérios adotados, ser visto como a primeira obra representativa de sua maturidade literária ou como o último lampejo de sua etapa juvenil – ou ainda as duas coisas, ou nem uma nem outra. Cientes dessa dificuldade analítica, sobretudo pela confusão difícil de se desfazer entre “obra de juventude” e “obra imatura” (mero eufemismo para “obra pior?”), optamos por refletir sobre estes três livros – *Cuadernos de Temuco*, *Crepusculario* e *Veinte Poemas...*⁷ – como se eles formassem um conjunto, ainda que descontínuo, mas traçados por uma busca comum, que é o da afirmação de uma voz poética.

É fundamental notar que essa voz se reconhece e se apresenta literalmente em formação ao longo dos poemas. Assim, o autor não apenas reflete em sua produção lírica os dilemas próprios da juventude, como também empresta ao sujeito dos seus versos uma identidade jovem, com acentos de uma subjetividade autoral que oscila constantemente entre a confissão e a autoironia, por reconhecer nos limites da sua expressão uma marca da condição adolescente e, em decorrência disso, almeja, na pressentida solidez do seu canto, uma superação do próprio estado juvenil. Vejamos alguns exemplos: “[Soy] Un muchacho que apenas tiene quince años” (NERUDA, 1997, p. 55), “La canción tristísima de mi juventud” (p. 66), “Mi corazón de niño dolorido y precoz” (p. 163).

Daí o interesse em vasculhar nos poemas destes três livros as pegadas do grande poeta que Neruda viria a ser, destacando esse período como gênese de um imaginário poético denso e duradouro,

frequentemente retomado e ampliado em seus livros mais importantes. Reconhecendo ao longo de sua obra a constante conversão da recordação infantil em mito fundador (SICARD, 1981), propomos uma leitura desta etapa de sua trajetória, salientando o papel das leituras de adolescência e o impacto de certas passagens biográficas⁸ na formação filosófica, política e estética de Neruda.

2. A BIBLIOTECA E A FLORESTA

Em ensaio que examina os diálogos de Neruda com a tradição poética ocidental, Selena Millares chama atenção para um dos paradoxos mais singulares de seu perfil poético: a convivência entre uma contumaz atitude anti-intelectual – impulsionada primeiro pela iconoclastia vanguardista e depois pelo compromisso político firmado com a cultura popular – e um interesse voraz pela tradição poética do ocidente, com a qual manteve uma agitada relação (MILLARES, 2010). Nesse sentido, o poeta que escreve asperamente contra a alienação esteticista presente em boa parte da poesia moderna, inclusive insultando os seus adeptos no paradigmático poema “Os poetas celestes”, é o mesmo que em vários depoimentos, conferências ou em sua conhecida bibliofilia expressa um fascínio pelos poetas dos séculos XIX e XX, incluindo, sem sombra de dúvidas, os mais herméticos.

A visão amarga que o jovem Neruda apresenta em seus primeiros poemas pode ser pensada a partir das leituras precoces dos “poetas malditos”, especialmente os franceses, que lhe propiciaram uma forma enérgica e desencantada de representar esteticamente o desconforto contínuo com a sua própria adolescência, retratada frequentemente como período de limitação, estagnação e desconforto, apontando um desejo de libertação voltado para o futuro: “Nuestras horas se quedan como páginas trucas” (“Desde mi soledad”); “Un desencanto más, árbol desnudo / que mañana se hará germinación” (“Ensoñación Perdida”); “Se pasan los días como las campanas tocan, / tocan, luego dejan de tocar” (“De mi vida de estudiante”), “mis dientes jóvenes en las manzanas tristes” (“Soledad”)¹⁰. A solução que o jovem poeta encontra para resistir à repressão paterna é ora a própria poesia, elevada à condição de alternativa ideal (e libertária) ao mundo familiar, ora a natureza de

Temuco, cujo clima chuvoso e as florestas agrestes oferecem uma imagem muito explorada nos principais livros de Neruda, sobretudo os de cunho mais acentuadamente memorialistas. Outra imagem fundamental é a de Parral, pequena cidade em que nasceu. Como sua mãe morreu pouco tempo depois do parto, a lembrança daquele “polvoso pueblo blanco y lejano que no conozco aún”¹¹ (“Sensación autobiográfica”) é uma obsessão que pode ser psicanaliticamente associada tanto à pureza da mãe que não conheceu quanto à culpa, conforme caminho trilhado na leitura minuciosa que Jaime Concha faz da simbologia em torno da cor branca, bastante explorada nestes primeiros livros (CONCHA, 1970).

A busca atordoada pelo amadurecimento afetivo e estético é, no caso dos poemas do jovem Neruda, mais do que uma constatação crítica, é um tema literário, realizado conscientemente em seus poemas. O eu-lírico se assume enquanto adolescente – são três poemas com o título “De mi vida de estudiante”, um com o título “Estes quince años míos” e vários com referências diretas às aulas de química e aos recreios no colégio – e em outros essa condição fica implícita, latente nas confissões de fragilidade e impotência. O autor parece construir uma cartografia lírica do seu cotidiano de estudante e poeta em formação, explorando as experiências de leitura e utilizando-as para mirar um horizonte de aperfeiçoamento artístico. As limitações e dificuldades que encontra em sua produção poética são tematizadas e justificadas pela pouca idade, portanto aguardam uma resolução simultânea, inseparável, da liberdade familiar e do amadurecimento literário:

Se desata mi voz como el agua en la fuente.
Que si no son pomposas, que si no son fragantes,
son las primeras rosas – hermano caminante –
de mi desconsolado jardín adolescente.
(NERUDA, 1997, p. 44)

Seu notável conhecimento da tradição poética começa a se desenvolver muito cedo e ressoa com intensidade nos poemas de juventude. Há, contudo, uma diferença importante, pois, nesses versos o poeta – que futuramente se notabilizaria por camuflar ou mesmo hostilizar suas referências – estabelece ali um diálogo mais generoso, mais contemplativo, deslumbrando até, com seus escritores prediletos.

Na adolescência já conhecia com intimidade a obra de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, chegando a publicar, antes mesmo da ida para Santiago, algumas traduções de poemas desses autores. Embora os franceses ocupassem posição destacada no seu rol de preferências, suas obras de juventude também demarcam diálogos, ora inusitados e fecundos, ora forçados e artificiais, com diversos poetas chilenos e hispano-americanos, com Rubén Darío à frente. O domínio das mais diversas técnicas de versificação tradicional e o manejo seguro de cacoes do modernismo hispano-americanos¹² revelam, sem dúvida, um poeta estudioso e um leitor precoce.

Dentre os poetas que mais marcariam a sua produção literária, o que está menos presente nos poemas de juventude é Walt Whitman. O escritor norte-americano, cujas inovações tanto ecoariam no ritmo irregular do *Canto General* (1950), não é mencionado nos escritos de sua adolescência nem fazia parte de sua biblioteca em Temuco. Entretanto, o constante desejo do eu-lírico dos *Cuadernos de Temuco*, de *Crepusculario* e de *Veinte poemas...* de se integrar ao cosmo, ora representado por imagens da natureza, ora pelo corpo feminino (não raro por ambos, simultaneamente) rompendo as fronteiras entre o ser e as coisas, pode indicar uma leitura precoce, talvez indireta, de Whitman, ou explicar o impacto de um encontro posterior, dada as buscas em comum. Mesmo nos versos fixos e bem rimados – nessa primeira fase são escassos os poemas que escapam ao rigor do verso tradicional – podemos identificar certo gosto pelas enumerações, mais ou menos caóticas, índice da trágica tentativa poética de realizar o inventário do mundo, de dar unidade à totalidade, que também lembram os versos whitmanianos. No poema “La dulce balada”, escrito aos 16 anos, observamos não só o uso típico da enumeração, como também uma marca bem nerudiana que é a repetição do conectivo aditivo, dando a sensação de uma sentença que nunca termina, enlaçando-se ao termo posterior e abrindo-se ao porvir:

Desde los buenos caminos,
desde las tierras remotas
donde hay pastores de cielo
y agua, y sol, y luz, y rosas.
(NERUDA, 1996, p. 164)

Se a presença de Whitman nessa fase germinal da poesia de Neruda é, de certo modo, especulativa, o mesmo não se pode dizer dos poetas franceses, cujo intertexto se manifesta abertamente em poemas dessa fase. O nihilismo da série *Residencia en la tierra* (1932), composto por poemas extremamente negativos, carregados de representações sombrias da morte, resgatam um imaginário poético já esboçado nos poemas aqui estudados. Nas imagens de angústia e desolação das *Residencias* é fácil identificar uma base filosófica na qual o pensamento de Nietzsche e Schopenhauer ressoam visceralmente. Baudelaire, o *flâneur* por excelência, e seus conterrâneos Rimbaud e Verlaine, também marcam presença no livro, tanto na ordenação radical dos temas como em algumas soluções formais adotadas. Na seguinte passagem do poema “La Chair est triste, hélas!”, presente nos *Cuadernos*, fica nítido, para além do título em francês, o contato prolongado do jovem Neruda com esses autores. Reparamos que o sujeito lírico associa seus infortúnios e a dicção negativa de sua poesia ao contato com estes escritores, gerando uma relação de influência que soa ao mesmo tempo irrecusável e dolorosa:

Pobre, pobre mi vida envenenada y mala,
(cuando tuve trece años leía a Juan Lorrain)
Y después he estrujado la emoción de mis alas
juntando mis dolores con versos de Verlaine.

Y luego Schopenhauer se llevó mi alegría.
La carne se me entoja más triste cada día
y más triste mi vida se llena de porqués.
(NERUDA, 1997, p. 193)

E volta a tematizar suas referências intelectuais no poema “La busca”:

Esto es lo que el loco de Nietzsche decía
y voy buscando la casa vacía
pensante y vibrante como un corazón.
(NERUDA, 1997, p. 145)

Nos dois casos Neruda aponta autores – filósofos e poetas – que serão preconizados como referências importantes em sua obra¹³. Evidentemente, esta influência deixará de ser explícita e intertextual, como nos dois poemas mencionados, para se dissolver no alicerce do seu pensamento literário e existencial, inclusive sob o símbolo da negação veemente ou do recalque. Absorvidos pela criatividade do poeta, as teorias destes pensadores darão unidade e sentido aos poemas residenciais. Portanto, muitas questões surgem quando contrastamos alguns poemas dos *Cuadernos de Temuco* – sobretudo os que tematizam a solidão, o cansaço e a passagem incessante do tempo – com alguns poemas antológicos das *Residencias*, que revisitam os mesmos temas.

Talvez os casos que melhor assinalam esses contatos, e que se assemelham a um exercício de criação sobre um tema e estilo previamente dado, sejam os dos poemas que exploram imagens satânicas. O exemplo mais sintomático é o da série de poemas “Rosas del diablo”, um dos pontos em que a ingenuidade esperada em um poema adolescente surge com maior nitidez. É difícil ler o poema sem desaguar na sombra inconveniente de Baudelaire, cujas “flores do mal” são a referência óbvia:

Rojas lujuriosas del jardín del mal

(...)

Que me dio el chispazo rojo de maldad,

el olor de rosas de sensualidad

que hace mucho tiempo me dejó Satan.

(NERUDA, 1997, p. 67)

3. O “POETA DO AMOR” EM SEUS VÁRIOS MOVIMENTOS

Nas obras de juventude, uma das facetas mais importantes é a que abarca a tematização das paixões arrebatadoras. Levando em conta que a lírica amorosa configura um ramo dos mais importantes na obra nerudiana, e que suas variantes percorrem toda a sua produção, indo

do tom sentimental e lamuriento ao erotismo pungente, desaguando no amor sereno da sua última fase, pode ser relevante identificarmos nos primeiros poemas a gênese dessa poesia amorosa. Junto com a sua “poesia social”, que será examinada em seguida, seus poemas de amor têm um papel de destaque na construção de uma aura mítica que envolve a figura de Neruda, sobretudo pela associação de seu nome a dois epítetos grandiloquentes que pairam associados a sua produção literária: “o poeta do povo” e “o poeta do amor”.

Nos *Cuadernos de Temuco* o tema já ocupa lugar de destaque no rol de interesses do poeta. São dezenas de poemas que tangenciam a paixão ou têm a relação amorosa como núcleo temático. Ao longo do livro o jovem Neruda talha seus primeiros poemas de amor com um erotismo bem calculado, sem, no entanto, abrir mão de alguns dos lugares-comuns consolidados pelo romantismo. Estes versos tratam tanto do amor frustrado como da paixão consumada, conciliando uma imaginação poética transbordante com a retomada de passagens biográficas que o autor transforma, hiperbolicamente, em matéria de seus versos. O movimento mais comum passa pela contemplação sensual do corpo feminino e culmina na culpa pelo gozo – inclusive numa perspectiva religiosa – e, por fim, o lamento diante da fugacidade do amor. Mario Frías destaca, com razão, na primeira fase de Neruda o forte vínculo entre “lo religioso y lo erótico, ambos en una interacción casi obsesiva. La búsqueda de la mujer, joven y casi niña, pero mujer de todo, es dominante y a la vez cargada de un significado casi abstracto.”¹⁴ (FRÍAS apud NERUDA, 1997, p. 20).

Em *Crepusculario* o tema emerge de modo mais contido, porém temos ao menos um grande poema, “Farewel y los sollozos”, ao mesmo tempo símbolo de um romantismo tardio e ensaio para o que viria em *Veinte poemas de amor...*. Deslocada para segundo plano no vanguardismo áspero da fase residenciária e, em seguida, tornada secundária por conta do compromisso político assumido a partir de *España en el corazón*, a questão amorosa retornaria com vigor em *Los versos del Capitán* (1952). Publicaria ainda, alguns anos mais tarde, em 1959, *Cien Sonetos de Amor*, no qual estabelece um inusitado diálogo com a tradição lírica que vai de Petrarca a Shakespeare, nomes que moldaram o soneto como uma espécie de símbolo maior do lirismo amoroso.

Vale lembrar que estes dois livros – *Los Versos del Capitán e Cien Sonetos de Amor* – ainda são concomitantes ao momento de maior militância de Neruda, sofrendo uma decisiva influência de sua abertura para o mundo político/histórico. São também, ambos, dedicados a Matilde Urrutia, sua companheira até os últimos dias de sua vida, o que ajuda a explicar o fato de ser uma poesia com uma enorme carga contemplativa e meditativa, com efusivas homenagens à mulher amada, distante do tom atribulado e ardente que vemos, principalmente, em *Veinte Poemas de Amor*.

Aliás, muito se tem falado sobre as semelhanças e peculiaridades entre o sujeito poético dos poemas de Neruda e a própria biografia do autor¹⁵. Na sua poesia amorosa a aproximação entre o sujeito lírico e o escritor adquire um efeito peculiar. O sujeito de seus poemas amorosos se relaciona com musas “reais”, associadas a mulheres que Neruda de amou, e aparecem em seus poemas não somente como personagens estáticas, mas sim em situações concretas, com seus nomes próprios, seus traços físicos e em lugares geográficos muito bem demarcados. Essa “autorreferencialidade estruturante” (LOYOLA, 1964) pode explicar, em certa medida, a grande identificação despertada em seus leitores, o que explicaria, em partes, o êxito popular dessa faceta de sua obra. Em chave oposta, mas também ligada a uma subjetividade autoral que explora intensamente passagens biográficas, podemos compreender a serenidade com que o poeta maduro tratará o amor, agora correspondido e perene, numa linguagem apaziguada, contida.

O poeta narra em suas memórias¹⁶ que aos 16 anos, enquanto passeava pelos bosques de Temuco, fora surpreendido por uma desconhecida que, sem palavras, o despiu e subitamente lhe apresentou aos delírios febris do gozo carnal. Daquela mulher, cujo rosto mal contemplara, o jovem desperto para o amor guardaria a magia e o estranhamento da situação, transpondo compulsoriamente para seus versos aquela cena e seus desdobramentos sentimentais: o mistério, o susto, o prazer, a dúvida. A narrativa biográfica deste evento – real ou hipotético, exagerado ou inventado... não interessa a nós apurar – é convertida em mito pessoal, daí a núcleo de um imaginário amoroso ligado à efemeridade do prazer, à vaguidão da consumação sexual e à consequente solidão decorrente do rompimento: “es tan corto el amor

y tan largo el olvido”¹⁷, diz em conhecidos versos dos *Veinte poemas de amor*. Essa imagem de mulher misteriosa será a sua primeira musa, uma espécie de sombra evanescente que perpassa os poemas de amor reunidos no *Cuadernos* e um dos marcos de toda a esfera erótica da poesia de Neruda, seja no precoce sensualismo que adquire seus versos de adolescência, no amor grandiloquente e melancólico dos *Veinte Poemas de Amor*, na lucidez afetiva e sexual de *Los versos del Capitán* e no idílio conjugal dos *Cien Sonetos de Amor*:

É o que podemos comparar na análise de poemas destes períodos distintos.

Yo te soñé una tarde...

Mujer, hecha de todas mis ficciones reunidas
has vibrado en mis nervios como una realeza,
llorando en los senderos de la ilusión perdida
siempre he sentido el roce de tu ignota belleza.

Marchitando mis sueños y mis buenas quimeras
te he forjado a pedazos celestes y carnales
como un resurgimiento, como una primavera
en la selva de tantos estúpidos ideales.

He soñado tu carne divina y perfumada
en medio de un morboso torturar de mi ser,
y aunque eres imprecisa, sé como eres, amada,
ficción hecha realeza en carne de mujer.

(NERUDA, 1997, p. 56)

Trata-se de um dos primeiros poemas dos *Cuadernos de Temuco*. Podemos observar como na poesia de Neruda a abstração da mulher e as reflexões sobre o amor já surgem ligadas ao erotismo. Obcecado pela imagem da mulher inalcançável, elevada e nobre, o autor nem por isso atenua o poder lancinante do corpo feminino, cuja elevação não se opõe à consumação sexual do amor. A imaginação ocupa um papel importante, pois é o desejo quem constrói, materialmente, esta mulher

carnal, mas inventada. Seria como se esta mulher “hecha de todas mis ficciones reunidas”¹⁸, ganhasse contornos no imaginário do poeta que a transforma em ser palpável, que inclusive “has vibrado mis nervios”¹⁹. O retrato é dúbio: uma mulher forjada, sonhada, imprecisa, mas com carnes vívidas de mulher.

Essa duplicidade é reforçada pela insistência com que o autor justapõe termos que apontam para esses polos – o erótico e o abstrato – como, por exemplo, no verso: “te he forjado a pedazos celestes y carnales”²⁰, onde o celestial e o carnal representam a dupla natureza da mulher desejada. Mais adiante temos uma formulação semelhante: “He soñado tu carne divina y perfumada”²¹. Aqui é a própria carne (símbolo do desejo) que revela paradoxalmente seu caráter elevado, “celestial”, que não por acaso vem ao lado de outro adjetivo, “perfumada”, outra vez relacionado ao campo das sensações.

O poema se desenvolve sobre a tensão entre o sonho e o prazer: “mis nervios como una realeza”²², “El roce de tu ignota belleza”²³ e o verso final, “ficción hecha realeza en carnes de mujer”²⁴. Lendo alguns dos poemas de *Veinte Poemas de Amor* é clara a referência a esse mesmo imaginário do jovem em busca da amante perdida. É o que comenta Neruda ao falar de seu livro mais famoso, atribuindo à mencionada passagem de sua adolescência a construção do imaginário que rege a obra, especialmente no vínculo muito forte entre a mulher e a terra/natureza: “*Veinte Poemas de Amor y Una Canción Desesperada* es un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezclada con la naturaleza arrolladora del sur de mi patria”²⁵ (NERUDA, 1974, p. 72).

Veinte Poemas de Amor pode ser lido, então, como uma continuação dessa poesia de adolescência, pois também é escrito sob o impacto da natureza exuberante e mistificada de Temuco. A mulher é, como a natureza, selvagem e bela, ao mesmo tempo acolhedora e hostil. Para escapar da rotina escolar e da vigília paterna, o jovem poeta elege dois espaços privilegiados: a solidão quieta dos livros e a segurança instável da natureza. Embora com importantes mudanças formais, tais como o abandono da rima fixa, a fluidez maior das cadências em oposição ao rigor métrico dos seus primeiros poemas, *Veinte poemas de amor* retoma muitas marcas dos livros anteriores, conforme podemos ler no “Poema I”:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros
y en mí la noche entraba su invasión poderosa.
Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
¡ Ah los vasos del pecho! ¡ Ah los ojos de ausencia!
¡ Ah las rosas del pubis! ¡ Ah tu voz lenta y triste!

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
¡ Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

(NERUDA, 2010, p. 44)

Assim como em “Yo te soñe una tarde”, Neruda elabora o poema em torno da expressão de um sentimento amoroso, ligado a uma paixão arrebatadora e intensa. A figura feminina também aqui está ausente – ou não existe –, condenando o sujeito ao “dolor infinito”. A representação da mulher é, novamente, baseada na mescla entre o sensual e o abstrato, colocados numa tensão constante. Assim, um termo com forte carga erótica como “los vasos del pecho” ou “las rosas del púbis”, se complementam com um outro grupo léxico, mais abstrato e metafórico, “los ojos de ausencia” e “voz lenta y triste”.

O sujeito não consegue pensar na amada sem questionar o entendimento do amor. A ideia de amor só existe, nesses poemas, através da presença imaterial da mulher, física e sonhada ao mesmo tempo, que tem um corpo e desperta desejo, mas, ao mesmo tempo, é distante, inacessível, quase etérea. Jaime Concha, em ensaio denominado “Sexo”, discute a questão do desejo nos *Veinte Poemas de Amor*, defendendo a presença de três tipos de mulheres que se alternam:

a mulher ideal, a jovem desejada e a mulher possuída, entretanto sempre ausente (CONCHA, 1973, p. 44). Mais que isso, estes três tipos estão em constante interação e coexistem sem limites bem definidos, inclusive num mesmo poema. Parte do inconfundível efeito expressivo do livro vem da maneira como essa mulher também se reflete na natureza contemplada pelo sujeito e nos desvarios de amor, pois:

Esta combinación del “yo” con la nebulosidad de la mujer y del espacio define el centro focal de la obra, que es el amor mismo, la idea del amor, el amor que sigue manifestándose como un fenómeno oscuro e inquietante cuyos efectos dolorosos incitan a una exploración de su naturaleza.²⁶ (ELIS, 1974, p. 58)

Para concluir essa brevíssima leitura do “Poema I”, vale apontar para alguns dos procedimentos formais que Neruda utiliza neste livro e que estavam ausentes, ou apenas esboçados, nos poemas anteriores. Primeiro, o poema mantém certa simetria, possibilitada pela utilização regular dos quartetos. No entanto, as rimas já não aparecem com a mesma regularidade que marca os poemas escritos em Temuco, ao contrário, serão rimas bastante circunstanciais e predominantemente toantes, como em *entrega e tierra* ou *firme e triste*. O ritmo adquire uma fluência maior, está carregado de uma elevação retórica intensa, marcada por repetições, anáforas, e pela presença de metáforas agudas, paradoxos e símiles, recursos escassos na dicção mais contida dos primeiros textos do poeta, mas que seriam marcas estilísticas fundamentais de sua poesia posterior.

Outro marco da lírica amorosa de Neruda viria à tona apenas em 1952: *Los Versos del Capitán*. Apesar de encontrarmos alguns poemas que tangenciam o tema da paixão em livros publicados nesse meio tempo, este será seu primeiro livro, depois de *Veinte Poemas de Amor*, a ser integralmente dedicado à questão do amor.

Trata-se do primeiro livro dedicado a Matilde Urrutia, a terceira esposa de Neruda. A primeira diferença que salta aos olhos é que temos ali uma paixão plenamente correspondida, algo que o afasta da inquietação ardente da poesia que acabamos de comentar. Em *Los Versos del Capitán*, o poeta abandona tanto a idealização platônica como os clichês românticos para inaugurar uma nova visão de poesia

amorosa, que não exclui de sua natureza os problemas sociais. O amor deixa de ser um escape da vida social vazia e estéril, ou um sequestro febril da lucidez do sujeito, para se converter em combustível para a ação política²⁷:

Mi lucha es dura y vuelvo
con los ojos cansados
a veces de haber visto
la tierra que no cambia,
pero al entrar tu risa
sube al cielo buscándome
y abre para mí todas
las puertas de la vida.
(NERUDA, 2010, p. 264)

A amada perde a sua carga onírica e aparece em toda a sua dimensão material, deixando de ser a amada ausente e desejada, para se confirmar como amiga e companheira – companheira sexual inclusive – conversão que se tornará completa em *Cien Sonetos de Amor*, um livro que descreve com grande ternura a vida conjugal, o cotidiano doméstico, as pequenas singularidades dos dias. Estes elementos, e também a clara presença de uma identidade marcada pelo prisma do engajamento político, estão presentes na maioria dos poemas do livro de 1952, alguns levando ao grau extremo os pontos analisados: erotismo, natureza e projeto político²⁸.

A cumplicidade entre os noivos está, portanto, despida de mistificação amorosa, é reflexo de uma confiança mútua e não da ausência inalcançável que na poesia juvenil configura as debilidades e instabilidades do sujeito enamorado. A amada não é necessariamente a mais bela, ou a predestinada a lhe oferecer a felicidade, mesmo assim se mostra capaz de conquistar a cumplicidade do amor justamente por meio de um fato que não nega o erótico, mas vai além dele:

Hay más altas que tú, más altas.
Hay más puras que tú, más puras.
Hay más bellas que tú, más bellas.

Pero tú eres la reina.
(NERUDA, 2010, p. 261)

Para concluir esse tópico, resgatamos um fragmento em que Keith Elis resume com precisão as transformações fundamentais da nova poesia amorosa de Neruda, enumerando alguns dos aspectos que já comentamos com relação a *Los Versos del Capitán*:

Aquí la amada es más específica; tiene pies, manos, caderas y pechos, piel y uñas, labios y boca, rodillas y cintura, es decir, rasgos distintos, como lo son también su inteligencia, su voz y risa. El habiente la ve en un mundo con otras mujeres, tan atractivas como ella, aunque la atracción que ella ejerce sea de algún modo singular. El absoluto del amor se funde a una conciencia social más amplia y al sentimiento de responsabilidad.²⁹ (ELIS, 1974, p. 61).

4. UM POETA QUE SE RADICALIZOU COM O TEMPO?

Resta ainda discutir como o processo de formação política do jovem Neruda se desenvolve na primeira parte de sua poesia. Uma das dificuldades dessa análise reside na posição muito destacada que o testemunho da guerra civil espanhola alcançou na fortuna crítica de Neruda. É inevitável associar as transformações de sua poesia com os horrores vivenciados na Espanha, a derrota das forças republicanas e a execução de seu amigo Federico García Lorca, momento em que a escrita nerudiana assume uma dimensão política combativa, disposta a se converter em combustível para a luta social. Os poemas escritos sob o drama da guerra tecem uma metamorfose do sujeito lírico, cuja tomada de consciência dos dilemas históricos assume em seus versos um caráter de revelação, um arrombo combativo que chega a renegar a obra anterior, marcada pelo hermetismo e negatividade da fase residenciária. Lendo alguns poemas de *España en el corazón* e *Tercera Residencia*, dois livros publicados em conjunto em 1947, podemos observar que esse movimento de abertura política e solidária se dá, também, na esfera do mito, como mais tarde ocorreria também em “Alturas de Macchu Picchu”. A atmosfera lúgubre da fase residenciária vai se diluindo e

gradualmente a aflição do indivíduo solitário – “no soy, no sirvo, no conozco a nadie”³⁰ (“Las furias y las penas”) – se rompe com um grupo de poemas de re-fundação tanto do sujeito poético como da própria poética nerudiana:

Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
yo sustengo la misma copa roja
e igual asombro enfurecido:

un día

palpitante de sueños
humanos, un salvaje
cereal ha llegado
a mi devoradora noche
para que junte mis pasos de lobo
a los pasos del hombre.
(NERUDA, 2010, p. 156)

O trecho explicita a urgência desse sujeito fechado se igualar aos homens comuns e encerrar, assim, a longa noite (a metáfora do lobo condensa a solidão e simboliza melancolia) presentes na fase anterior. O poeta anuncia que é chegada a hora de abandonar o isolamento para se integrar à realidade concreta, conviver com os problemas do povo simples, descobrir suas histórias, encarnar a solidariedade, cujo movimento passa por uma abertura do verso, desejoso de encontrar uma “função” mais nítida. São, portanto, poemas criados no calor das guerras, insuflados pela mobilização política, pelo sangue dos combates e das bandeiras ideológicas. O silêncio, ainda que travestido de enigma, crê o poeta, não é uma opção:

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

Preguntaréis: y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver

l la sangre por las calles,
 venid a ver la sangre
 por las calles!

(NERUDA, 2010, p. 157)

Outro ponto fundamental é a consciência do leitor. O poeta constrói não apenas a figura de um sujeito enunciador, testemunha daquele sofrimento, como também cria um interlocutor ativo, alvo de suas mensagens e com potencial de revolta e adesão a sua causa. O destinatário virtual de sua poesia engajada – e aqui já pensamos também no *Canto General* (1950), *Las Uvas y el Viento* (1954) e, de modo um pouco distinto, as *Odas Elementales* (1954) – será o trabalhador simples, potencialmente transformador, aberto às palavras de ordem do poeta e, assim como ele, agente histórico. Sobre a importância da guinada política, o grande poeta Rafael Alberti afirma, a respeito de *España en el Corazón* que:

esa obra de Neruda es el libro más grande que ha creado la guerra española. Atención, lo ha creado la guerra a través de un hombre traspasado, escrito por un poeta que convirtió el drama en obra de arte. Es, además, la obra que convierte su trasbordo de la poesía introvertida a la poesía pública.³¹ (ALBERTI, 1940 apud LOYOLA, 2010, p. LXX)

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Mario Rodriguez Fernández aponta a posição singular de *España en el corazón* como uma obra “que nos permite fijar el límite preciso en que se produce un grave y profundo cambio en la índole poética de Neruda”³² (FERNÁNDEZ, 1987, p. 45). Tal perspectiva crítica se caracteriza por ler ao pé da letra o mito da metamorfose poética e biográfica formulada por Neruda, trazendo para o exame dos poemas essa guinada brusca que é hiperbolicamente acentuada nos livros que marcam essa transformação. A divisão muito radical entre um Neruda pré-guerra, politicamente despreocupado, experimentalista e cético, e um Neruda que emerge dos escombros da fase residenciária, engajado, materialista, pode eclipsar

os momentos de preocupação social e aproximação à esfera pública que sua poesia ensaia antes e durante os anos 1930. Com isso queremos dizer que, sem menosprezar a importância da experiência limite da guerra espanhola, é temerário limitar o caminho de formação política de Neruda aos meses em que essa experiência se desenvolveu. Em outros termos, é preciso estar atento para fazermos a difícil mediação entre a “epifania ideológica” encenada em poemas notáveis como “Reunión bajo las nuevas banderas” e a discussão acadêmica sobre a formação política e ética do escritor.

O estudo dos poemas de juventude pode ajudar a entender essa importante mudança de sua poesia para além do argumento único, visto que desde a adolescência já participava de movimentos estudantis e publicara poemas em algumas revistas de esquerda. Antes da mudança para Santiago já havia lido alguns dos principais teóricos políticos da época – inclusive Karl Marx, embora se dissesse anarquista, como um dos tios que mais admirava. Nos versos de então, adotava em alguns poemas um tom de revolta social, expressa por meio críticas raivosas ao mundo burguês, com um individualismo muito aguçado. Em sua biografia de Neruda, Volodia Teitelboim evita definir com algum rótulo político o controverso e ambíguo pensamento política do jovem Neftalí Ricardo Reyes:

Influyen dos pensamientos, uno declinante y outro ascendente. El primero era el anarco sindicalismo, y el segundo, el comunismo. En verdad Neruda nunca fue indiferente respecto al problema social. Tampoco nació comunista. Filosóficamente hablando era materialista y en cierto sentido también lo fue poéticamente.³³ (TEITELBOIM, 1994, p. 27-28)

Se considerarmos alguns dos versos mais intensos do longo poema “El Liceo”, reunido nos *Cuaderno de Temuco*, escrito por volta dos 17 anos, fica descartada a ideia ilusória de que a Guerra Civil Espanhola significou algo semelhante a uma descoberta repentina das durezas do mundo, que transformou quase que por acaso o jovem poeta imerso na melancolia estética das *Residencias* num empenhado militante e combatente da causa comunista:

Y amando, amando siempre nuestros pobres hermanos
por todo lo que tienen de deseos humanos
sacrificados bajo la potencia del yugo
trabajando en la mina, deshaciendo los jugos
de sus vidas en duelos, en sudores y esputos
amamentando tigres y soportando brutos...

Y justicia y derecho del porvenir que gimen
bajo el peso tremendo del dolor y del crimen.
Sangre, sangre caliente de los hombres, adónde
dejas toda tu caga de energías? Responde!
Este es mi santo grito contra las manos lerdas
que soportan tiranos hechos de barro y mierda.
(NERUDA, 1997, p. 187)

Pelo tom do poema, podemos constatar que a indignação nele contida tem mais de desabafo do que de crítica social mais refletida, sendo essa a sua força e sua limitação. As mudanças em relação ao Neruda mais engajado, sobretudo o Neruda empenhado de *Canto General* e *Las uvas y el viento*, é claro, são gigantescas. Mas o que mais nos interessa é a presença do mundo social ocupando um lugar de destaque no pensamento adolescente de Neruda e o empenho em transformar essas preocupações em matéria literária.

Poema longo, um dos mais extensos dos *Cuadernos*, “El Liceo” apresenta estrutura singular, diferentes das formas tradicionais que compõem livro. Curiosamente, as características estruturais são semelhantes àquelas que Neruda repetiria em sua poesia mais empenhada: fôlego longo – algo que se opõe diretamente aos poemas curtos, sonetos em especial, recorrentes nos *Cuadernos* –, estrofes irregulares e a presença muito bem marcada de um “eu” que se vê como poeta e corrobora, discursivamente, essa imagem. O poeta critica a estrutura cerrada do ambiente escolar, fomentador da mesquinhez e conformismo que acompanhará os alunos, futuros *ingenieros, medicos, abogados*; estes simplesmente se adéquam às exigências da sociedade burguesa, perpetuando, assim, uma ordem social injusta. A crítica, portanto, se estende para além da prisão domesticadora do Liceo,

alcançando os próprios alunos, omissos de suas responsabilidades sociais. A posição incômoda do sujeito lírico, incapaz de resistir à realidade imposta e convivendo em tensão com ela, lembra também o terror à vida cotidiana, ao artificialismo urbano e à burocracia, mostrando, mais uma vez, como os grandes temas poéticos de Neruda se apresentam em fragmentos dispersos nestes poemas juvenis.

O autor mostra-se consciente das desigualdades e transmite um tom de indignação, marcado pelo ódio ao burguês, que seria a base de sua militância político/literária. Entretanto, em “El Liceo” o teor crítico não desfigura completamente o caráter introspectivo do sujeito poético. Não há conclamação explícita à ação, ou apresentação de soluções políticas para o problema, mas sim um ataque verbal feroz e incisivo à instituição escolar e sua educação vazia, alienante. Neste canto, o povo não é poupado, sobrando críticas também a “las manos lerdas que soportan tiranos hechos de barro y mierda”³⁴.

O poeta adolescente questiona, acima de tudo, a ignomínia – mais individual do que coletiva – de ocupar um lugar na sociedade que sua consciência repugna. Não se trata, pois, de um projeto político libertário no qual o “eu” aparece com tal grau de identificação com os leitores que estabelece – ao menos nos limites da poesia – uma cumplicidade terna, construtiva, entre poeta e povo. “El Liceo” apresenta em primeiro plano as dores particulares, pois o poeta não abandonou a busca pelo entendimento de suas próprias angústias e a angústia pessoal se mescla de maneira mais ou menos desordenada à crítica social. Para pensarmos essas diferenças decisivas para formação poética de Neruda, voltemos à estrofe inicial do “El Liceo”:

Esta sala egoísta que me ha dejado ser
mezquino como todos, como muchos pequeño. (...)
Tenía en las vertientes de mi vida el deseo
de conocer siquiera lo que era la alegría.

Y pensar que no puedo sentirla todavía.
Ha sido el mismo eterno cuento del desengaño
pasando por mi vida como pasan los años,
como pasan las nubes, como pasa el viento...

(NERUDA, 1997, p. 185)

Para o poema, mais importante que *las manos lerdas* do povo, ou que a estrutura cerrada do Liceu, é o impasse individual deste sujeito cuja consciência lhe impede de adequar-se às conveniências sociais que tanto repudia, daí a melancolia, o desânimo, a falta de esperança. É exatamente o oposto do que podemos contemplar em um poema como “Yo no sufrí”, do *Canto General*, em que o sujeito lírico afirma, sem rodeios, que só sofre as dores de seu povo³⁵. A dor, enquanto tema poético, adquire um caráter estritamente coletivo; o sujeito individual voluntariamente apequena-se para que, na linguagem solidária de seus versos, o poeta social se desenvolva em sua plenitude.

Outro aspecto digno de nota é a mudança no sujeito enunciativo no decorrer dessa conversão. Podemos falar na sobreposição de um sujeito forte, objetivo, voluntarioso, decidido. Nos *Cuadernos de Temuco* este “eu” que se autodeclara adolescente ainda se confessa controverso, tênue e instável; mais ou menos desencantado com a vida e com a ordenação do mundo: “esta sala egoísta que me ha dejado ser mezquino como todos”³⁶. O enunciativo desses primeiros versos, que será semelhante ao de *Crepusculario* e das *Residencias*, não apresenta grande confiança nas resoluções dos problemas que critica, tampouco se posiciona com respostas ideológicas ou recorre ao artifício da esperança como resposta literária aos problemas sociais.: “Pero, claro!, es inútil porque en un cierto día compraré una maleta y me iré donde van todos éstos que ‘han estudiado’”³⁷, ou mais adiante, ainda no poema “El Liceo”: “pues mañana o pasado seré burgués, lo mismo que cualquier abogado”³⁸ e atinge um grau irônico de desconfiança na importância social do poeta: “y en la vida como en una revista, el poeta se tiene que graduar de dentista”³⁹. Idéia similar aparecerá no poema “El Romance Rural”, no qual o jovem poeta novamente ataca a burguesia provinciana local e lamenta a desvalorização do poeta: “Aquí entre estos burgueses de aldea descansada / donde un poeta es casi lo mismo que un ladrón.”⁴⁰

A presença da reflexão social na poesia juvenil de Neruda aparecerá também de outras maneiras. São abundantes no livro as representações de personagens das classes mais pobres, configurando um fascínio pelas figuras trabalhadoras: camponeses (“pan campesino, áspero y saboroso”⁴¹ ou no sensualismo dos poemas “Campesina” e “El romance rural”), operários (“Maestranzas de la noche”), e a professora

de província (“La quieren los chiquillos de la clase/pero ella se va poniendo mucho más triste cada vez”⁴² – “La Maestrita aquella...”).

Em “Maestranzas de la Noche”, um dos derradeiros poemas dos *Cuadernos* e que será recolhido também em *Crepusculario*, temos uma comovida celebração da causa operária, fazendo com que este seja o poema que mais evidencia sua postura ideológica nesse período de adolescência em Temuco. Nos versos finais nos deparamos com marcas sólidas de suas inquietações políticas:

En las paredes cuelgan las interrogaciones
florece en las bigornias el alma de los bronce
y hay un temblor de pasos en los cuartos desiertos.

Tanteando como niños recién nacidos corren
y sollozan las almas de los obreros muertos.

(NERUDA, 1997, p. 223)

Essa postura, algo anarquista, também aparecerá de maneira contundente no poema dramático “El maestro entre los hombres”, paralelo aos *Cuadernos*. O poema, cuja forma dialógica e prosaica destoa da rigidez tradicional dos versos iniciais – talvez por isso o autor não os encaixou na pretensa unidade do livro, se fundamenta na pregação de um *Maestro* que conversa com vários tipos sociais, cada um deles simbolizando uma função pública – operários, lavradores, pensador. Após se apresentarem, recebem a aprovação do mestre, que os cumprimenta pelo serviço prestado à comunidade, destacando a importância destas atividades para a criação do futuro. No entanto, ao se deparar com um soldado e indagar-lhe sobre os seus fazeres, este lhe responde:

- Soy soldado. En la paz no hago nada, en la guerra mato. Encarno la fuerza que lucha contra la Idea. Soy el recipiente del Pasado. Por dos cuartas de tierra mataré hombres, destrozaré ciudades, robaré, violaré, moriré. Mando sin ‘para qué’ y obedezco sin ‘por qué’. Soy soldado.

Y díjole el Maestro: - Hermano, desgarras tu vestidura y rebélate, que estás ahogando el porvenir.

(apud NERUDA, 1997, p. 18)

O antimilitarismo talvez seja a marca mais nítida do anarquismo do jovem Neruda. As diferenças mais profundas que apontamos entre sua crítica política dessa fase germinal e a explosão socialista de sua poesia no começo da década de 1950 estão em larga medida relacionadas à própria visão de mundo do poeta, sua abertura para o presente, seus dilemas éticos e a questão do papel da poesia e do poeta na vida pública. A formação política de Neruda na adolescência foi, portanto, marcada pelo questionamento e embora o jovem poeta esboçasse uma visão crítica da realidade social e até se esforçasse em trazer para dentro da poesia o sofrimento da classe trabalhadora, não se entrega, sem desconfiança, à exaltação e à militância literária que seriam a tônica de seus livros mais controversos. Tal como na relação com o sentimento amoroso, a preocupação social na obra juvenil de Neruda indica caminhos que serão posteriormente revistos, ampliados ou refeitos em sua obra central. Não obstante, os poemas dos *Cuadernos de Temuco*, *Crepusculario* e, de modo vário, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, são partes indissociáveis desse percurso e como tal podem ajudar a entender a formação humanística, política e estética de Neruda, lançando novas luzes em sua produção consagrada.

BETWEEN BOOKS, FORESTS AND WISHES:
THE LITERARY FORMATION OF YOUNG NERUDA

ABSTRACT

This paper examines aspects of the literary formation of Pablo Neruda, focusing on the reading of poems written in his youth, and his critics and biographers (TEITELBOIN, 1994; LOYOLA, 2010; SICARD, 1981). We identified in his texts an author that seeks his dearest themes, tries formal procedures and, especially, creates a poetic world which will continue in his most famous works. The analysis highlights the impact of his readings and the relevance of some biographical passages, like first love experience, family life and student militancy, discussing the echoes of these passages in the central work of the Chilean poet, with special focus on his romantic lyric and sociopolitical oriented poetry.

KEYWORDS: Pablo Neruda, formation, adolescence, *Cuadernos de Temuco*, *Crepusculario*.

RESUMEN

Este artículo discute aspectos de la formación literaria de Pablo Neruda, en base a la lectura de poemas escritos en su adolescencia y juventud. En diálogo con algunos de sus principales críticos y biógrafos (TEITELBOIN, 1994; LOYOLA, 2010; SICARD, 1981), identificamos en las obras de ese período un escritor que busca sus temas, prueba ciertos procedimientos formales y, principalmente, pone en marcha un imaginario poético que se prolongará, con varios contornos, en sus libros más reconocidos. La investigación destaca el impacto de las lecturas hechas por el joven Neruda y la relevancia de ciertos eventos biográficos, como las primeras experiencias amorosas, la convivencia familiar y la militancia estudiantil, investigando los ecos de esos eventos en la configuración de la obra central del poeta chileno, especialmente en su lírica amorosa, política y social.

PALABRAS-CLAVE: Pablo Neruda, Formación, Adolescencia, Cuadernos de Temuco, Crepusculario.

5. NOTAS

- 1 A publicação do livro ocorre no Chile em 1996 e, dois anos depois, a obra é lançada também no Brasil, com tradução de Thiago de Mello. No artigo “Os cadernos de poesia de Neftalí Ricardo Reyes, ou melhor dizendo, Pablo Neruda” (PAULA, 2012), desenvolvemos uma apresentação mais geral do livro, comentando seus núcleos temáticos, sua trajetória até a publicação e debatendo com mais delonga a sua posição dentro das obras completas de Neruda.
- 2 “com um indefinível/ desejo de agradar para não ser vencido (...) suprema grandeza dos que se levantam em uma rebelião”
- 3 A tradução de citações, disponível em nota de rodapé, foi realizada por mim do espanhol para o português.
- 4 Dada a importância, neste trabalho, da contextualização da trajetória do autor, ao mencionar o título de um livro de Neruda no corpo do texto optamos por apresentar o ano da primeira edição das obras, isto é, do seu

- ano de lançamento; já nas citações literais de poemas, indicamos a edição consultada no trabalho e que consta nas referências bibliográficas.
- 5 Crepusculario insinua caminhos em todas as direções; o jovem está tão deslumbrado ante a existência que solicita e sua voz ainda não se afirma, seu coração não sabe o que sentir (...) Encontramos em seus versos o signo do artista de nascimento, a aliança do ritmo e da imagem para sugerir uma emoção, essa mescla de música, pintura e ideia que constitui a magia da verdadeira poesia.
 - 6 Dizem que os aplausos prematuros entusiasmarão um pouco este poeta demasiado jovem. (...) Compreendo que a poesia não deve ser a prosa, que é preciso certa loucura. Com frequência esse rapaz doce, obstinado e pensador que é Pablo Neruda, parece que nos virou as costas e esteve falando a outros, em código.
 - 7 “Os Veinte poemas... introduzem ao verdadeiro sujeito nerudiano, deixando para trás de vez o sujeito ritual - decadentista - de Crepusculario e dos textos adolescentes”
 - 8 Nesta análise não levaremos em conta o livro *El Hondero Entusiasta* (1933), escrito entre 1923 e 1924, mas publicado, com mudanças, apenas dez anos depois.
 - 9 A perspectiva biográfica que a análise explora em certas passagens se ampara num entendimento teórico-metodológico mais recente sobre a legitimidade do método biográfico, pensado como narrativa em torno de fatos pessoais tidos discursivamente como “reais”, isto é, como um modo problemático e esquivo de escrita. Interessa-nos mais as estratégias utilizadas para (re)construir, na linguagem, um evento vivido, do que a apuração do evento em si. Estamos, portanto, numa linha oposta à do automatismo romântico e positivista que consagrou a crítica biográfica ao longo do século e que foi alvo das críticas mais intensas das correntes imanentistas do século XX.
 - 10 A primeira estrofe diz, sem margem para rodeios: “Qué hicistes vosotros, gidistas/ intelectualistas, rilkistas/ misterizantes, falsos brujos/ existenciales, amapolas surrealistas encendidas/ en una tumba, europeizados/ cadáveres de la moda” (NERUDA, 1997, p. 322). Tradução: “Que fizestes vós, gidistas/intelectualistas, rilkistas, misterizantes, falsos bruxos/existenciais, amapolas surrealistas acesas/em uma tumba, europeizados cadáveres da moda.”

- 11 “Nossas horas permanecem como páginas truncadas” (“Desde mi soledad”); “Um desencontro mais, árvores desnudas, que amanhã germinarão” (“Ensoñación Perdida”); “Se passam os dias como os sinos tocam./ tocam, logo deixam de tocar” (“De mi vida de estudante”);
- 12 “Empoeirado povoado branco e distante que não conheço ainda”
- 13 Para evitar equívocos interpretativos, não custa lembrar ao leitor que o movimento literário chamado de modernismo nos países hispano-americanos não apresenta paralelos com o que foi, por exemplo, o modernismo brasileiro. Ele se desenvolveu anteriormente ao fenômeno das vanguardas europeias, estando, com sua ambígua rebeldia criativa e seu cultuado refinamento verbal, mais próximo das tendências pós-românticas do fim do século XIX, embora se destacando entre elas.
- 14 Diz Neruda em conferência muito conhecida: “no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros” (NERUDA, 1962 apud MILLARES, 2010, p. LVI). Tradução: “não há Ruben Darío sem Góngora, nem Apollinaire sem Rimbaud, nem Baudelaire sem Lamartine, nem Pablo Neruda sem todos eles juntos”.
- 15 “o religioso e o erótico, ambos numa interação quase obsessiva. A busca da mulher, jovem e quase menina, mas mulher de todo, é dominante e carregada de um significado quase abstrato.”
- 16 Alain Sicard discute essa difícil questão no artigo “El rostro como máscara”, no qual defende a constituição de um sujeito lírico que se aproveita de sua persona empírica para elaborar, dentro da linguagem literária, outro sujeito apenas virtualmente biográfico. É uma visão diferente, por exemplo, da de Volodia Teitelboim, que embora não negue a impossibilidade de representação biográfica absoluta na poesia, chama a atenção para a importância do caráter autobiográfico da poesia nerudiana, não somente como artifício estético, mas também como parte de seu projeto literário, baseado numa aproximação solidária e intimista entre autor, leitor e mundo social.
- 17 Ver, por exemplo, Confieso que he vivido (1974, p. 22-25), ou a biografia de Teitelboim (1994, p. 30-32)
- 18 “é tão curto o amor e tão longo o olvido”

- 19 “Feita de todas as minhas ficções reunidas”
- 20 “fez vibrar meus nervos”
- 21 “Te forjei em pedaços celestes e carnaís”
- 22 “Sonhei a tua carne divina e perfumada”
- 23 “meus nervos feito uma realeza”
- 24 “O roçar de tua ignota beleza”
- 25 “ficção feita realeza em carnes de mulher”
- 26 “Veinte poemas de amor y una canción desesperada é um livro doloroso e pastoril que contém minhas mais atormentadas paixões adolescentes, mescladas com a natureza avassaladora do sul de meu país”
- 27 Esta combinação do “eu” com a nebulosidade da mulher e do espaço define o centro focal da obras, que é o amor mesmo, a ideia do amor, o amor que segue manifestando-se como um fenômeno obscuro e inquietante cujos efeitos dolorosos incitam a uma exploração da natureza.
- 28 Não podemos deixar de notar que se trata de um papel muito redutor o que é atribuído à mulher amada nessa luta política. Na relação de gênero em que a poesia de Neruda se apoia, ao eu-lírico, homem, assume para si a tarefa do combate, do sacrifício, enquanto para a amante fica restrito o âmbito do cuidado; sua função é acolher e alegrar o amante cansado, esta seria a forma possível de “lutar” ao seu lado.
- 29 Ver por exemplo o poema “Pequeña América”, no qual o autor compara o corpo da amada ao mapa da América Latina, associando a consumação sexual, em relação à mulher, com a transformação revolucionária, em relação ao continente.
- 30 Aqui a amada é mais específica; possui pés, mãos, quadril e peitos, pele e unhas, lábios e boca, joelhos e cintura, isto é, traços distintos, como também o são sua inteligência, sua voz e riso. O falante a vê em um mundo com outras mulheres, tão atraentes como ela, ainda que a atração que ela exerce seja de algum modo singular. O absoluto do amor se funde a uma consciência social mais ampla e ao sentimento de responsabilidade.
- 31 “não sou, não sirvo, não conheço ninguém”
- 32 Essa obra de Neruda é o maior livro que a guerra espanhola criou. Atenção, o criou a partir de um homem trespassado, escrito por um poeta que converteu o drama em obra de arte. E, ademais, a obra converte sua passagem da poesia introvertida para a poesia pública.

- 33 “que nos permite fitar o limite preciso em que se produz uma grave e profunda mudança na índole poética de Neruda”
- 34 Influíam dois pensamentos, um declinante e outro ascendente. O primeiro era o anarco sindicalismo, e o segundo, o comunismo. Na verdade Neruda nunca foi indiferente aos problemas sociais. Tampouco nasceu comunista. Filosoficamente falando, era materialista e em certo sentido também o foi poeticamente.
- 35 “as mãos lerdas que suportam tiranos feitos de barro e merda”
- 36 Felizmente, para nós leitores, esse desejo de autoanulação subjetiva do eu-lírico nerudiano nunca é plenamente realizado, mesmo nos poemas em que o épico é convocado para evidenciar o compromisso político em detrimento da inquietude existencial.
- 37 “esta sala egoísta que me deixou mesquinho como todos”
- 38 “Mas, claro!, é inútil porque em um certo dia comprarei uma maleta e partirei para onde se vão todos estes que ‘estudaram’”
- 39 “Pois amanhã ou depois serei burguês, o mesmo que qualquer advogado”
- 40 “e pela vida como em uma revista, o poeta acaba se graduando dentista”
- 41 “Aqui entre estes burgueses de aldeia descansada/ onde um poeta é quase o mesmo que um ladrão.”
- 42 “pão camponês, áspero e saboroso”
- 43 “A desejam os meninhos da classe/mas ela vai se pondo muito mais triste a cada dia”

6. REFERÊNCIAS

ALONE. Crepusculario -Veinte poemas de amor y una canción desesperada. In: SALERNO, N. (Org.). *Estudios Públicos*. n. 94. Santiago: Centro de Estudios Públicos, 2004. (Edição dedicada a Neruda).

ARRIGUCCI JR., D. Contorno da poética de Neruda. In:_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

CONCHA, J. Los orígenes (la primera infancia de Neruda). *Revista Iberoamericana*, n. 72, p. 389-405, 1970.

_____. Sexo y pobreza. *Revista Iberoamericana*, v. XXXIX, n. 82-83, p. 135-157, ene./jun. 1973.

ELIS, K. La búsqueda infreuctosa. In: FLORES, Á. (Org.). *Aproximaciones a Pablo Neruda*. Nueva York: Las Américas, 1974.

FERNÁNDEZ, M. Reunión bajo las nuevas banderas. In: FLORES, Á. *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

LOYOLA, H. Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda. *Aurora*, Santiago, v. II, n. 3-4, 1964.

LOYOLA, H. Guía a esta selección de Neruda (nota al texto). In: NERUDA, P. *Antología General*. Madrid: Real Academia Española, 2010.

MILLARES, S. Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo. In: *Pablo Neruda: Antología General*. Madrid: Real Academia Española, 2010.

NERUDA, P. *Canto General*. Madrid: Cátedra, 1997. (Edición de Enri Mario Santi).

_____. *Cuadernos de Temuco*. Barcelona: Seix Barral, 1997. (Edición y prólogo de Víctor Frías).

_____. *Crepusculário*. Edição bilíngüe. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *Antología General*. Madrid: Real Academia Espanhola, 2010. (Edición comemorativa).

_____. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____. *Os Versos do Capitão*. São Paulo: Bertrand, 2002. (Edição bilíngüe).

_____. *Residencias en la Tierra*. Madrid: Cátedra, 1997. (Edición de Hermán Loyola).

_____. *Vinte Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada*. São Paulo: José Olympio, 2004. (Edição Bilíngüe).

PAULA, M. F. Os cadernos de poesia de Neftalí Ricardo Reys, ou melhor dizendo, Pablo Neruda. *Estação Literária*. v. 7, p. 103-114, set. 2011.

Sicard, A. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.

TEITELBOIM, V. *Neruda*. Santiago de Chile: Bat Ediciones, 1994.

Submissão em 23 de fevereiro de 2015.

Aprovado em 22 de setembro de 2016.

Publicado em 29 de setembro de 2016
