

**UNESP – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Clara Bonetti Paro

Orientanda: Vera Lígia Mojaes Migliano Gonzaga

A POESIA PLURAL DE PABLO NERUDA

Eixo Temático: poesia hispano-americana / teoria da literatura

Linha de Pesquisa: crítica temática

Proposta da pesquisa: análise estilístico-formal da poesia de Pablo Neruda

2009

Vera Lícia Mojaes Migliano Gonzaga

A POESIA PLURAL DE PABLO NERUDA

Trabalho apresentado para fins de doutoramento pelo
Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários
do Curso de Letras da FCLCar da UNESP

Araraquara

2009

GONZAGA, Vera Lúgia Mojaes Migliano

A poesia plural de Pablo Neruda / Vera Lúgia Mojaes Migliano

Gonzaga – 2009

561 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade

Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,

Campus de Araraquara

Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro

1.NERUDA, Pablo, 1904-1973. 2. Poesia chilena.

3. Crítica Temática. 4. Levantamento estilístico-formal. I. Título.

Dedico este trabalho à memória de

de Pablo Neruda

e, também, a todos

os leitores de poesia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus o dom de existir e o dom de gostar de poesia. A vida não teria sentido se não existisse nenhum poema.

Agradeço três pessoas que sempre apoiam em todos os meus projetos de vida, inclusive na escritura deste trabalho: a minha mãe, Ivette Mojaes Migliano; a minha madrinha, Eny Terezinha Mojaes Ribeiro e a minha orientadora Maria Clara Bonetti Paro. Grata pela compreensão e dedicação, pelo amparo e incentivo, sem os quais esta tese não seria nem iniciada, nem concluída.

Agradeço a todos os que foram meus mestres, pois seus ensinamentos estão presentes não só neste trabalho, mas também na minha vida acadêmica, profissional e particular, porque todos eles além de mestres foram instrutores e amigos, guias e companheiros.

Quero agradecer, particularmente, aos professores da área de literatura, porque algumas linhas escritas, nesta pesquisa, estão relacionadas com as aulas por eles ministradas. Portanto, um agradecimento especial aos mestres: Aguinaldo José Gonçalves, Alfredo Rodrigues, Carlos Alberto Iannone (in memoriam), Dante Tringali, Guacira Marcondes Machado Leite, Jorge Curi, Lenira Marquez Covizzi, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Célia de Moraes Leonel, Maria da Graça Gomes Villa da Silva, Maria Lúcia Gelfi, Neuza Carvalho, Ramira Maria Siqueira da Silva Pires, Raúl César Gouveia Fernandes, Renata Soares Junqueira, Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, Tânia Pelegrine, Viviana Bosi Concagh.

Agradeço também a todos os funcionários da UNESP/FCLCar, particularmente a Abílio Duran, e a todos que sempre foram prestativos e amigos, muitas vezes, perdendo tempo comigo, a fim de que eu ganhasse mais tempo para realizar a pesquisa necessária e para poder escrever.

Agradeço a todos os amigos e aos colegas de curso e de percurso. Em especial, é preciso agradecer aos que contribuíram de maneira marcante e efetiva para a execução deste trabalho: Roberto Pérez Álvares, Denise Margonari, Tamara Calvo, sem os livros que me trouxeram do exterior não teria como pesquisar. Agradeço ao casal André e Ariane Vilas Boas pelo auxílio na impressão e formatação.

Agradeço aos que foram, aos que são e aos que serão meus alunos, já que a vida tem mostrado que ela é um constante aprendizado e como professora tenho, com meus alunos, muito que aprender.

Enfim, agradeço ainda (e peço desculpas) aos que, por pressa de terminar esta página, esqueci de agradecer.

RESUMO

Esta pesquisa de Doutorado tem por objetivo principal evidenciar a pluralidade da poesia de Pablo Neruda (1904-1973), poeta chileno e Prêmio Nobel de Literatura em 1971. Em nossa investigação, realizada à luz da bibliografia especializada na área, utilizamos os pressupostos metodológicos da crítica temática, pretendendo realizar um levantamento estilístico-formal para mostrar a poesia plural do poeta. Sempre trabalhando especificamente com os textos originais (a fim de que não se percam características inerentes ao idioma, tais como a sonoridade, as imagens e os símbolos específicos da língua espanhola) preocupamo-nos também em representar os estilos literários presentes na obra nerudiana. Finalmente, discutimos a pluralidade temática da poesia nerudiana e apontamos a maneira peculiar com a qual o autor usa diversas técnicas de expressão, mesclando, contrapondo, justapondo, modificando e brincando com diversos estilos, diversas formas e diversas vozes em seus poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Pablo Neruda, poesia chilena, crítica temática, levantamento estilístico-formal.

ABSTRACT

This Doctoral research has as its main goal to show the plurality of Pablo Neruda's poetry (1904-1973), Chilean poet and Nobel Prize for Literature in 1971. In our investigation, done according to the specialized bibliography on the area, we used the methodological procedures of thematic critics, intending to carry out a formal stylistic survey in order to show the plural poetry of the poet. Always working specifically with the original texts (in order to do not miss important characteristics inherent to the idiom, like the sound, images, specific symbols of the Spanish Language) we also concerned ourselves in representing the literary styles presented in Neruda's work, Finally, we discuss the thematic plurality of Neruda's poetry and point out the peculiar way in which the author uses diverse techniques of expression, mixing, opposing, juxtaposing, modifying and playing with diverse styles, forms and voices in his poems.

KEY-WORDS: Pablo Neruda, Chilean poetry, thematic critics,
formal stylistic survey

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 A BIOBLOGRAFIA PLURAL DE PABLO NERUDA.....	14
CAPÍTULO 2 A PLURALIDADE DE GÊNEROS, DE TIPOS E FORMAS ...	85
1. LÍRICA / POESIA LÍRICA.....	87
1.1 AFORISMO	88
1.2. ALBA ou ALVA	93
1.3. BALADA	96
1.4. BALADA FOLCLÓRICA	98
1.5. BARCAROLA	100
1.6. BESTIÁRIO	108
1.7. CALIGRAMA	120
1.8. CANÇÃO	121
1.9. CANTIGAS	127
1.10. CANTILENA	130
1.11. CANTO REAL	132
1.12. DÉCIMA OU POEMA EM DEZ VERSOS	136
1.13. DITIRAMBO	139
1.14. ELEGIA	142
1.15. ENCÔMIO	145
1.16. EPITÁFIO	149
1.17. EPITALÂMIO	150
1.18. ESTRAMBOTO	152
1.19. FABLIAU	154
1.20. GOLIARDOS	157
1.21. HINO	161
1.22. IDÍLIO / ÉCOGLA	166
1.23. LIRA	170
1.24. MADRIGAL	173
1.25. NÊNIA / TRENO	176
1.26. ODE.....	178
1.27. OITAVA REAL / OITAVA RIMA	181
1.28. OITAVA ROMÂNTICA	183
1.29. POEMAS EM FORMA DE ORAÇÃO E DE PERGUNTA	184
1.30. POEMA EM PROSA	189
1.31. PRANTO	192
1.32. QUADRINHA	200
1.33. REDONDILHAS	206
1.34. ROMANCILHO	207
1.35. SOLILÓQUIO	211
1.36. SONETO	215

1.37. TERZA RIMA	221
1.38. VILANCICO	225
2. ÉPICA / POESIA ÉPICA / NARRATIVA / PROSA	228
2.1. POESIA ÉPICA	228
2.1.1. CANÇÃO DE GESTA	229
2.1.2. DIATRIBE	235
2.1.3. EPOPEIA	240
2.1.4. FÁBULA ÉPICA	247
2.1.5. ROMANCERO / ROMANCE	250
2.2. PROSAS (O Lirismo nerudiano que invade suas)	253
3. DRAMA / POESIA DRAMÁTICA	265
CAPÍTULO 3 A POESIA NERUDIANA E A PLURALIDADE DE ESTILOS	272
1. MEDIEVALISMO	273
2. CLASSICISMO	292
3. MANEIRISMO	307
4. BARROCO	314
5. SÉCULO XVIII: ARCADISMO, ROCOCÓ, NEOCLASSICISMO	329
5.1. ARCADISMO	330
5.2. ROCOCÓ.....	340
5.3. NEOCLASSICISMO	346
6. ROMANTISMO	352
7. REALISMO / NATURALISMO.....	377
8. PARNASIANISMO	388
9. IMPRESSIONISMO	393
10. DECADENTISMO	405
11. SIMBOLISMO	418
12. EXPRESSIONISMO	430
13. CUBISMO	448
14. FUTURISMO	461
15. DADAISMO	473
16. SURREALISMO	476
17. REALISMO SOCIALISTA	492
CAPÍTULO 4 A PLURALIDADE TEMÁTICA A POESIA DO “ISTO E DO AQUILO”.....	509
CONSIDERAÇÕES FINAIS	539
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	547
1. OBRAS DE PABLO NERUDA	547
2. OBRAS SOBRE PABLO NERUDA	549
3. OUTRAS OBRAS DE APOIO A PESQUISA	551
4. ARTIGOS DE REVISTAS E PERIÓDICOS	552

INTRODUÇÃO

Eu mudei tantas vezes de sol e de arte poética que ainda estava servindo de exemplo nos cadernos de melancolia quando já me inscreviam nos novos catálogos dos otimistas, e apenas me haviam declarado obscuro como boca de lobo ou de cão, denunciaram à polícia a simplicidade de meu canto.

*Pablo Neruda*¹

O texto em epígrafe mostra que o próprio Neruda tinha consciência da pluralidade de sua obra. Nossa pesquisa tem por objetivo principal mostrar esta pluralidade.

A poesia de Neruda é tão plural que esgotar nosso tema seria uma tarefa impossível. Portanto, não temos intenção de dar por encerrada a discussão que por hora iniciamos, ao contrário, esperamos que o recorte que estamos realizando sobre a poesia nerudiana seja ponto de partida para outros pesquisadores interessados em aprofundar, ainda mais, os conhecimentos sobre este personagem histórico e, ao mesmo tempo, ficcional que representa a figura de Pablo Neruda e poder mergulhar mais profundamente ainda, nas águas de sua poesia.

Uma vez que a produção de Neruda está intimamente ligada aos principais fatos históricos que marcaram a vida do poeta, não é possível desvincular vida e obra de nosso objeto de estudo. Por isso, em nosso primeiro capítulo discorreremos acerca da vida do poeta, fixando nosso olhar para o momento histórico que envolve o contexto de escritura e publicação de seus livros.

Em seguida, em nosso segundo capítulo, exemplificamos “a pluralidade de gêneros, de tipos e de formas” poéticas que Neruda empregou. Além deste inventário inicial, sobre os aspectos formais da poesia nerudiana, nossa pesquisa é aprofundada com um levantamento estilístico da obra nerudiana, verificando a influência recebida das diversas escolas literárias.

¹ NERUDA, Pablo. apud: EDWARDS, Jorge. Alguma coisa sobre Pablo Neruda e sua poesia. In: NERUDA, Pablo. **Antologia poética**. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.20.

Ao realizarmos, este levantamento estilístico em nosso terceiro capítulo – “a poesia nerudiana e a pluralidade de estilos” – não inserimos a poesia nerudiana dentro desta ou daquela escola literária, mas mostramos como ele sabe beber muito bem de cada fonte. Queremos resgatar, por meio do estudo didático das principais escolas literárias mundiais, o estilo artístico peculiar, as técnicas de escritura referentes a cada época em que uma determinada obra foi escrita, para mostrar que Neruda, autor de uma poesia plural, escreveu usando praticamente todos os estilos.

Em nosso quarto capítulo, caminhando para nossas considerações finais, discutimos “a pluralidade temática da poesia nerudiana”.

Em nossas análises, trabalhamos especificamente com o texto original a fim de que não se percam características inerentes ao idioma espanhol, tais como sonoridade, imagens e símbolos específicos da língua.

Toda citação ou poema em espanhol será acompanhado de uma tradução em língua portuguesa, para facilitar o estudo dos leitores que não conheçam o idioma original (espanhol ou castelhano), utilizando essa versão apenas como apoio e nunca como objeto de estudo de análise ou interpretação. Caso não seja encontrada uma tradução em língua portuguesa, caberá a nós realizarmos uma².

Quanto à natureza de nossa pesquisa utilizamos os pressupostos metodológicos da crítica temática, ou seja, agrupamos amostras da poesia nerudiana conforme temas que nos pareçam relevantes para atingir nossos objetivos.

É importante lembrar que a crítica temática, filha do romantismo, tem como herança a noção de “topos” da antiga retórica grega. Bergez³ (1997, p.99) define “topos” como “elemento de significação determinante num dado texto”. Outra definição esclarecedora é a de Wolfgang Kaiser⁴ (1958, p.101): “topos são clichês fixos ou esquemas do pensar e da expressão”.

² Estávamos utilizando os textos teóricos também na língua original, mantendo uma tradução portuguesa nas notas de rodapé. Por sugestão da banca de qualificação, passamos a traduzir também os textos teóricos.

³ BERGEZ, Daniel. A crítica temática. In: BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução Olinda M. R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.97-140.

⁴ KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura**. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1958.

No espaço da obra, o tema “é uma de suas unidades de significação: uma dessas categorias da presença reconhecida como sendo particularmente ativas” (J-P Richard, apud BERGEZ, 1997, p.118). Definido deste modo, o tema indica tudo o que, numa obra, é indício particularmente significativo do “estar-no-mundo” peculiar ao “eu criador” (ou “eu-lírico”) apresentado em cada poema.

Tema “é um princípio concreto de organização, um esquema ou um objeto fixo, ao redor do qual tenderia a se constituir e a se manifestar um mundo” (J-P Richard apud BERGEZ, 1997, p.118).

O indício mais seguro para a identificação do tema é o seu valor estratégico, a sua qualidade topológica, ou seja, o seu valor enquanto lugar em que está colocado no poema e a sua relação com os demais elementos do mesmo. O tema pode remeter tanto a um conteúdo quanto a uma realidade formal. O tema está próximo do arquétipo, ou do mito coletivo, mas sua encarnação é sempre precisa, sensível e formal, ao mesmo tempo.

Sabe-se que o perigo mais grave do método temático consiste em reduzir a um tema ou a um pequeno número de temas um conjunto muito mais rico. Outro perigo do método temático é deixar de lado o próprio objeto da área de estudos literários – o fazer literário – e concentrar-se em elementos extratextuais. Conscientes de que estamos correndo estes dois graves perigos, pretendemos apresentar um estudo tendo em vista, que nossa leitura não é a única possível, mas que, ao contrário, pode auxiliar a muitas outras leituras e interpretações, pois o método temático pode ser aplicado para interpretar várias modalidades de estudo: um movimento literário, um gênero, um estilo, uma forma literária, uma influência das escolas literárias, uma influência recebida de um autor, um símbolo, uma imagem poética, etc.

A fim de que não corramos o risco de reduzir os poemas analisados a um pequeno número de temas, pretendemos extrair dos textos estudados complexos temáticos plurais e não temas únicos e singulares. Assim, por exemplo, mesmo que separemos um poema de Neruda para representar um estilo (o surrealismo, por exemplo), não deixaremos de analisar este poema, buscando seus símbolos, suas imagens, comentando a sua estrutura formal, fônica e semântica, etc.

Através de nosso estudo, aspiramos demonstrar que o tema de um poema não é o assunto tratado, assunto que se confunde com o que as palavras designam, aliás, de acordo com Wolfgang Kaiser (1958, p.75):

[...] O que vive em tradição própria, alheio à obra literária, e vai influenciar o conteúdo dela, chama-se assunto. O assunto está sempre ligado a determinadas figuras, contém um decurso no tempo. Está, pois mais ou menos fixado no tempo e no espaço. Até a expressão ‘Era uma vez...’ dos contos populares é uma fixação no tempo.

Segundo esta definição do termo literário “assunto”, podemos dizer que só têm assunto obras em que se realizam acontecimentos e aparecem figuras, isto é, dramas, epopeias, romances, narrativas, etc. Neste sentido, uma poesia lírica não tem assunto. Para Kaiser, os poemas possuem motivos e não assuntos:

A palavra motivo pertence ao vocabulário de uso quotidiano e tem os mais variados significados [...].

Os motivos são dotados de força motriz, o que justifica afinal a sua designação de ‘motivo’(derivado de ‘movere’) [...] Na verdade, na lírica fala-se também de motivos. Como tais designam-se, por exemplo, a corrente do rio, o túmulo, a noite, o erguer do sol, a despedida, etc. Para que, na realidade, sejam motivos autênticos, têm que ser entendidos como situações significativas. A sua transcendência não consiste, neste caso, no desenvolvimento da situação de acordo com uma ação, mas sim em se tornarem vivência para uma alma humana, em se prolongarem interiormente na sua íntima vibração (KAISER, 1958, p.80, 83, 86).

Kaiser faz uma distinção entre motivo e “*leitmotiv*” (do alemão “motivos condutores”). Para ele a noção de “motivos condutores” aproxima-se da noção de “topos” da literatura antiga, ou seja, relaciona-se com a noção de “tema” da crítica temática. Segundo ele:

A investigação dos “topos” traz-nos ainda, como contribuição acessória, uma confirmação eficaz. Existe um tesouro de imagens poéticas, fórmulas fixas e maneiras técnicas de expor, que se aprendem e que até o maior poeta não despreza [...]. A investigação dos “topos” tem dois aspectos. Investiga, primeiramente, a tradição literária de certas imagens fixas e concretas [...] e, por outro lado, persegue a tradição de certas maneiras técnicas de expressão (KAISER, 1958, p.102, 103).

Almejamos resgatar na obra de Neruda a maneira peculiar com a qual o autor usa diversas técnicas de expressão. Neruda mescla, contrapõe, justapõe, modifica e brinca com diversos estilos, diversas formas e diversas vozes em seus poemas. A poesia nerudiana, imagética por natureza, experimentalista em sua forma de expressão pode nos levar a percorrer itinerários não previstos. A riqueza temático-estilística com a qual o artista Neruda poetizou sua obra pode surpreender. Exatamente por isso, recorreremos à crítica temática para realizar nossa investigação. Recorrendo a temas que julgamos importantes, estaremos garantindo diretrizes mais consistentes ao inventário antológico que realizaremos sobre a “poesia plural de Pablo Neruda”. Uma poesia tão plural que segundo Langlois⁵, pode ser definida por um sem número de matizes:

A poesia nerudiana pode ser definida por um sem número de matizes: [...] oposições entre a natureza e a história, entre o objeto e a situação, entre a sensibilidade e a consciência, [...] culto do hermético e o culto do claro, tendência ao solilóquio e tendência ao discurso, sonolência hipnótica e lucidez cotidiana da linguagem, cosmopolitismo e tradição autóctone, esteticismo sub-reptício e moralismo descarado; poesia gorda e poesia magra [...] tais contrastes poderiam multiplicar-se sem fim (LANGLOIS, 1978, p.150)

⁵ LANGLOIS, José Miguel Ibañez. O ciclo poético de Neruda. In: **Rilke, Pound, Neruda – três mestres da poesia contemporânea**. Tradução Antônio José de Almeida

CAPÍTULO 1

A BIOBLOGRAFIA PLURAL DE PABLO NERUDA⁶

Os poetas não têm biografia; sua obra é sua biografia.
Octavio Paz⁷

*Vivi na desordem de pátrias não nascidas,
em colônias que ainda não sabiam nascer,
com bandeiras inéditas que se ensanguentariam.
Vivi na fogueira de povos malferidos
comendo o pão estranho em meu padecimento.*
Pablo Neruda⁸

Pablo Neruda nasceu em Parral, Chile, no dia 12 de julho de 1904. Sua mãe, Rosa Neftalí Basoalto, morreu em agosto. Era filho de um ferroviário, José del Carmen Reyes Morales, que não concebia o fato de alguém viver de poesia. Por isso, o poeta pouco utilizou em suas publicações seu nome de batismo – Ricardo Eliezer Neftalí Reys. Adotou um pseudônimo para escapar à repressão paterna e poder escrever seus versos. Escolheu o nome do escritor tcheco Jan Neruda, substituindo o prenome por Pablo, adotando-o, oficialmente, e de maneira definitiva, em 1946.

Quando Neruda completou dois anos, passou a viver em Temuco, onde seu pai se casou com Trinidad Candia Marverde, quem Neruda passou a chamar de “mamadre”. Aliás, o primeiro texto poético de Neruda foi escrito para ela no dia 30 de junho de 1915, conhecido como “*El saludo a la mamadre*” (“Saudação à mamadre”).

Influenciado por seu tio Orlando Masson, fundador do primeiro jornal de Temuco – *La Mañana* – Neruda tornou-se um leitor voraz principalmente dos simbolistas franceses. O tio, incentivando o sobrinho, passou a publicar os seus primeiros versos quando Neruda tinha só treze anos de idade⁹.

Meirelles. São Paulo: Nerman, 1978, p.104-150.

⁶ Dados cronológicos pesquisados principalmente em duas fontes:

AGUIRRE, Margarita. Breve cronologia da vida e da obra de Pablo Neruda. In: NERUDA, Pablo. **Antologia poética**. 6 ed. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p.27-30.

NERUDA, Pablo. Cronologia de Pablo Neruda. In: **Confesso que vivi (Memórias)**. 19 ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1987, p.351-358.

⁷ Paz, Octavio: *El Desconocido de Sí Mismo* (Fernando Pessoa). In: **Cuadrivio**. 2 ed. México, Joaquín Mortiz, 1965, p.133.

⁸ NERUDA, Pablo. **Ainda (Aún)**. 1 ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.57.

⁹ No dia 18 de julho, apareceu no diário *La Mañana*, de Temuco, com a assinatura de Neftalí Reyes, a primeira publicação do poeta: um artigo intitulado “*Entusiasmo y perseverancia*” (“*Entusiasmo e perseverança*”).

No colégio de Temuco Neruda fundou com alguns amigos um ateneu literário e iniciou-se na política estudantil. Conheceu, nessa época, Gabriela Mistral¹⁰ (Prêmio Nobel de Literatura de 1945), que em 1920 foi designada diretora do Liceu de Homens, onde estudava Neruda. Ela lhe emprestou alguns romances de escritores russos.

A fim de seguir a carreira de professor de francês, Neruda passou a morar em Santiago, onde incrementou ainda mais suas leituras¹¹, mas abandonou a faculdade em 1921, em troca da política, da poesia, do amor, e das viagens pelo mundo. Nesta época iniciou a escritura de *Crepusculario* (em português, com acento: *Crepusculário*).

A palavra *Crepusculario* foi inventada por Neruda para nomear seu primeiro livro, publicado em 1923, que é uma “coleção de poemas nascidos a partir de crepúsculos”. Neste livro, no qual o sentimental e o romântico se combinam com o idealismo juvenil de Neruda daquela época, a crítica¹² nota o realce ao valor da amizade, a aproximação e a identificação do eu-lírico com os mais pobres, o caráter redentor do discurso, e a ressonância que estas características terão no desenvolvimento posterior da obra nerudiana. Segundo Villegas, *Crepusculario*, retrata

¹⁰ “Gabriela Mistral e Pablo Neruda, embora tomassem caminhos diferentes no curso de suas vidas, estão identificados pelo exercício do verso [...] Convidados pelos governos da época se incorporaram ao corpo diplomático e percorreram muitos países representando o Chile no estrangeiro. Foram autênticos símbolos da nacionalidade no lugar que lhes coube a sorte trabalhar e seus nomes ainda são pronunciados com respeito e nostalgia nas altas esferas da cultura e das letras”. O comentário é nossa tradução do fragmento do texto de Marino Muñoz Lagos: LAGOS, Marino Muñoz. *Gabriela Mistral y Pablo Neruda forasteros ilustre de Punta Arenas*. In: *Suplemento Literario Conmemorativo de Cien Años del El Magallanes – testigo de un siglo de historia: 1894–1994*. Punta Arenas (Chile), domingo 28 de agosto de 1994. Disponível em: <<http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0003932.pdf>> Acesso em 10 jan. 2009.

¹¹ Tomás Lago, crítico literário e amigo de Pablo Neruda, recorda as leituras que Neruda realizava na adolescência. Ele cita: Marx, Engels, Schopenhauer, Andreiew, Gorki, Tolstoi, Dostoyewski, Puschkin, D'Anunzio, Maeterling, Rodembach, Valery, Machado, Paul Éluard, Gómez de la Serna, Marcel Schwab, Pío Baroja. Ver o artigo completo em: LAGO, Tomás. Pablo Neruda: *Premio Nacional de Literatura*. *Revista de Educación*. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, 30/8/1945. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/tlago.html>> Acesso em: 4 jan. 2009.

¹² Sobre a crítica feita a Neruda, existem dois artigos: VILLEGAS, Juan. *El yo poético conmisericordioso de “Crepusculario”*. *Análisis crítico a la obra nerudiana*. Santiago: UNIVERSIDAD DE CHILE, abril/1978. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jvillegas.html>> Acesso: 1 fev. 2009.

[...] Neruda adolescente na situação histórica nacional e em última instância, configura-lhe como uma espécie de classe média chilena, tanto no seu mundo de preocupações, as influências literárias, as respostas às condições humanas e sociais, como na recorrência de certos motivos. [...]

Outro aspecto reiterado na crítica é a das influências literárias ou a escola literária a qual a obra pertence. Para a maioria se trata de uma obra pós-modernista.

Quanto a seu valor, os juízos são variados. A maioria reconhece no volume poemas com forte caráter apelativo, o que tem feito com que se repitam nas antologias [...]. (VILLEGAS, 1978, s/p).

Villegas comenta ainda que já há uma atitude comiserativa de Neruda, atribuída a sua herança do catolicismo familiar e ao seu contato com a Federação Estudantil da Universidade de Chile.

Nesta ocasião, Neruda iniciou sua militância político-intelectual, colaborando em duas revistas editadas pela Federação dos Estudantes: *Claridad* e *Juventud*. O poema de Neruda “*Canción de la fiesta*” (“Canção da festa”) premiado pela Federação em 1921, trazia à literatura chilena a fisionomia de um poeta diferente. De acordo com Tomás Lago:

O movimento dos anos 20 estava em seu clímax, a filosofia da época era condicionada em grande parte, pela literatura russa que se lia profusamente. Rubén Darío, ressonando como um eco em todos os poetas modernos de então, começou a morrer [...]. Uma poesia mais local, individualista, cortada sobre outros ritmos, começava a nascer (LAGO, 1945, s/p).

Em 18 de abril de 1921 Neruda conheceu a Albertina Azócar Soto, companheira do Instituto Pedagógico, musa inspiradora de vários poemas de seu próximo livro.

Com a publicação de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (*Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*) em 1924, Neruda passou a ser reconhecido como poeta, embora houvesse sido criticado, duramente, na época da publicação.

O livro trata-se de uma coleção de poemas de pronunciado erotismo, que exalta liricamente valores e práticas amplamente condenadas pela crítica daquele tempo. Alone¹³ (1924, s/p), por exemplo, falou da falta de um fio condutor e de uma desordem proveniente do deliberado desejo de escrever novidades.

Já Alfonso Escudero¹⁴ e Mariano Latorre¹⁵ (1924, s/p) se referiram a uma “carência de emoção”.

No diário *La Nación* de Santiago, Neruda escreveu uma carta com o título “*Exégesis y soledad*” (“Exegeses e solidão”) na qual explicava o processo de criação e também manifesta sua amargura pela incompreensão da crítica a respeito de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Nesta época ele já era diretor da *Revista Dionysios*.

A crítica literária posterior (ao contrário a daquela época) elogiou o sentimento erótico e a exacerbação do amor carnal atingidos pelo jovem Neruda. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* tornou-se o livro mais editado e, provavelmente, o mais lido, recitado e copiado de Neruda, uma vez que vem sendo utilizado pelos namorados do mundo inteiro como declaração de amor.

Nos vinte poemas e na canção desesperada o amor se faz palavra e mostra todos os seus caminhos, desde o início da paixão até ao posterior esquecimento, desde o amor carnal até o amor espiritual, desde o simples desejo até a sua concretização. Volodia Teitelboim¹⁶ comenta que:

¹³ DÍAZ ARRIETA (ALONE), Hernán. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. – 1924, apud: SALERNO, Nicolás. *Alone y Neruda*. **Revista Estudios Público**. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3299.html> <4_SALERNO_ALONEYNERUDA.PDF> Acesso em: 1 fev. 2009

¹⁴ ESCUDERO, Alfonso: *La actividad literaria en Chile en 1924*. **Revista Atenea**, Concepción (Puerto Rico), año II, número1, marzo 1925. apud: SALERNO, Nicolás. *Neruda: sus críticos y sus biógrafos*. **Revista Estudios Públicos**, Santiago UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3283_1643/r94_salerno_criticosybiografos.pdf> Acesso em: 12 jan. 2009.

¹⁵ LATORRE, Mariano. *Los libros*. **Revista Zig-Zag**. Santiago, 16, ago. 1924. apud: SALERNO, Nicolás. *Neruda: sus críticos y sus biógrafos*. **Revista Estudios Públicos**, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94. otoño/2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3283_1643/r94_salerno_criticosybiografos.pdf> Acesso em: 12 jan. 2009.

¹⁶ TEITELBOIM, Volodia. *Hay libros que son padres de naciones*. **Revista Estudios Públicos**, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3294.html> Acesso em: 12 jan. 2009.

Haverá Neruda para muitos momentos no século XXI. Está provado. As estatísticas contribuem para explicar este fenômeno da escala universal neste início de Terceiro Milênio.

O *boom* se explica porque Neruda respondeu em sua obra a sentimentos fundamentais e permanentes da humanidade, começando pelo amor. Sempre existirá gente desrespeitosa do *copyright*, que infringe os direitos de autoria e de propriedade intelectual, aqueles que costumam se apropriar dos versos deste caudaloso autor intrometido, genuíno, confidente dos amantes, para se declarar a mulher de seus sonhos com versos roubados. Queria ser poeta útil. Efetivamente é um poeta multiuso todo-poderoso. Aquele que deseje aludir a qualquer feito da vida ou da morte encontrará em Neruda os versos adequados para expressar seu sentir (TEITELBOIM, 2004, s/p).

Segundo Jaime Concha (1972, s/p)¹⁷, em *Veinte poemas de amor*, Neruda forja um verdadeiro “Eros da pobreza” em seus versos, idealizando a condição da classe média, sempre assediada pelas formas da sociedade burguesa. Neruda representaria assim o fim do que Concha chama de “*anhelo palaciego*”¹⁸ do poeta modernista, criando seus próprios mitos a partir de sua experiência, sem necessidade de recorrer nem a religião, nem ao exotismo; Neruda mesmo os edificaria, posteriormente, na sua escritura a partir de sua própria matéria e circunstâncias.

Entre 1925¹⁹ e 1927, Neruda publicou três livros que marcam o impulso nerudiano de mesclar a tradição e a vanguarda: *Tentativa del hombre infinito*, *El habitante y su esperanza* e *Anillos*.

Na poesia em prosa de *Tentativa del hombre infinito* (*Tentativa do homem infinito*), o eu-lírico é um homem infinito que poetiza o seu encontro com a natureza e com a própria poesia. Há uma inexatidão do tempo e do espaço, ambos também se tornam infinitos como o eu-lírico do texto que tenta capturá-los em seus poemas. É um livro pequeno, com versos herméticos escritos sem uma ordem aparente, não há capítulos, não há títulos, nem há nenhuma pontuação.

¹⁷ CONCHA, Jaime: *Sexo y pobreza en la primera poesía amorosa de Neruda*. [1972]. In: SCHOPF, Federico (copilador). *Neruda comentado*. 1 ed. Buenos Aires : Sudamericana, 2003, p. 131-158.

¹⁸ “*Anhelo palaciego*” significa em português: “anseio palatino veemente”.

¹⁹ Em outubro de 1925 Neruda mudou-se para Ancud, Chiloé, convidado por Rubén Azócar, seu antigo professor que estava aí exercendo o magistério. Durante sua estada em Chiloé escreveu seu único romance: *El habitante y su esperanza*,

As letras maiúsculas só existem para iniciar cada poema em prosa, separado do anterior através de um espaço duplo. Os poemas em prosa parecem representar o fluxo de consciência do eu-lírico que se perde contemplando a natureza que o cerca e tem que correr atrás do pescador (que aparece no último poema em prosa) gritando para que este o espere.

El habitante y su esperanza (*O habitante e sua esperança*), denominado por Neruda de “novela,”²⁰ é um texto entrelaçado no qual circula um escoamento de uma sequência de visões. Neruda que sempre foi um autor que privilegiou a poesia declarou, no prefácio deste livro, ter muita dificuldade para lidar com a prosa. Ele diz que: “escrevi este relato a pedido de meu editor. Não me interessa relatar coisa alguma” (NERUDA, 2003, p.20). De qualquer modo o livro, com personagens que ora são agricultores e ora são bandidos, contém uma história de amor, ciúmes, crime, um narrador- -poeta que busca o seu lugar no mundo, por isso talvez o título: “o habitante e sua esperança”. Quanto à linguagem, sempre impregnada de um sopro poético é muito oscilante, passando do descritivo ao documental ou até ao anedótico.

Anillos (Anéis), escrito por Neruda em colaboração com seu amigo de juventude boêmia, o poeta e crítico literário – Tomás Lago – é denominado por seus autores de “prosas”. São alternados onze textos de Neruda e dez de Lago cujos títulos refletem, fielmente, os temas abordados ao longo de cada texto.

Os onze textos de Neruda²¹ foram escritos entre 1924 e 1926 e publicados, anteriormente, em diversas revistas literárias chilenas. A tônica dominante é de crônica poética, pois o livro é quase que inteiramente composto por descrições de paisagens, cenários, e situações, às vezes, inusitadas. O nome do livro – “anéis” – derive, talvez, do entrelaçamento que existe entre os dois escritores e a tônica comum de todos os textos. Ambos os cronistas-poetas cantam o acontecer à maneira de quem descreve ações sucessivas.

²⁰ Vale salientar que, em língua portuguesa, a palavra “novela” é traduzida por “romance”.

²¹ Os títulos dos textos de Neruda são: “*El otoño de las enredaderas*” (“*O outono das trepadeiras*”), “*Imperial del Sur*” (“*Imperial do Sul*”), “*Primavera de agosto*” (“*Primavera de agosto*”), “*Alabanzas del día menor*” (“*Apologia do dia menor*”), “*Provincia de la infancia*” (“*Província da infância*”), “*Soledad de los pueblos*” (“*Solidão dos povos*”), “*Atardecer*” (“*Entardecer*”), “*Desaparición o muerte de un gato*” (“*Desaparecimento ou morte de um gato*”), “*T. L.*” (“*T. L.*” – Tomás Lago), “*Tristeza*” e “*La querida del alférez*” (“*A querida do alferes*”).

Segundo Miguel Angel Zapata²²:

Ainda que seja notório que Neruda escreveu a maioria de sua poesia em verso livre, o poeta chileno escreveu com pleno conhecimento de causa, respectivos poemas em prosa que aparecem em *Anillos* (1924-1926) e alguns poemas magistrais de *Residencia en la tierra* (1925-1932). A pesar de tudo isso, sua poesia em prosa tem passado quase que inadvertidamente nesta era da pós-modernidade. [...]

O poema em prosa não deriva da casualidade, mas sim da causalidade. Uma característica essencial do poema em prosa é seu arquétipo formal. Tal como Baudelaire o sentia, o poema em prosa nos permite viajar com mais liberdade que o verso, sem deixar de ter os mesmos atributos de um poema.

[O] poema em prosa se acomoda perfeitamente à irrupção de imagens consecutivas, com a suficiente flexibilidade para recriar um impulso da memória, ou reviver a fantástica experiência de uma viagem até o desconhecido. [...]

O mesmo se pode dizer da poesia em prosa de Pablo Neruda. Os poetas atuais reconhecem suas contribuições nesse campo, especialmente nos poemas de *Anillos* (1926). Neruda determina seu périplo de poeta vidente e cosmogônico em seus poemas em prosa. Aí se podem redescobrir vários dos elementos essenciais de toda sua poesia [...] (ZAPATA, 2004, s/p)

Ao mesmo tempo em que Neruda faz experiências com as palavras, escrevendo versos, prosas, poemas em prosa ou combinando e mesclando versos e prosas, intensifica sua vida diplomática. Esta começou em 1927, quando foi nomeado cônsul em Rangum (Birmânia). Além de cônsul exerce também a função de jornalista correspondente do diário *La Nación* de Santiago. Na Birmânia teve uma relação conflituosa e apaixonada com uma nativa – Josie Bliss – inspiradora de vários poemas, entre eles “*Tango del viudo*” (“Tango do viúvo”), publicado em *Residencia en la tierra*.

Em 1928, Neruda foi transferido para Colombo (antigo Ceilão). Partiu, em 1930, para Batávia (Java), onde se casou (em Djacarta) com a holandesa Maria Antonieta Vogelzanz (chamada por ele de Maruca). No entanto, logo depois do nascimento da filha, em 1934, Malva Marina, portadora de hidrocefalia, o casal se separou.

²² ZAPATA, Miguel-Angel *La desarticulación de la voz: Pablo Neruda y el poema en prosa. Neruda, 100 años*. Punta Arenas (Chile), UNIVERSIDAD DE MAGALLANES, 2004. Disponível em: < http://people.hofstra.edu/miguel-angel_zapata/essays/Nerudaenprosa.pdf > Acesso em: 23 jan. 2009.

Regressando em 1932 ao Chile, por imposição do governo chileno diante da crise do salitre e da grave recessão econômica internacional, publicou, no ano seguinte: *El hondero entusiasta* (livro de corte amoroso escrito anteriormente, na mesma época de *Veinte poemas*) e *Residencia en la tierra* (livro que depois seria continuado em mais dois volumes).

Segundo o próprio Neruda, alguns poemas de *El hondero entusiasta* (*O fundeiro*²³ *entusiasta*) escritos entre 1923 e 1924, haviam sido perdidos e outros foram publicados inacabados porque ele não quis alterar nada nestes versos escritos na juventude. O livro é uma coletânea realizada pelo próprio Neruda de poemas que estavam manuscritos desde sua adolescência.

De acordo com Teitelboim (2004, s/p) Neruda, “um passo a frente do seu tempo”, escreveu *El hondero entusiasta* que é “a exaltação de uma paixão ardente. Anuncia por sua conta a revolução sexual que se imporia, anos mais, tarde”. Parece ser um volume de poemas tão escandaloso para seu tempo que Neruda resolveu guardar os versos por dez anos. Ele não se atreveu publicar imediatamente, temendo talvez que o alvoroço pudesse ser ainda maior do que o escândalo causado por *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Sobre as *Residencias* o famoso crítico nerudiano – Amado Alonso (1966)²⁴ – afirma que os olhos do poeta veem e mostram aos leitores a lenta decomposição de tudo o que existente, “num gesto instantâneo, como o das câmaras cinematográficas”. Neruda sente a angustia de ver que: “o que está vivo está vivo somente por sua incumbência de viver”.

De acordo com Alonso, esta percepção da decomposição “não procede de uma compreensão de índole racional, mas sim de um sentir, de um sofrer”. Segundo ele, o que as *Residencias* nos apresentam é a visão alucinada da desintegração, da destruição e da perda da forma, através de “um léxico carregado também de indicadores de estado de perda, fruto de uma época que tem vontade de desintegração”.

²³ “Fundeiro”, em português, é o antigo soldado que atirava através de uma “funda” (espécie de atiradeira que se parece ao estilingue com que brincam as crianças).

²⁴ ALONSO, Amado: *Angustia y Desintegración* [1966]. In: SCHOPF, Federico (compilador). **Neruda comentado**. 1 ed. Buenos Aires : Sudamericana, 2003, p.159-178.

Para Alonso, em Neruda, esta desintegração é um tratamento da realidade. Diferente do que ocorre na pintura cubista em que as partes compõem a totalidade do objeto focalizado, a decomposição, nas *Residencias*, não há várias parcelas formando a realidade, mas sim “um processo de totalidade: a vida de tudo o que está vivo é um constante estar morrendo”.

Em *Residencia en la tierra (Residência na terra)*, adverte Yurkievich (1984, s/p) ²⁵, “os signos se libertam do jugo referencial, abrindo o texto a um ‘mais para cá’ literário”. No livro, a realidade exterior e a interior, interpenetradas, constituem “uma mesma mescla incerta”, segundo Yurkievich. Para ele é precisamente neste ponto que está a diferença da poesia nerudiana: na “eliminação de toda norma relativa à construção poética, seja formal ou temática”.

Ele qualifica *Residencia en la tierra* como um livro de “fusão de fragmentos de realidades desiguais que Neruda apreende de sua experiência intercontinental”, o que o crítico qualifica como “um périplo transcultural e translinguístico” do poeta. Ele conclui afirmando que Neruda “desmantela o sistema literário do modernismo hispano-americano com uma arte radical, de negação, agressiva e sombria, cheia de uma imperiosa angustia que não aceita ser imposta por uma transfiguração estética”.

Logo depois da publicação do primeiro volume de *Residencia en la tierra*, ainda em 1933, Neruda foi designado cônsul em Buenos Aires, ocasião em que conheceu o poeta espanhol Federico García Lorca²⁶. A identificação com Lorca e o desejo de conhecer melhor a Espanha (berço da cultura hispano-americana) levaram Neruda a pedir ao governo chileno uma transferência para este país²⁷.

²⁵ YURKIEVICH, Saúl: “*Residencia en la Tierra*”: paradigma de la primera vanguardia. A *través de la Trama*. Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

²⁶ A amizade entre Neruda e Lorca e o intercâmbio de conhecimentos literários que trocaram um com o outro é um tema amplo e que merece uma investigação. Para os interessados, vale lembrar o artigo de Edmundo Olivares: OLIVARES, Edmundo. *El poeta Pablo conoce al poeta Federico*. **Revista Cuadernos**. Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 32, 1998. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/podria_cuad_32_1998.doc> Acesso em: 13 jan. 2009.

²⁷ Sobre a vida de Neruda na Espanha há um artigo de Martín Panero:

Em 1934, Neruda foi designado cônsul em Barcelona e, em 1935, cônsul em Madri, onde passou a fazer parte de um grupo de poetas que juntos escreveram a *Revista Caballo Verde para la poesía*²⁸ (*Cavalo Verde para a poesia*), todos filiados ao partido republicano: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Arturo Serrano Plaja, Jorge Guillén, León Felipe, entre outros, sem falar dos poetas estrangeiros que faziam parte da Sociedade de Escritores de Madri²⁹.

No ano de 1936, eclodiu a Guerra Civil Espanhola e ocorreu o assassinato de García Lorca³⁰. Miguel Hernández³¹, outro grande amigo de Neruda, ficaria preso em Alicante.

As recordações de Lorca e de Hernández estão presentes em várias passagens da criação nerudiana, tanto em prosa quanto em verso.

Desde 1933, Neruda estava lutando a favor dos republicanos, por isso foi obrigado a demitir-se do consulado, por ter grande comprometimento político com a luta (1936)³².

PANERO, Martín. *Neruda y España (Amor, dolor, ira)*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 6, primavera 1990. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/amor_bol_prim1990.doc> Acesso em: 14 jan. 2009.

²⁸ Ver a *Ficha técnica de la Prensa Histórica Española* sobre a *Revista Caballo Verde para la Poesía*. Disponível em <http://www.elecohernandiano.com/numero.2014/sepren_sahistorica.htm> Acesso em: 13 jan. 2009.

²⁹ “Recordando os anos próximos à guerra civil, León Felipe revelou o fato desconhecido no Chile de que dois chilenos, Huidobro e Neruda, disputavam ao mesmo tempo a liderança da Sociedade de Escritores de Madri. Dizia o poeta espanhol que como Vicente perolava com seu costumeiro estilo gogoso, todos viam nele um político, em contraste com Neruda que falava pouco e desmaiadamente... Mas León Felipe com muita perspicácia, se deu conta que o verdadeiro político era Neruda, o qual fazia seu trabalho subterrâneo para minar as posições de seu compatriota, o que aos poucos conseguiu”. O comentário desta nota foi retirado de:

BUNSTER, Enrique. *Cosas que se cuentan de Vicente Huidobro*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 33, otoño 1993. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/cosas_bol_otono1993.doc> Acesso: 3 out. 2006.

³⁰ Há um artigo de Ponciano que fala sobre: a influência que Neruda recebeu de Lorca. Ver: PONCIANO, Roberto. A influência de Federico Garcia Lorca na evolução da Poesia de Pablo Neruda (resumo), *Journal Virtual Multiplay*, 18 de junho de 2007. Disponível em: <<http://robertoponciano.multiply.com/journal/item/66/66>> Acesso em 11 jan. 2009.

³¹ A história que entre Neruda e Miguel Hernández está muito bem retratada no texto: FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón. *Pablo Neruda y Miguel Hernández: un idilio poético*. *Perito Literario Revista de Literatura y Arte Alicantino*, Alicante, abril de 2006. Disponível em: <<http://www.revistaperito.com/ramon.htm>> Acesso em 13 jan. 2009.

Nesse mesmo ano Neruda conheceu Delia del Carril³³, posteriormente, sua segunda esposa a chamada “Hormiguita” (“Formiguinha”), sua companheira e colaboradora nos anos de consolidação poética e política.

Em 1937, Neruda mudou-se para Paris com Delia. Fundou junto a César Vallejo, o Grupo Hispano-americano de Ajuda a Espanha. Trabalhou na Associação de Defesa da Cultura e nos preparativos do Segundo Congresso de Escritores, e foi nomeado representante latino-americano para a Assembleia Constituinte do Conselho da organização para a Paz e a Democracia.

Regressou ao Chile em novembro de 1937 e fundou e presidiu a Aliança de Intelectuais do Chile para a Defesa da Cultura.

No ano seguinte perdeu o pai e a madrasta – Trinidad Candia Marverde (quem ele tinha por verdadeira mãe).

Seu livro de amor pela Espanha e de dor pela Guerra Civil Espanhola – *España en el corazón (Espanha no coração)* – foi publicado dias antes da Batalha de Barcelona (1938). Conta-se que muitos soldados republicanos levavam consigo para a guerra este livro de Neruda que foi publicado em uma pequena tiragem na Espanha antes de 1938.

Os versos de *España en el corazón* eram sentidos como armas contra a Falange Nacionalista, já que o livro exalta e compartilha a causa republicana, lamenta e chora seus mortos, ao mesmo tempo em que amaldiçoa aos que assinala como responsáveis pela guerra, com os mais violentos e ferozes insultos através de metáforas alucinantes. Este livro passaria, a partir de 1947, a fazer parte de *Tercera residencia (Terceira residência)*.

³² O apoio aberto de Neruda à causa republicana havia provocado diversas críticas e acusações inclusive do embaixador Núñez Morgado.

³³ Delia (1884–Buenos Aires /1989–Santiago) era vinte anos mais velha que Neruda e viveu dezoito anos com ele. Foi uma famosa artista plástica (viveu 105 anos). Depois de separar-se de Neruda passou uma temporada em Paris e outra em Buenos Aires. Em 1970, de volta ao Chile permaneceu na primeira casa em que havia vivido com o poeta em Santiago – *Casa Michoacán* – onde funciona, atualmente, o Centro Cultural Delia del Carril. Para saber mais sobre a Formiguinha de Neruda sua biografia está no livro: SÁEZ, Fernando. *Delia del Carril. La mujer argentina de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Vale salientar que as *Residencias*, devido ao experimentalismo do texto, sempre foram muito discutidas pela crítica literária, desde aquela época até hoje. O rótulo recebido pelas *Residencias* de uma poesia “densa”, “hermética” “sombria” e “obscura” faria com que o grande filólogo espanhol Amado Alonso escrevesse um tratado interpretativo e valorativo desta obra, intitulado – *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* – que foi publicado na Argentina, em 1940 (primeiro livro crítico dedicado ao estudo da poesia nerudiana). Amado Alonso abre seu livro *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, com a seguinte afirmação sobre *Residencia en la tierra*:

É uma poesia escapada tumultuosamente de seu coração, romântica pela exacerbação do sentimento, expressionista pelo modo eruptivo de sair, personalíssima pela correria desbocada da fantasia e pela visão do perpétuo apocalipse que a informa (ALONSO, 1951, p.7).

Julio García Morejón, no seu livro *La poesía impura de Pablo Neruda* comenta sobre as obscuras metáforas de *Residencia en la tierra* que: “o surrealismo não veio mais do que enriquecer aos conteúdos bissêmicos de muitos destes termos” (GARCÍA MOREJÓN, 1970, p.10).

As *Residencias* representam, entretanto, um paradoxo: recebidas com especial entusiasmo pela crítica, foram anos mais tarde repudiadas pelo próprio Neruda, que com o passar do tempo (e sabendo que um jovem havia se suicidado deixando aberto *Residencia en la tierra*) passou a achar que o seu próprio texto contém uma poesia derrotista e amarga, que em nada ajuda aos leitores a confrontar seus próprios problemas.

Mesmo assim *Residencia en la tierra I*, *Residencia en la tierra II* e *Tercera Residencia* continuam sendo importantes, uma vez que representam uma poesia única em língua castelhana.

Com *Tercera Residencia* (1947) se encerra, definitivamente, o ciclo das *Residencias*, que por razões estruturais compreende dois volumes de livros, um chamado *Residencia en la tierra*, que inclui as chamadas “Primeira” e “Segunda” residencias; e um segundo volume: *Tercera residencia*.

Nas *Residencias* Neruda recolhe uma coleção de poemas de temática muito variada e um tanto díspar, que foram escritos entre 1935 e 1945. O fato de *Tercera Residencia* estar estruturado em cinco seções bastante diversas, já mostra as diversas épocas e circunstâncias que originaram o livro. Além de incluir os poemas de *España en el corazón* inclui *Las furias y las penas (As fúrias e as penas)* livro publicado no Chile, em 1939. Na última seção, *Tercera residencia* traz poemas de declarada postura antifascista que Neruda escreveu no México (*Canto para Bolívar, Canto de amor a Stalingrado, Nuevo canto de amor a Stalingrado*).

Enquanto escrevia sua *Tercera Residencia*, no ano de 1939, Neruda foi nomeado cônsul para a emigração espanhola em Paris. Conseguiu, nesta época, embarcar para o Chile muitos refugiados republicanos espanhóis. Inclusive dividiu seu apartamento com o exilado poeta Rafael Alberti³⁴. Neruda conseguiu, depois de ter ficado vários meses sem emprego, o cargo de cônsul-geral do México de onde partiu de viagem pelo continente americano e pelas Ilhas do Caribe.

Em 1940, publicou no México *Canto para Bolívar*. Eulogio Suárez³⁵, conta que Neruda participou de um ato organizado pela reitoria da “Universidad Nacional Autónoma de México”, no anfiteatro desta mesma universidade, no dia 24 de julho de 1941 em homenagem a Bolívar.

Para celebrar o 111º aniversário de morte de Simón Bolívar, Neruda leu, pela primeira vez, alguns versos de *Canto para Bolívar*. Mas, no meio do público que o aplaudia fervorosamente, estavam infiltrados alguns grupos nazistas que logo começaram a berrar contra o poeta e a gritar “viva” a Franco (general ditador da Espanha).

³⁴ A filha de Rafael Alberti publicou um artigo em que conta os detalhes da vida de seus pais junto a Neruda e sua Formiguinha neste apartamento. Fala também da amizade duradoura entre os dois poetas. A referência deste artigo é:

ALBERTI, Aitana. *Amor que la distancia agranda*. **Revista Cuadernos**, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 33, 1998. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/isla_cuad_33_1998.doc> Acesso em 8 out. 2007

³⁵ SUÁREZ, Eulogio. *La vida mexicana de Pablo Neruda*. **Revista Cuadernos**, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 7, verano 1991. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/vida_bol_ver1991.doc> Acesso em: 30 out. 2006.

Escreveu também neste período a *Carta a Stalingrado*, cuja reprodução em cartazes, nas ruas do México, revoltou outro grupo nazista por quem Neruda acabou sendo agredido, fisicamente, em Cuernavaca. Neruda ganhou uma ferida de 12 a 15 centímetros, na parte superior do crânio. Os médicos que o examinaram o mantiveram na cama, sem se movimentar, temendo uma arritmia ou um transtorno cerebral.

Segundo Biondo³⁶ (2005) a vida de Neruda no México foi de encontros em desencontros. Ele diz:

Entre os intelectuais mexicanos, Neruda também provocou tormentas literárias. Rompeu sua amizade com o escritor Octavio Paz e atacou diretamente os poetas daquele país em entrevistas, chamando-os de formalistas, acusando-os de não possuir uma moral cívica e de se dedicar ao cultivo de uma poesia sem vínculos e sem compromissos sociais. Essas opiniões suscitaram um feroz contra-ataque por parte de Octavio Paz, que não deixou sem resposta cada uma das investidas de Neruda. O duelo se acirrou através dos jornais, e o trovador chileno, com toda sua influência, voltou a arremeter com a seguinte declaração: “Toda criação que não esteja ao serviço da liberdade nesses dias de ameaça total, é uma traição. Todo livro deve ser uma bala contra o eixo: toda pintura deve ser propaganda: toda obra científica deve ser um instrumento e uma arma para a vitória.” Com essas palavras, Neruda dava sua estocada final e estabelecia uma cisão definitiva, dividindo em dois o mundo da poesia: de um lado os nerudistas e de outro os antinerudistas.(BIONDO, 2005)

Neruda ganhou o Prêmio Stálin (1942) pelo poema *Canto de amor a Stalingrado* – uma denúncia da autodestruição do homem pelas guerras. No ano seguinte, publicou *Nuevo canto de amor a Stalingrado* e ganhou o Prêmio Municipal de Poesia de Santiago.

Considerado, devido a estas publicações um poeta stalinista, Neruda comentaria mais tarde em *Confieso que he vivido (Confesso que vivi)*, sua decepção com o personagem Stálin e as consequências que a divulgada matança stalinista, revelada no Vigésimo Congresso do Partido Comunista da União Soviética acarretariam aos poetas de esquerda da época. Assim Neruda comenta a repercussão do XX Congresso no meio comunista:

³⁶ BIONDO, Delson. Neruda e o México: encontros e desencantos. **Revista Letras**, Curitiba, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, número 65, jan./abr. 2005 p.43-69. Disponível em: <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/biondo.pdf> Acesso: 13 fev. 2009

A tragédia íntima para nós, comunistas, foi nos darmos conta de que, em diversos aspectos do problema Stalin, o inimigo tinha razão. A esta revelação que sacudiu a alma, seguiu-se um doloroso estado de consciência. Alguns se sentiram enganados, aceitaram violentamente a razão do inimigo e passaram para suas fileiras. Outros pensaram que os espantosos fatos, revelados implacavelmente no XX Congresso, serviam para demonstrar a integridade de um partido comunista que sobrevivia, mostrando ao mundo a verdade histórica e aceitando sua própria responsabilidade.

Apesar desta responsabilidade pesar sobre todos nós, o fato de denunciar aqueles crimes nos devolvia à autoridade e à análise – elementos essenciais de nossa doutrina – e nos dava as armas para impedir que coisas tão horríveis pudessem se repetir. (NERUDA, Pablo, 1987, p.316, 317)

O congresso e suas revelações geraram, segundo Neruda, a libertação da esquerda internacional, do jugo autoritário e da disciplina do Partido Comunista Soviético, mas também a utopia comunista nerudiana sofreria uma transformação que acarretaria mudança de tom e de estilo na poesia nerudiana.

Em 1943, Neruda visitou Macchu Picchu, dois anos mais tarde, escreveria, em *Isla Negra: Alturas de Macchu Picchu*, poema que será publicado pela primeira vez na *Revista Expresión* (1946).

Ainda em 1943, antes de visitar o Peru, Neruda visitou o Brasil e leu seu poema “*Dura elegía*” no enterro da mãe do líder comunista brasileiro Luis Carlos Prestes. Neste poema alude ao ditador Getulio Vargas em termos considerados injuriosos pelo governo brasileiro. No dia 22 de junho voltou a criticar publicamente o governo brasileiro devido à prisão de Luís Carlos Prestes. Assim começou a pressão do governo getulino para que Neruda fosse removido de seu cargo no México. Por conta disto e de outras acusações Neruda acabaria entregando o cargo.

Em 1945, Neruda ganhou no Chile o Prêmio Nacional de Literatura, filiou-se afinal, tardiamente, ao Partido Comunista e elegeu-se senador. Sua atividade política começou com sua eleição ao cargo de senador pelas províncias de Tarapacá e Antofagasta, pelo período de 1945-1948. Nesta época, dirigia também a *Revista Aurora de Chile*.

Em julho, visitou novamente o Brasil, onde foi saudado na Academia Brasileira de Letras por Manuel Bandeira que, mais tarde, escreveria sobre Neruda em seu livro *Literatura hispano-americana*. No dia 15 de julho, Neruda assistiu no Estádio do Pacaembu, em São Paulo, ao comício que contou com a presença de cem mil pessoas em homenagem a Luis Carlos Prestes.

Em 1946, foi nomeado Chefe Nacional de Propaganda para a candidatura de Gabriel González Vila à presidência do Chile (este romperia com o partido comunista e passaria a perseguir a Neruda).

Publicou, neste mesmo ano, como um livro independente, *Alturas de Macchu Picchu* (poema que fazia parte de *Canto General*), mas Neruda passou a viver na clandestinidade devido a uma carta aberta e a um discurso no Senado Chileno contra o Presidente González Videla que o processou.

Fugiu do país, cruzando a cavalo a Cordilheira em direção a Argentina em 1949. Em Buenos Aires, Miguel Ángel Asturias, representante diplomático da Guatemala na Argentina, concedeu a Neruda um passaporte através do qual ele embarcou para o Uruguai e em seguida para a França. Em Paris, foi ajudado por vários amigos inclusive por Picasso.

No dia 25 abril de 1949, Neruda, revelando seu paradeiro, assistiu ao Primeiro Congresso Mundial dos Partidários da Paz e foi nomeado membro do Conselho Mundial da Paz. Em junho do mesmo ano, realizou sua primeira viagem à União Soviética, onde assistiu aos festejos do 150º aniversário de Puschkin. Em julho, visitou a Polônia e a Hungria. Em agosto, viajou para o México em companhia do poeta francês Paul Éluard. Em setembro, participou do Congresso Latino Americano dos Partidários da Paz, no México.

Em 1950, Neruda viajou para a Guatemala, oferecendo recitais e conferências. Neste ano, esteve também em Praga, Paris, Roma, Nova Deli, Varsóvia (II Congresso Mundial dos Partidários da Paz). Foi convidado pela União dos Escritores de Tchecoslováquia, a passar uma temporada no castelo de Dobriss, propriedade desta União.

A produção de Neruda é vastíssima: a partir de 1950, publicou pelo menos um livro por ano. Em 1951 Neruda percorreu a Itália provendo recitais em Florência, Turim, Gênova, Roma, Milão. Depois viajou também para Paris, Moscou, Praga e Berlim.

Com a publicação de *Canto general*³⁷ (*Canto geral*), em 1951, considerado pelo próprio poeta como sua obra mais importante, Neruda passaria a ser reconhecido mundialmente. Neste livro ele realiza, segundo Eugenia Neves³⁸, uma criação poética da História do continente latino-americano³⁹:

[E]m *Canto General* surge uma imagem literária e poética do passado do Novo Mundo, que deixa em evidência certos equívocos na imagem da “realidade” que possuíam em general os latino-americanos de meados do século XX. Este questionamento se refere muito em especial à imagem da história pré-colombina, igualmente à da conquista, da colonização e à imagem e nomes dos libertadores [...]

Esta situação cultural que introduz uma oposição entre a imagem dominante da História e a que propõe Neruda, em especial em *Canto General*, tem uma série de consequências na estrutura desta obra, em sua linguagem e em outra série de aspectos literários. Uma das mais determinantes é a carga emocional que invade o texto. O narrador revela ao leitor o mistério de sua História, que é por sua vez a História do outro, numa apelação emocional que marca toda sua construção poética e o uso da linguagem (NEVES, 2000,s/p).

³⁷ Para maiores detalhes é importante ver o estudo de Hermán Loyola – uma cronologia sobre a escritura deste livro, um itinerário rigoroso, exato e bem fundamentado, que contém aspectos essenciais para iniciar qualquer leitura crítica sobre *Canto general*: LOYOLA, Hermán. “*Canto General*” *itinerario de una escritura*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 39, 1999. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/canto_cuad_39_1999.doc> Acesso em: 9 out.2007.

³⁸ NEVES, Eugenia. “*Canto general*”, *la invención poética de América*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 41, 2000. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/invencion_cuad_41_2000.doc> Acesso em: 31 ago.2008.

³⁹ É muito divulgada a influência que Neruda recebeu em toda sua obra, de Walt Whitman (cantor da grandeza e da democracia norte-americana) principalmente, no que diz respeito ao livro *Canto general* que seria o contra-canto de *Folhas de ervas* (de Whitman) Para obter mais detalhes sobre este tema existem dois textos interessantes: LAVALLE, Luci M. Collin. Os cantares de Whitman e Neruda: a tradição do épico-lírico americano. *Revista Letras*, Curitiba: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, número 65, janeiro/abril 2005. Disponível em: <<http://www.revistavagalume.com/3/Ensaios/lucicollin.html>> Acesso em: 22 jan. 2009. MILLARES, Selena. *Bajo el signo de Walt Whitman*. *Revista Cuadernos*. Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 8, otoño 1991. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/bajo_bol_otono1991.doc> Acesso em: 22 jan. 2009.

O conteúdo da poesia épica de *Canto general* é muito amplo e heterogêneo. Suas cinco primeiras seções abarcam uma sequência histórica desde as culturas originárias da América até as ditaduras das primeiras décadas do século XX.

Além da história, da geografia e da natureza americana, o livro inclui outros temas. A edição de Enrico Mario Santí procurou estabelecer estes temas. E para facilitar a localização temática, Santí numerou cada seção do livro, assim: canto nostálgico de Chile (VIII); monólogos dramáticos de vítimas de opressão econômica e política (VIII); uma imprecação típica da Guerra Fria (IX); crônicas contemporâneas de perseguição política (X); greves sindicais (XI); ataques partidários (XII); cartas do poeta a seus amigos poetas (XIII); a autobiografia de Neruda (XV). A seção XIV é um canto ao mar.

Dentro de cada seção, encontramos poemas dedicados a personalidades de diversos países. Sobre o Brasil, Neruda escreve sobre Castro Alves, Luís Carlos Prestes e sobre o que foi dito por ele no Pacaembu (1945), na seção – IV – Os Libertadores.

De acordo com um texto-homenagem, organizado por uma comissão para celebrar os cinquenta anos de publicação do livro, *Canto general* mantém um diálogo aberto com muitos outros textos clássicos da literatura universal, além de dialogar com livros científicos e enciclopédias sobre a flora e a fauna das Américas.

No texto que aponta estas e outras referências: "...el hombre, ¿dónde estuvo?" – *Cincuenta años de Canto general*⁴⁰ podemos obter muitas informações precisas sobre a intertextualidade que Neruda praticou ao escrever sua epopeia da América:

Seus antecedentes literários se encontram em livros sagrados, como a *Bíblia* e o *Popol Vuh*, em grandes poemas da literatura ocidental como *A divina comédia* [de Dante] e *Folhas de erva*, de Whitman, e na tradição poética americana vinculada às obras que tentam dar uma visão sinóptica do continente, como as *Silvas* de Andrés Bello ou os poemas americanistas de Rubén Darío. Neruda mesmo disse: "é Andrés Bello... quem começou a escrever antes que eu meu Canto geral" (RODRÍGUEZ [org.] 2008).

⁴⁰ RODRÍGUEZ, Francisco Torres (org.). "...el hombre, ¿dónde estuvo?" – *Cincuenta años de Canto general*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN PABLO NERUDA, número 41, 2000. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/cantogeneral/index.html>> Acesso: 31 set. 2008.

Em 1952, Neruda passou a viver na Itália⁴¹, mas em agosto recebeu, finalmente, permissão para voltar para o Chile. Publicou neste ano uma edição clandestina de *Los versos del capitán* (*Os versos do capitão*).

É fundamental comentar a postura de Neruda frente à questão da autoria dos versos do capitão. Nas primeiras edições deste livro, o prólogo datado de “*Habana, 3 de octubre de 1951*”, vinha assinado por Rosario de La Cerda, que pedia que fossem publicados os versos de um anônimo e desaparecido capitão, com quem ela havia tido um caso amoroso. No prólogo de *Los versos del capitán* de novembro de 1963 (terceira edição do livro), Neruda⁴² dá uma explicação para o anterior não reconhecimento da autoria do mesmo, ele escreve:

Muito se discutiu sobre o anonimato deste livro. O que eu discutia no meu interior, enquanto isso, era se devia ou não tirá-lo de sua origem íntima: revelar seu progenitor era desnudar a intimidade de seu nascimento. E não me parecia que tal ação fosse leal aos arrebatamentos de amor e fúria, ao clima desconsolado e ardente do desterro que lhe deu nascimento.

Por outro lado penso que todos os livros deveriam ser anônimos. Mas entre tirar meu nome de todos os meus, ou entregar-lhes ao maior mistério, cedi, por fim, ainda que sem muita vontade [...]

Entrego, pois, este livro sem o explicar mais, como se fosse meu e não fosse: bastaria que pudesse andar sozinho pelo mundo e crescer por sua conta. Agora que o reconheci espero que seu sangue furioso me reconheça também (NERUDA, 1968, p.7 – tradução nossa).

Entretanto, em seu livro de memórias *Confesso que vivi*, Neruda aponta os verdadeiros motivos que o levaram a não reconhecer a autoria de *Los versos del capitán*:

Vou contar-lhes agora a história desse livro, entre os meus, um dos mais controvertidos. Foi por muito tempo um segredo, por muito tempo não levou meu nome na capa, como se eu o renegasse ou o próprio livro não soubesse quem era seu pai. Tal como há filhos naturais, filhos do amor natural, *Los Versos del Capitán* era assim, um livro natural.[...]

⁴¹ Esta parte da vida do poeta serviu de base para a ficção cinematográfica e está romanceada no filme: *O carteiro e o poeta*. A mulher que aparece no filme com Neruda é Matilde, pois durante o exílio forçado, Neruda e Delia estiveram juntos em Gotemburgo (Suécia), mas Delia foi a Paris e regressou para o Chile para tratar da publicação de *Canto General* (janeiro de 1952). Enquanto isso, Neruda foi para Ilha de Capri, e ficou na casa que lhe ofereceu o editor italiano Edwin Cerio. Aí Neruda se refugiou junto com Matilde e escreveu: *Los versos del capitán*.

⁴² NERUDA, Pablo. *Explicación*. In: *Los versos del capitán*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Alguns críticos desconfiados atribuíram motivos políticos à aparição deste livro sem assinatura. “O partido se opôs, o partido não o aprova”, disseram. Mas não era verdade. Por sorte meu partido não se opõe a nenhuma expressão da beleza.

A verdade é que eu não quis, durante muito tempo, que esses poemas ferissem Delia, de quem me separava. Delia [...] foi para mim durante dezoito anos uma companheira exemplar. Este livro, de paixão brusca e ardente, ia chegar como uma pedra lançada sobre sua delicada estatura. Foram essas e não outras as razões profundas, pessoais, respeitáveis, de meu anonimato.

Depois o livro, mesmo sem nome e sobrenome, fez-se homem, homem natural e valoroso. Abriu caminho na vida, e eu tive, por fim, de reconhecê-lo. Agora andam pelos caminhos, isto é, pelas livrarias e bibliotecas, os “versos del capitán”, assinados pelo genuíno capitão. (NERUDA, 1987, p. 216, 217).

Neruda, a principio renunciou a autoria deste livro, pois não queria magoar Delia Del Carril de quem estava em vias de separar-se. Em 1955, Neruda se separaria de Delia e se casaria com Matilde Urrutia (quem inspirou os apaixonados versos do capitão)⁴³.

Em julho de 1952, Neruda viajou com Matilde para Cannes e de lá embarcou no navio *Giulius Caesar* rumo a América, desembarcando em agosto em Montevideú. Matilde permaneceu no navio e seguiu para Buenos Aires, pois Neruda continuou vivendo com Delia, mas não terminou sua relação com Matilde.

Em 1953, depois de voltar da União Soviética, onde estava desde dezembro do ano anterior, Neruda organizou o Congresso Continental da Cultura, o qual se realizou em abril em Santiago, com a presença de grandes personalidades da América, como: Diego Rivera, Nicolás Guillén, Jorge Amado.

Neste mesmo ano, foi publicado em dois volumes *Poesía política*, uma antologia que abarca poemas desde *Crepusculario* até *Canto General*. O segundo volume das poesias políticas traz também seis discursos políticos⁴⁴.

⁴³ Percebe-se que Neruda, acerca da questão autoria, possuía uma atitude diferente da que, geralmente, se espera por parte de um escritor moderno. Um escritor moderno, dificilmente, deixaria de assumir a autoria de um livro. Nota-se, portanto uma postura pós-moderna do poeta frente à questão autoria.

⁴⁴ O primeiro discurso foi escrito por Tomás Lago “*Neruda en la lucha civil*”. Os outros cinco discursos políticos pertencem a Neruda e são: “*Yo acuso*” (“Eu o acuso” – escrito contra o presidente Videla que levaram Neruda ao exílio), “*La verdad sobre las rupturas*”, “*Discurso pronunciado en el Congreso de la Paz, en México*”, “*Palabras dichas en Varsovia en la distribución de los Premios Mundiales de la Paz*” e “*Palabras de regreso*” (quando Neruda voltou do exílio).

Em 1954, Neruda visitou o Brasil e participou do Primeiro Congresso Nacional da Cultura, organizado por Jorge Amado, realizado na cidade de Goiânia. No dia 12 de julho de 1954, chegaram, em Santiago, escritores e amigos de Neruda procedentes de todas as partes do mundo para celebrar seus cinquenta anos de vida: Ai Chin e Emi Siau, da China; Ilya Ehrenburg, da URSS; Drdda e Kutvalek, da Tchecoslováquia; Elvio Romero, do Paraguai; Miguel Ángel Asturias, da Guatemala; Oliverio Girondo, Norah Lange, María Rosa Oliver, Raúl Larra, De Lellis e outros da Argentina. Neruda aproveitou a celebração e doou à Universidade do Chile sua biblioteca e outros bens. Mediante a doação, a universidade concordou em financiar a Fundação Neruda para o Desenvolvimento da Poesia (acordo datado de 20 de junho de 1954)⁴⁵.

O livro *Las uvas y el viento (As uvas e o vento)*, publicado em 1954, foi escrito durante o longo exílio vivido por Neruda em diversos países de Europa, período durante o qual viajou também às Índias, à Mongólia e à China. Trata-se de uma poesia comprometida politicamente, que deseja ser útil, que aspira a servir e a alimentar as esperanças dos homens.

O livro abarca a história da Europa e da Ásia daquele período. Há também uma seção intitulada “*Nostalgias y regresos*”, na qual estão expressos o carinho e a saudade da pátria distante. *Las uvas y el viento* possui dois prólogos o primeiro, composto em prosa e o segundo, escrito em verso, no qual Neruda justifica o enorme percurso geográfico que o livro abarca: “procurei entre as uvas / e o vento / o que de melhor têm os homens”.

Sobre as *Odas elementales (Odes elementares)*, publicadas também em 1954, interessa-nos o comentário de Robert Pring-Mill (1971)⁴⁶. Este professor, especialista em poesia chilena e tradutor de Neruda para o inglês, sugere que as *Odas Elementales* é o “livro da solidariedade” de Neruda, na medida em que o poeta propõe falar, universalmente, da intimidade do homem, e não mais de sua própria intimidade.

⁴⁵ A história do vínculo que Neruda sempre manteve com a Universidade do Chile e o conhecimento mais específico sobre os livros que ele doou para esta instituição, bem como a dedicação de Neruda à divulgação da poesia e do teatro podem ser resgatados nos anais da universidade:

RUBILAR, Luis. *La Universidad de Chile y Pablo Neruda. Entorno infanto-adolescente del poeta y primeros nexos universitarios*. **Anales de la UNIVERSIDAD DE CHILE** – sexta serie, número 10, diciembre 1999. Disponível em: <http://www2.anales.uchile.cl/CDA/an_complex/0,1279,SCID.html> Acesso em: 27 jan.2009.

⁴⁶ PRING-MILL, Robert. *El Neruda de las “Odas Elementales”* [1971]. In: SCHOPF, Federico (compilador). **Neruda comentado**. 1 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p.232-265.

Neruda deixa de lado toda obscuridade, fazendo com que a luz predomine sobre todas as coisas. Pring-Mill vê nas odes nerudianas: alegria, simplicidade, múltiplas mudanças de tom, súbitos acessos de humor e um acento irônico; características nunca vistas antes, na obra nerudiana. A esta inflexão humorística, que cativa ao leitor, Pring-Mill batiza de “*guimsicalidad*” (definida pelo crítico como uma forma de humorismo sumamente delicada, com matizes de nostalgia agri-doce, tanto nas percepções como nas imagens).

Se antes tinham acusado Neruda de ser um poeta “hermético”, “sombrio”, “obscuro” pelos versos de *Residencia en la tierra*, agora com suas *Odas elementales* aparece uma poesia simples, brincalhona, transparente e cotidiana que, de repente, rende homenagens às coisas mais humildes e faz visível e palpável, em cada objeto do uso diário, um pedaço da humanidade que lhe foi conferida devido ao seu longo contato com a mão do homem.

Mais tarde seriam publicados outros dois livros de odes: *Nuevas odas elementales* (*Novas odes elementares* – de 1956) e *Tercer libro de las odas* (*Terceiro livro das odes* – de 1957) Posteriormente, surgiria *Navegaciones y regresos* (*Navegações e regressos* – de 1959) que leva uma nota informativa, afirmando que o livro corresponderia ao quarto volume das odes elementares.

Renato Martinez (1994)⁴⁷ afirma em seu artigo – “Neruda e a poética das coisas: reflexões sobre modernidade e pós-modernidade” – que nas odes nerudianas, há uma relação entre as palavras mais metonímica do que metafórica: através de uma poética das coisas, Neruda vai ilustrando a situação de continuidade que existe entre o ser humano e os objetos de seu mundo, fazendo com que os objetos homenageados em suas odes sejam sempre a prolongações do ser humano.

⁴⁷ MARTINEZ, Renato. *Neruda y la poética de las cosas: reflexiones sobre modernidad y posmodernidad*. *Revista-Iberoamericana*, Pittsburg (EUA), número 60, jul.-dec. 1994, p.739-749.

Deste modo, os objetos não são determinados pelos humanos, ao contrário os humanos é que são determinados pelos objetos. Ou dizendo de outro modo: nas odes nerudianas, há uma perda de identidade, na qual a vida não está determinada pela consciência, ao contrário, como no mundo pós-moderno, é a consciência que está determinada pela vida.

Escrever poemas reproduzindo esta imagem metonímica quer do escritor uma cosmovisão complexa da vida e da arte. Como comenta Pedro Correa Vásquez⁴⁸:

Não se encontrará, pois, em Pablo Neruda, nem sequer nas famosas *Odas elementales*, uma cosmovisão simplista da vida. O poeta escolhe suas imagens movido por uma força interior que lhe faz, quase sempre, hermético a primeira vista e que propõe uma poética que carece (grande tristeza para os racionalistas) de todo pretexto lógico (VÁSQUEZ, 1993)

Uma vez que os objetos é que determinam a consciência, notamos a perda da identidade do eu-lírico, a falta de uma referência segura para si mesmo no texto poético. Estas marcas apontam para o indivíduo pertencente à sociedade desprovida de centros de autoridade do pós-guerra que tinha como estigma a passividade, que se tornou uma atitude social geral desde aquele período. O ser humano, integrante de uma grande massa social é transformado em consumidor e acaba por se converter em: um ser tão produzido quanto os produtos que consome. Esse ser produzido que é, muitas vezes, o eu-lírico das odes nerudianas, é um ser pós-moderno.

Mas Neruda não era passivo, ao contrário, era um homem de aparência pacata que escondia um espírito inquieto. Ele não sossegava nunca. Em 1955, Neruda separou-se de Delia e passou a viver com Matilde. Neste mesmo ano fundou e passou a dirigir a *Revista Gazeta do Chile* (três números anuais). Alberto Mántaras filmou em *Isla Negra* o documentário “*Oda al mar*”, (“Ode ao Mar”) com a narração do poema lida pelo próprio autor.

⁴⁸ VÁSQUEZ, Pedro Correa. *Ascenso a Macchu Picchu*. *Revista Cuadernos*. Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 16, primavera 1993. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/ascenso_bol_primavera1993.doc> Acesso em: 4 out.2006.

Em seguida, Neruda viajou para União Soviética, China e outros países socialistas, além de visitar a Itália e a França. Depois, viajou pela América, e realizou recitais no Brasil e em Montevideu. Passou também uma temporada em Totoral, Córdoba (Argentina) com certeza lendo e escrevendo.

O livro *Viajes (Viagens – de 1955)*, de linguagem híbrida (crônica, poesia e prosa poética) é uma coletânea de várias conferências pronunciadas por Neruda no Chile e no exterior.

A primeira conferência – “Viaje al corazón de Quevedo” – faz com que os leitores entendam e passem a apreciar a vida e a obra deste poeta espanhol, tão admirado, referenciado e influenciador da obra nerudiana – Quevedo. O texto também mostra a relação que Neruda mantém com a Espanha, com a língua espanhola, com os poetas que o influenciaram⁴⁹ e com seus amigos-poetas García Lorca e Miguel Hernández. As demais crônicas de viagens tecem comentários e reflexões sobre os percursos ao norte do Chile e a outros lugares, retratando os descobrimentos, achados e emoções vivenciadas, e descritas, poeticamente, por Neruda.

Em 1956, Neruda viajou para o Uruguai e passou uma temporada em Atlântida, na costa desse país. Deu alguns recitais em Montevideu. Em meados de novembro viajou ao Brasil e no início de dezembro passou uma breve temporada em Buenos Aires.

Em 1957, depois de ter passado uma temporada na casa de Jorge Amado no Brasil, Neruda voltou aos lugares que esteve na juventude: Rangum, Colombo e outras cidades do Oriente. Para a Índia e para Birmânia viajou junto com Jorge Amado e Zélia Gattai. Estas viagens se refletiriam em seu livro *Estravagario*, publicado em 1958.

⁴⁹ Neruda escreve, em “Viagem ao coração de Quevedo”, por exemplo: “[...] o caso de Rubén Darío, a quem passaremos a metade da vida negando para compreender depois que sem ele não falaríamos nossa própria língua, quer disser, que sem ele falaríamos ainda uma linguagem endurecida, mumificada e insípida? Mas não me parece ser este o caso. A inovação formal é maior num Góngora, a graça é mais infinita num Juan de la Cruz, a doçura é água e fruta em Garcilaso. E continuando, a amargura é maior em Baudelaire, a vidência é mais sobrenatural em Rimbaud, mas mais que neles todos, em Quevedo a grandeza é maior”. (NERUDA, Pablo. **Viajes**. 1 ed. Buenos Aires, Losada, 1985, p.5 – tradução nossa).

Nos versos deste livro encontramos poesia e humor ao mesmo tempo. É um livro “extravagante” no qual aparece um eu-lírico fragmentado sem nenhuma certeza sobre o futuro da humanidade que se ri (quando não deveria rir) do lúdico de seu próprio cotidiano (que é, sobretudo, um cotidiano complexo). O humor já começa com o nome do livro, pois se *Crepusculario* apareceu para designar uma “coleção de poemas escritos durante crepúsculos”, seguindo o procedimento derivacional de origem das palavras, *Estravagario* seria uma coleção de “extravagâncias poéticas”.

Através de versos curtos e rápidos que recordam o tom das “*Odas*”, o eu-lírico fala, com serena ironia, de suas próprias imperfeições, e das imperfeições do mundo que o cerca. Alguns poemas de *Estravagario* são considerados antipoemas, porque Neruda os escreve com o intuito de se autoironizar. O êxito e o feitiço da antipoesia⁵⁰ está na habilidade do autor em se desdobrar, em transformar sua voz natural de cantor lírico em outra, em seu contrário, em um antilírico adversário de si mesmo⁵¹.

Segundo Dário Oses⁵², a causa deste tom antilírico de *Estravagario* deve ser buscada em 1956, quando Neruda, e outros escritores comunistas, tomaram conhecimento dos crimes praticados por Stalin, através do informe de Nikita Kruschev, durante o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética.

⁵⁰ O grande antipoeta latino-americano foi Nicanor Parra. Para saber um pouco mais sobre a antipoesia ver o artigo de René Costa: COSTA, René. *Para una poética de la (anti)poesía*. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, Departamento de Literatura, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 32. 1998. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/poetica.html>> Acesso em: 19 jan. 2009.

⁵¹ Esta flexibilidade de rir de si mesmo, mais adequada a um comediante do que a um poeta, chega a seu ponto máximo quando Neruda decide escrever contra seu próprio lirismo, convertendo-se de herói em antiherói, de esperto em tonto. Neruda atingiu este ponto máximo em seu poema “Autorretrato” (1951) no qual ridiculariza, descaradamente, a si mesmo. No livro *Odas elementales* (1954) também aparece o mesmo tom no poema “*El hombre invisible*” (“*O homem invisível*) que pode ser considerado uma mostra de antipoesia, uma vez que o eu-lírico se compraz em se rir dos “velhos poetas”, mas ao mesmo tempo ri de seu próprio procedimento como poeta de livros como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* ou *Los versos del capitán*.

⁵² OSES, Dário. *Cincuenta años de Estravagario*. **Noticias Boletín de actividades**, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, agosto 2008. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/actividades_fundacion130.htm> Acesso em: 2 fev. 2009.

Neruda, apesar da grande decepção, não renunciou ao partido, como fizeram outros artistas e intelectuais, nem renunciou a seu compromisso com a esquerda política.

A decepção de Neruda, de acordo com Osés, aparece na sua própria poesia que experimenta, a partir desta grande decepção, uma mudança substancial. Segundo ele, a poesia de Neruda, a partir de *Estravagario*

[d]eixou para trás o tom profético, as certezas utópicas e o otimismo histórico que desprega em algumas seções de *Tercera residencia*, *Canto general* e *Las uvas y el viento*. Renuncia, da mesma forma, a uma visão única e dogmática do mundo e também à identidade e à unidade monolítica do sujeito de sua poesia. [...]

Neruda escreve *Estravagario* entre 1957 e 1958, e este livro marca a mudança a qual nos referimos. O poeta parece abandonar a ilusão de que o mundo avança para um auspicioso horizonte histórico que conduz a uma ordem justa e definitiva. A segura afirmação do “*Yo soy*”, de *Canto general*, a unidade e identidade de um sujeito comprometido com aquele projeto histórico utópico, se desagrega. O sujeito se fragmenta, se faz múltiplo e aspira a viver muitas vidas.

Com *Estravagario* Neruda inaugura uma poesia na qual busca “outras linguagens, outros signos”, para conhecer o mundo; uma visão ambivalente e antidogmática da vida. Declara-se “cansado das estátuas”, declara: “não posso mais com tanta pedra”. Renega ao pesado e ao monumental e os substitui pelo lúdico e pelo cotidiano. Talvez *Estravagario* pudesse ser lido como um desacato a sua poesia anterior ou às leituras dogmáticas dessa poesia (OSÉS, 2008).

No mesmo ano da publicação de *Navegaciones y regresos* (quarto livro de odes) – 1959 – também são publicados os *Cien sonetos de amor* (*Cem sonetos de amor*) cuja destinatária é a terceira esposa de Neruda: Matilde Urrutia. Valendo-se da tradicional e clássica estrutura simétrica do soneto (na exposição do conteúdo em quartetos e tercetos) Neruda compõe uma grande coleção de poemas destinados a festejar seu amor. No livro, dividido em quatro partes: manhã, meio-dia, tarde e noite.

Neruda evita o princípio de manutenção de um padrão métrico e rítmico invariável e sai resgatando os elementos (o ar, a água, a terra e o fogo) para através desses elementos encontrar o corpo e a alma da mulher amada. O amor expresso nos *Cien sonetos* é também uma via de acesso à fusão do eu-lírico com o núcleo último da terra, em outras palavras: a consciência do eu-lírico reconhece seu próprio ser no ser do mundo (no outro). O eu-lírico nerudiano dos sonetos ama não só uma mulher, mas tudo a sua volta que suaviza as dores do mundo: a natureza, as flores, a primavera; o amor dos *Cien sonetos* é, portanto, bucólico. Antonio Campaña⁵³ comenta o tema amor na poesia nerudiana da seguinte forma:

Toda poesia de Neruda sobre o tema é erótica e carnal, simplesmente é o herói das núpcias, é o amor do homem e da mulher. O amor humano há de ser possuidor e por isso ama o que pode amar. Assim se manifesta no sentimento nerudiano: a mulher é amada porque devolve o amor; e ela ama da mesma maneira terrena conduzindo o deleite que o sentimento lhe proporciona (CAMPANA, 1997).

Em 1959, Neruda viajou pela Venezuela durante cinco meses, onde conheceu Fidel Castro, na embaixada de Cuba. Passou também pelo Peru e pela Colômbia.

Em março de 1960, Neruda esteve em Montevidéu, e em abril, a bordo do navio “*Louis Lumière*”, realizou uma longa viagem rumo à Europa. Esteve também na União Soviética, Polônia, Bulgária, Romênia, Tchecoslováquia. O resto do ano morou em Paris. Viajou também brevemente para a Itália e voltou a Paris. De lá embarcou para Havana (Cuba).

Canción de gesta (Canção de gesta), publicado neste ano, é uma homenagem de Neruda ao povo caribenho (principalmente cubanos e porto-riquenhos) combatentes em nome da liberdade e da democracia. Neruda viveu o contexto dos muitos governos ditatoriais da América Latina. Dentre eles, a prolongada ditadura de Fulgencio Batista, sua aliança estratégica com os Estados Unidos – causa primeira da Revolução Cubana.

⁵³ CAMPANA, Antonio. *El amor en la obra nerudiana. Generalidad del mundo. Revista Cuadernos*. Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 30, 1997. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/generalidad_cuad_30_1997.doc> Acesso em: 26 jan. 2009.

Esta luta pela liberdade americana foi o que Neruda quis celebrar com *Canción de gesta* – uma obra comprometida, produto da contingência social e política da época, um livro de batalhas, que vai diretamente à compreensão do homem latino-americano, aquele que antes de conhecer a História da América sabe distinguir entre liberdade e opressão, entre justiça e injustiça. Neruda sempre foi um poeta-patriota que não se limitou ao Chile – um patriota latino-americano – um cidadão do mundo. Se de lá para cá, a política mudou muito, para alguns e pouco, para outros, não importa: a poesia política nerudiana permaneceu e perpetuou aqueles momentos de luta e clamor pela liberdade.

De volta ao Chile em 1961 publicou: *Las piedras de Chile e Cantos ceremoniales*. Foi nomeado membro correspondente do Instituto de Línguas Romances da Universidade de Yale (Estados Unidos).

Las piedras de Chile (As pedras do Chile) nasceu da aguda percepção que Neruda sempre teve do ambiente natural em que vivia, sobretudo, do espaço primitivo de *Isla Negra* que propiciou a produção de uma coleção de poemas cujo tema central fossem as próprias “pedras” do lugar. São pedras de diferentes categorias, de diversas formas, de variada textura, de aparência sugestiva, lembrando, frequentemente, animais.

A fértil imaginação do poeta faz com que, muitas vezes, as pedras sejam humanizadas em seu texto. Outras vezes, a comparação das pedras com grandes animais faz surgir diante dos olhos do leitor o duro repouso de uma enorme estátua petrificada. No início do livro, há um texto, escrito como se fosse um prólogo, intitulado por Neruda de “*Algunas palabras para este libro de piedras*” (“Algunas palavras para este livro de pedras”) em que o poeta dialoga com os poetas da época e do porvir, deixando aberta a temática de suas páginas para que a descrição de *Las piedras del Chile* fossem continuadas: “[...] este livro embelezado com retratos de seres de pedra é uma conversa que deixo aberta para que todos os poetas da terra continuem e encontrem o segredo da pedra e da vida” (NERUDA, 2004, p.77).

Curiosa a proposta de abertura pós-moderna de Neruda de realizar um intercâmbio temático com outros poetas. Essa postura de abertura sugerida por Neruda já foi comentada pela crítica em outros momentos, por exemplo, por ocasião do centenário de nascimento de Neruda.

Nesta época foram escritas várias homenagens para o poeta, entre essas homenagens, consta uma entrevista da jornalista chilena Claudia Pereyra⁵⁴ a Volodia Teitelboim, (escritor, crítico e político chileno, biógrafo e amigo de Neruda) na qual ela pergunta que significa Neruda no mundo, a cem anos de seu nascimento.

A resposta de Volodia foi que Neruda significa “[o] poeta que abriu o caminho a outros para que pudessem ser e se sentir *poetas*, mas acima de tudo Neruda é e será, por muito tempo, o sobrenome do Chile”. Teitelboim completa sua explicação dizendo: “Onde quer você vá, se lhe perguntarem de onde você é, e você responder – ‘do Chile’, em seguida lhe dirão – ‘Neruda’”.

Cantos ceremoniales (Cânticos cerimoniais) também de 1961 é um livro que contém dez poemas longos, todos fragmentados e numerados. Todos parecem um culto sagrado que rende homenagem ao tema-título que lhe foi conferido. Todos falam da morte do tema principal de uma maneira sagrada.

O primeiro deles, por exemplo, dedicado a “*La insepulta de Paita*”, é uma notável composição que leva como subtítulo “*Elegía dedicada a memoria de Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar*”. Manuela Sáenz foi uma patriota que, ocasionalmente, salvou a vida de Simón Bolívar; tornando-se, mais tarde, amante e conselheira dele. Era chamada de “Libertadora do Libertador”. Em “*La Insepulta de Paita*”, Neruda traça um esboço histórico desta batalhadora mulher com um tom elegíaco, mas, ao mesmo tempo, com um tom de amor ardente de quem quer e pode, através de seus versos, trazê-la de volta à vida.

Em janeiro de 1962, no Brasil foi publicado na *Revista O Cruzeiro Internacional* (dez números) as “Memórias e recordações de Pablo Neruda: as vidas do poeta”⁵⁵.

⁵⁴PEREYRA, Claudia. *Edición Conmemorativa del Centenario de nacimiento de Pablo Neruda. Revista Contracultura*. Chile: noviembre 2004. Disponível em: <www.contracultural.com.ar/edanteriores/nov04.htm> Acesso em 30 dez. 2008.

⁵⁵ Mais tarde, em 2004 estes artigos seriam transformados em livro para comemorar os cem anos de nascimento do poeta – *Pablo Neruda en O’Cruzeiro Internacional*. Editorial Puerto de Palos, Santiago, 2004.

Neruda também publicou, em 1962, um livro, composto de trinta e seis poemas totalmente diferentes entre si, cujo título já lhe confere *Plenos poderes*. Os leitores podem, facilmente, comprovar, neste livro, a presença dos vários tons poéticos praticados por Neruda: o descritivo e corrente das *Odas elementales*, o irônico, extravagante e crítico de *Estravagario*, o amargo e demolidor das *Residencias*, e também a cadência alegre e juvenil de *Crepusculario*. *Plenos Poderes* contém “*El pueblo*” considerado um dos mais belos poemas políticos do mundo.

Em abril deste mesmo ano, Neruda visitou, com Matilde, a Europa. Em junho e julho, viajaram de barco para Atenas e Istambul. No dia 9 e julho estavam em Moscou para participar do Congresso Mundial da Paz. No início de setembro embarcaram rumo a América, repetindo a rota que haviam realizado em 1952, com última parada em Montevidéu. Desta vez, Matilde segue junto com ele para “*La Sebastiana*”⁵⁶ – casa de Valparaíso.

Donde nace la lluvia (Onde nasce a chuva), publicado em 1963, passou, no ano seguinte, a fazer parte do livro *Memorial de Isla Negra (Memorial de Ilha Negra)*. Neste “memorial” Neruda elaborou uma verdadeira autobiografia em verso, uma síntese dos episódios mais importantes de sua vida: amores, amigos, viagens, livros. Esta síntese, vertida em poesia reflexiva e testemunhal, pode ser lida como um grande e valioso complemento de seu livro de memórias: *Confieso que he vivido*. *Memorial de Isla Negra* foi publicado para celebrar o aniversário de sessenta anos do poeta. Na primeira parte de *Memorial de Isla Negra*, “*Donde nace la lluvia*” (“Onde nasce a chuva”) o tema é a infância do poeta. Na segunda parte, “*La luna en el laberinto*” (“A lua e o labirinto”) a sua adolescência é focalizada. Na terceira parte, “*El fuego cruel*” (“O fogo cruel”), a temática envolve o período da Guerra Civil Espanhola.

⁵⁶ Neruda dava nome a suas casas (que hoje são museus do Chile) e inclusive escrevia poemas dedicados a elas. Existem dois livros em que se pode saber mais sobre as casas de Neruda, sendo que o segundo é dedicado, exclusivamente, ao tema: AGUIRRE, Margarita. **Pablo Neruda**. Buenos Aires, Eudeba, 1964. BOIZARD, Ricardo. *La casa de Neruda*. In: **Patios Interiores**. Nascimento, Santiago, 1948. Alguns fragmentos deste livro podem ser vistos na internet no site da Universidade do Chile. Disponível em: < www.uchile.cl/neruda/lascasas.html > Acesso em: 5 fev. 2009.

“*El cazador de raíces*” (“O caçador de raízes”), que forma a quarta parte do *Memorial*, abarca o período que compreende muitas mudanças de residência – México, Itália – e viagens pelo mundo – França, EUA, Brasil, Argentina, Polônia, Hungria, Guatemala, a antiga Tchecoslováquia, Índia, Alemanha, Dinamarca e também sua separação de Delia e o casamento com Matilde, sua terceira esposa. Finalmente, a quinta e última parte, recebe o nome de “*Sonata crítica*” (espécie de autoavaliação de sua vida e obra⁵⁷).

O ano de 1964, Neruda passou percorrendo o Chile, trabalhando na campanha presidencial em favor de Salvador Allende,⁵⁸ mas ganhou a eleição Eduardo Nicanor Frei Montalva (democrata cristão), apoiado pela CIA.⁵⁹

Em setembro do mesmo ano, Neruda, motivado por sua admiração pela obra shakespeariana, junto ao “Instituto de Teatro da Universidade do Chile”, traduziu “Romeu e Julieta”.

A peça foi encenada no Teatro Antonio Varas de Santiago, no dia 10 de outubro de 1964. A versão de Neruda do texto de Shakespeare passaria a ser usada em todas as encenações de “Romeu e Julieta” de língua castelhana.

Em 1965, Neruda empreendeu diversas viagens: em fevereiro para a Europa; em junho, para os Estados Unidos; assistiu à reunião do *Pen Club*, em Bled, (Iugoslávia); e ao Congresso de Paz de Helsinki (Finlândia). Viajou, em seguida à União Soviética e foi jurado do Prêmio Lênin, cujo ganhador foi, seu amigo, o poeta Rafael Alberti. Em dezembro, Neruda passou alguns dias em Buenos Aires e, finalmente, regressou ao Chile.

⁵⁷ Vale ressaltar que a primeira crítica de Neruda ao stalinismo aparece no poema “*El episodio*” (“O Episódio”) que está nesta seção do livro.

⁵⁸ Salvador Allende Gossens (Valparaíso, 26 de junho de 1908 – Santiago do Chile, 11 de setembro de 1973) foi médico, político e estadista chileno. Foi o primeiro presidente da república e o primeiro Chefe de Estado socialista, de filosofia marxista, eleito, democraticamente, na América Latina. Foi um revolucionário atípico: acreditava na via eleitoral da democracia representativa, e considerava ser possível instaurar o socialismo dentro do sistema político então vigente. Foi morto quando bombardearam o Palácio de la Moneda e foi sucedido por: Augusto Pinochet Ugarte (que governou o Chile entre 1973 e 1990, com poderes de ditador).

⁵⁹ *Central Intelligence Agency* (CIA), em português: Agência Central de Inteligência, é um serviço de inteligência (serviço de informações) dos Estados Unidos da América que inclusive na luta por angariar corações e mentes durante os anos de Guerra Fria teve um braço armado de dólares também para promover o “*american way*” e cooptar intelectuais e artistas em sua campanha anticomunista.

Durante sua estadia na Europa (julho de 1965), Neruda passou a morar, durante alguns meses em Paris, e de lá, viajou para a Hungria. *Comiendo en Hungría (Comendo em Hungria)* foi um livro escrito nesta ocasião, em parceria com Miguel Angel Astúrias. O livro seria publicado, em 1969, em cinco idiomas diferentes simultaneamente. Ocorreu que nosso chileno Pablo Neruda e o guatemalteco Miguel Astúrias (Nobel de Literatura 1967) se encontraram na longínqua Hungria, e resolveram escrever juntos, um livro. O tema escolhido foi “a comilança”, já que ambos viviam se encontrando em restaurantes e possuíam, em comum, uma natural predisposição para apreciar a generosa mesa da comida húngara, com suas frequentes degustações e correspondentes comentários sobre o que viram, escolheram, beberam e saborearam. O resultado da invenção foi o aparecimento de *Comiendo en Hungría*, um livro alegre escrito por dois glutões.

Além de ter um tom bem humorado gerado pela comilança, o livro possui uma sabia reflexão sobre a cultura que gira em torno da mesa húngara e também sobre a diferença que existe entre a necessidade de comer e a refinada arte do bem comer. Neruda e Asturias mostram que a mesa pode ser lugar para celebrar uma festa, estabelecer um convívio familiar, desfrutar uma boa conversa, exercer a hospitalidade. Na realidade, como bem comenta Lisandro Otero⁶⁰:

O itinerário gastronômico proposto pelos autores, não é somente uma festa alimentícia, mas também uma celebração com palavras, um banquete literário, uma consagração de ótima retórica e uma apoteose da linguagem que ficou consagrada no livro *Comiendo en Hungría* (OTERO, 2006).

Em junho de 1966, Neruda viajou para os Estados Unidos como convidado de honra à reunião do *Pen Club*, graças aos esforços de intelectuais americanos⁶¹, que haviam conseguido romper o bloqueio que o país impunha a intelectuais comunistas.

⁶⁰ A opinião de Otero foi traduzida a partir do texto: OTERO, Lisandro. *Opiniones: Neruda, Asturias y la gastronomía*. **La Ventana**. Portal informativo de la Casa de las Américas. Havana (Cuba), 28 de diciembre de 2006. Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3501>> Acesso em: 3 fev. 2009

⁶¹ Arthur Miller e Alistair Reed encabeçavam o grupo que intercedeu por Neruda junto ao governo americano.

Neruda realizou recitais, bem sucedidos, em Nova York, Washington e Berkeley. Também gravou um vídeo para a Biblioteca do Congresso de Washington. Viajou, em seguida, para o México e para o Peru a pedido da Sociedade de Escritores Peruanos.

No Peru, o presidente Fernando Belaúnde Terry, que era amigo de Neruda, convidou-o para um almoço privado no Palácio Presidencial. Porém, nesse período, o governo peruano estava combatendo uma guerrilha, no interior do país, e os soldados peruanos tinham atingido um guerrilheiro que era também poeta – Javier Heraud. Este, não resistiu aos ferimentos e veio a falecer.

No dia 31 de julho de 1966, condenando Neruda pela visita que havia feito aos Estados Unidos e ao Peru, foi publicado, nos jornais e revistas do mundo inteiro, um documento conhecido como "Carta aberta dos intelectuais cubanos a Pablo Neruda". O documento, em tom de denúncia, ofendeu gravemente a dignidade revolucionária e política de Neruda⁶², pois além de lhe culpar pela morte do poeta peruano, acusava-o também de fazer concessões ao imperialismo norte-americano.

Esta carta, injusta, foi um golpe muito forte para Neruda – “uma das maiores amarguras de seus últimos anos de sua vida” – segundo seus amigos.⁶³ Neruda respondeu a carta aos escritores e a partir desta ocasião, mesmo escrevendo contra o imperialismo, passou a visitar os Estados Unidos pelo menos uma vez por ano para mostrar que não tinha medo da maledicência.

Neruda nunca fez nenhuma concessão a ninguém, muito menos aos Estados Unidos. Muito pelo contrário, na obra nerudiana é possível encontrar muitos poemas em que a denúncia à política imperialista americana está presente.

⁶² Segundo seus biógrafos, Neruda sempre comentava este episódio, pois sabia que Fidel Castro era o único responsável pela carta. Os redatores da carta foram os escritores Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes e Ambrosio Fornet. Dos quatro que lhe condenavam, dois viviam fora de Cuba e um deles, Edmundo Desnoes, vivia, como exilado político nos Estados Unidos. Um dos biógrafos de Neruda – Hermán Loyola – relata o fato numa entrevista dada a BBC de Londres no dia 17 de julho de 2004. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/cien_anos_de_neruda/newsid_3878000/3878897.stm> Acesso em: 10 fev. 2009.

⁶³ Ver uma entrevista especial de Hernán Loyola concedida a BBC de Londres: LOYOLA, Hernán. *Fidel le debe un desagravio a Neruda*. Entrevista de Manuel Toledo para BBCmundo.com, sábado, 17 de julio de 2004. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/cien_anos_de_neruda/newsid_3878000/3878897.stm> Acesso: 11 fev. 2009.

Neruda foi, muitas vezes, prejudicado pelo governo americano através da CIA. Numa entrevista datada de 26 de janeiro de 2008, concedida à Folha de São Paulo, a escritora e jornalista inglesa Frances Stonor Saunders autora do livro – *Quem Pagou as Contas? A CIA na Guerra Fria da Cultura*⁶⁴, originalmente lançado, em 1999, pela Editora Granta, e que acaba de chegar às livrarias do Brasil – conta:

A CIA tinha um programa de publicações e revistas bem abrangente e tinha um bom orçamento – com o qual foi possível atrair algumas das melhores mentes da era pós-guerra e dar a essas pessoas a plataforma para transmitir suas ideias. Não é necessário dizer que tais ideias tinham de ser, em menor ou maior grau, simpáticas aos pagadores da CIA. Pablo Neruda ou Sartre não eram bem-vindos como participantes [...].

É possível questionar a reputação de alguns escritores e artistas à luz do que sabemos sobre o envolvimento da CIA na Guerra Fria cultural. Por outro lado, a agência fez de tudo para prejudicar Pablo Neruda, não apenas por sua visão política, mas também como escritor. Ela, em segredo, fez campanha contra a premiação dele com o Nobel.

[...] [A] CIA estava envolvida num cartel cujo principal objetivo era asseverar os méritos do expressionismo abstrato como propaganda da liberdade americana, e isso foi feito em detrimento de outros tipos de arte. O movimento se tornou a arte oficial da Guerra Fria americana [...]

O que a CIA fez foi infinitamente mais sofisticado do que fizeram os nazistas ou os soviéticos. Não se tratava de armar estratégias para forçar pessoas a seguir a linha oficial. O que a CIA desenvolveu foi uma forma muito sutil de propaganda: o tipo em que as pessoas envolvidas em sua produção, e aquelas envolvidas em seu consumo, sequer sabiam o que é propaganda.

⁶⁴ A entrevista completa pode ser vista na página da **Folha.uol**: SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem Pagou as Contas? A CIA na Guerra Fria da Cultura* Entrevista concedida para o **Jornal Folha de São Paulo – Ilustrada**. São Paulo, 20 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2601200808.htm>> Acesso: 10 fev. 2009. Para os que não são assinantes da Folha, nem da UOL, pode-se acessar também outros quatro sites com a mesma matéria: <<http://cariocavouyer.multiply.com/reviews/item/196>> <<http://jotapete.blogspot.com/2008/01/cia-fez-campanha-contranobel-para.html>> <<http://br.groups.yahoo.com/group/juventudebrasil/messages/2801?viscount=100>> <<http://br.groups.yahoo.com/group/discriminacaoracial/message/38019>> Acesso em: 10 fev.2009.

Então, nada de agrupamentos de massa, pinturas realistas mostrando trabalhadores brandindo suas ferramentas contra a opressão dos capitalistas. Pelo contrário, você mostra às pessoas o expressionismo abstrato, que aparentemente não significa nada, e você diz "olhe como somos livres, tão livres que produzimos arte que significa tudo e nada ao mesmo tempo".

E o que você obtém é um dispositivo bem inteligente para encorajar a ideia de que a América é a campeã da liberdade, apesar do que esteja acontecendo em seu nome ou sob seus auspícios (o estabelecimento de ditaduras na América Latina, a interferência com esquadrões da morte, tortura etc.) (SAUNDERS, 2004).

Neruda certamente sofreu os desmandos da CIA, ele foi indicado, várias vezes para o Nobel, sem conseguir angariar o prêmio. A entrevista de Saunders é esclarecedora, ela traduz mais uma vez o apoio dos britânicos a Neruda. No dia 2 de dezembro de 1966, a *Rádio BBC de Londres* que já havia manifestado seu apoio a Neruda, repudiando a carta dos cubanos, transmitiu um programa com a tradução inglesa do poema "Alturas de Macchu Picchu" e a voz da latino-americana do poeta voou como um canto de pássaro por todo o mundo.

A primeira publicação de *Arte de pájaros (Arte de pássaros)*, que surgiu em 1966, foi uma edição de luxo, realizada pela "*Sociedad Amigos del Arte Contemporaneo*" e ilustrada por Nemesio Antúñez, Héctor Herrera, Mario Carreño e Mario Toral. Neste livro, Neruda apresenta uma série de poemas dedicados aos pássaros.

Na primeira seção do livro, intitulada de "Pajaritos" ("Passarinhos") temos trinta e oito poemas em que aparecem vários pássaros vestidos de gala tanto no verso de Neruda como na ilustração correspondente. Até aqui *Arte de pájaros* poderia ser entendido como um belo livro no qual a poesia, a pintura e a ornitologia, se encontram.

Mas na seção seguinte aparece o lúdico, e o poeta passa a entreter os leitores apresentando alguns passarinhos e passarões inventados, estranhos, emplumados, mais ou menos reconhecíveis entre os humanos, chamados pelo poeta de "Pajarantes" (seriam pássaros figurantes?).

Por último, Neruda descreve, no final do livro, a dois “pajarantes” de fácil identificação: “*El pájaro ella*” (“O pássaro ela”) seguido por seu nome científico – “Matildina Silvestre” (sua esposa Matilde) e “*El pájaro Yo*” (“O pássaro eu”) com seu nome científico – “Pablo Insulidae Nigra”. No prólogo da edição espanhola de Hermán Loyola – *El ornitógrafo Neruda y su Arte de pájaros* – há um comentário sobre a forma do livro:

A respeito de sua forma, então, *Arte de pájaros* assumiu a do repertório. Mais exatamente, a de um duplo repertório enquanto incluía suas séries de elementos: *os passarinhos* e *os “passarantes”*. Tal distinção manifestou uma vez mais as duas almas do poeta pós-moderno: uma séria, a dos passarinhos, referida a pássaros realmente existentes e elaborada com amor que sempre lhes dedicou, e com os muitos conhecimentos que havia adquirido sobre estas criaturas; a outra, ao contrário, lúdica, na qual os “nomes científicos” dos *passarantes* cifravam figuras do mundo pessoal do poeta [...]. (LOYOLA, In: NERUDA, 2003, p.7, 8).

Arte de pájaros é um livro engenhoso, de poesia, de humor, completado por ilustrações, que marcam uma feliz associação, bem ao gosto pós-moderno, entre a palavra e a imagem.

Outro livro que resgata a imagem e a poesia tipo repertório é *Una casa en la arena* (*Uma casa na areia*). Publicado também em 1966, está escrito quase que totalmente em prosa (só possui dois poemas), é um livro com um propósito claramente descritivo. Através de suas páginas compostas de descrições e fotografias, Neruda procura apresentar “*Una casa en la arena*” que não é outra senão sua morada favorita: sua amada casa de *Isla Negra*⁶⁵. Temos a presença do Oceano Pacífico que desenha o contorno externo da casa e, dentro, o repertório dos objetos que a casa coleciona: suas carrancas de proa, caracóis marinhos, figuras e miniaturas de barcos.

O mar, título de vários segmentos do livro, aparece como uma prolongação natural da casa. O percurso dentro dela é realizado sem pressa, de achado em achado, tudo é focalizado nos seus ínfimos detalhes, como se cada objeto fosse recebendo uma atenção especial do poeta.

⁶⁵ A Fundação Neruda mantém um site na internet sobre as casas de Neruda. A casa de *Isla Negra* pode ser vista na internet. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/historia_islanegra.htm> Acesso em 29 dez. 2008.

Neruda, em vida, sempre deixou sua casa aberta aos curiosos visitantes que por lá chegavam. Ela permanece aberta até hoje como um dos mais importantes museus chilenos.

A intenção primeira do livro *Una casa en la arena* talvez fosse a de levar a casa favorita de Neruda a seus leitores distantes que nunca poderão visitá-la. Outra intenção que o poeta pode ter tido foi a de homenagear sua casa, perpetuando a imagem poética que ela lhe oferecia. Para Neruda qualquer objeto continha a sua poesia, escrever sobre ele era perpetuar a poesia que ele próprio continha em si. Quando Neruda não buscava na natureza (no mundo natural) a beleza da poesia, buscava a natureza dos objetos, transformando esta em poesia.

Voltando para o mundo natural, em fevereiro de 1967, Neruda passou uma temporada no Lago Rupanco. Ali escreveu os poemas “*El lago*” (“*O lago*”) e “*Pucatrihue*”, que publicou em uma brochura intitulada *Canciones cerca de Osorno*⁶⁶ (*Canções perto do Osorno*). Mais tarde, estes poemas incorporariam o livro *La Barcarola*.

No mesmo ano, Neruda gravou uma fita, declamando um poema em honra a Rubén Darío para a Universidade da Califórnia (na ocasião do centenário de nascimento do poeta nicaraguense). No final de março, gravou crônicas radiofônicas de “*Testimonios poéticos sobre Chile*” (“Testemunhos poéticos sobre o Chile”) e “*Viajes al corazón del pueblo*” (“Viagens ao coração do povo”). Depois, Neruda viajou para a Europa para participar, em maio, como jurado, do Premio Lênin, em Moscou. Foi declarado hóspede convidado do IV Congresso dos Escritores Soviéticos. Participou de um documentário cinematográfico de Roman Karmen sobre a Espanha. Viajou, em seguida, para Budapeste e, depois, para França, onde, em Paris, pode contemplar *Alturas de Macchu Picchu*, livro ilustrado pelo artista austríaco Friedensreich Hundertwasser.

Em julho de 1967 participou, na Inglaterra, do encontro dos escritores e poetas do “Colóquio de Poesia Internacional”.

⁶⁶ *Osorno* é o nome de um vulcão extinto, localizado no interior do Parque Nacional Vicente Pérez Rosales, a 76 quilômetros de Puerto Montt, em Punta Arenas, nos Andes Chilenos. Atualmente é utilizado como estação de esqui.

Se o texto de *Una casa en la arena* (de 1966) é descritivo, o de *La barcarola (A barcarola)*, publicado em 1967, é narrativo. Dividido em doze episódios nomeados com números ordinais, o início do livro, segundo notas do editor, havia sido publicado na quinta parte do *Memorial de Isla Negra* – “Sonata crítica”, com o título de “Amores Matilde”. A partir da publicação de *La barcarola*, Neruda fez com que fossem suprimidas as páginas correspondentes do *Memorial*.

Deste modo, *La barcarola* parece ser, a princípio, um memorial dedicado à esposa de Neruda – Matilde. O livro é estruturado como uma conversação familiar realizada entre o casal que está recordando as peripécias vividas juntos.

Mas, entre as recordações o poeta-narrador vai intercalando uma série de episódios variados. Ainda que a presença da interlocutora Matilde seja dominante, são numerosos os poemas-narrativos que tratam de outros temas e personagens não relacionados com ela (Rubén Azócar, Rubén Darío, Lord Cochrane, o porto de Santos, no Brasil). O que existe e permanece, através de toda *La barcarola*, é um fio condutor que mantém o tom narrativo com o qual o eu-lírico-narrador fala, através do seu verso, com sua companheira para evocar e compartilhar suas memórias.

Se o título faz uma analogia com as antigas peças musicais chamadas de “barcarolas”, também a estrutura do livro com o seu ir e vir de um tema recorrente e suas variações lembram à estrutura de uma barcarola musical. Nos setenta e nove poemas de *La barcarola*, o eu-lírico assume o papel do poeta-cronista que se compraz em testemunhar e referenciar suas viagens e paisagens favoritas e muitos de seus amigos. Os diversos assuntos, os personagens, as situações, que aparecem em *La barcarola* formam um vasto mosaico, um panorama que se abre sobre diversas épocas, ligadas entre si através da conversação existente entre dois seres que se amam e referenciam o seu amor, no diálogo que travam.

Segundo Paco Tovar⁶⁷ *La barcarola* é o amor de uma melodia:

⁶⁷ TOVAR, Paco. *Al amor de una melodía: “La barcarola” de Pablo Neruda*. *Revista América sin nombre*. Biblioteca Virtual Española – Consejo Español de Estudios Iberoamericanos / Red Europea de Documentación e Información sobre América Latina, número 1, p.80-86,1999. Disponível em: <http://www.americanismo.es/texto-completo-Tovar_Paco-Al_amor_de_una_melodia_La_barcarola_de_Pablo_Nerud-2051.html> ou <<http://www.cervantesvirtual.com/pneruda/Tovar.htm>> Acesso em: 27 jan.2009.

De novo é o amor, entendido como relação principal e como tema poético dominante, o que alimenta a melodia em seus diferentes planos expressivos, um: reservado para discorrer por uma paisagem íntima, revelando nesse lugar a secreta aventura de um sujeito carregado de experiência; o outro: dedicado às impressões, dá notícias de uma consciência ensimesmada que se descobre em qualquer lugar e em sucessivas etapas; os dois, reunidos a sós, para contemplar de frente as visões que surgem no tempo de um espaço concreto (TOVAR, 1999).

Também foi publicado em 1967 o livro *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Definida como uma “cantata dramática”, esta obra poética seria transformada em peça teatral graças a colaboração de Pedro Orthous, diretor da primeira representação, estreada em Santiago, em outubro de 1967 pela “*Compañía del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile*”. Em 1998, a “cantata” foi transformada em ópera graças a Sergio Ortega que musicou o texto⁶⁸.

O nome original do livro era *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853 (Fulgor e morte de Joaquín Murieta, bandido chileno injustiçado na Califórnia em 23 de julho de 1853)*. A partir de fatos históricos o livro trata da lenda de Murieta, através de uma exaltação romântica da figura deste aventureiro rebelde e valente, que se converte em vingador de sua família e de seus compatriotas chilenos vítimas da perseguição, da injustiça e do ódio que sofreram nas terras da Califórnia. Trata-se, portanto, de um texto romântico nacionalista, pois exalta um herói idealizado, cujo objetivo é conquistar um espaço melhor e mais justo para se viver. A lenda de Murieta resgata a história real de Neruda (um chileno perseguido por americanos).

Mesmo perseguido (como costumava fazer todos os anos, para manter as aparências e reafirmar a ausência de sua culpa no episódio da “Carta dos cubanos”) Neruda também esteve nos Estados Unidos em 67 e em 68.

⁶⁸ Há um artigo que fala não só da transformação de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* em ópera (1998), mas também de outros textos de Neruda que foram musicados:

MANSILLA. Luis Alberto. *De cómo Joaquín Murieta llegó al Teatro Municipal. Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 36, 1998. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/tres_cuad_36_1998.doc> Acesso em 8 out. 2007.

Em 1968, viajou também para o Uruguai e para Venezuela, realizando recitais e conferências em universidades. Em agosto, esteve no Brasil onde participou, em São Paulo, da inauguração de um monumento a Federico García Lorca, visitando depois outras regiões do país. Viajou também para Colômbia e Venezuela. Regressando ao Chile, começou a colaborar como colunista da *Revista Ercilla*, de Santiago (1968-1970).

Foi publicado em 1968 *Las manos del día (As mãos do dia)*, que como o próprio título já diz, possui como temática central: a mão do homem. A mão retratada nos poemas é aquela que trabalha, ou que constrói algo, ou que produz algo; ou ainda – a própria mão do poeta, que ele mesmo condena (através de antipoemas) – porque a considera ociosa, ou inútil, ou inexperiente, quando comparada com todas as outras mãos.

Nem todo o livro está escrito em função das “mãos de cada dia”, mas os poemas que o compõe têm uma tônica comum que canta com simplicidade as preocupações de um eu-lírico poeta que nos convida a celebrar o poder de mãos capazes de dar sentido, utilidade e beleza às coisas que nos rodeiam⁶⁹.

Dando as mãos à palmatória, Neruda, no dia 30 de junho de 1969 concedeu uma extensa entrevista à televisão para o programa “Reunião com a imprensa” do Canal 9 da Universidade do Chile, falando sobre poesia e política. No dia 19 de agosto ocorreu a Exposição Bibliográfica da obra de Neruda realizada pela Biblioteca Nacional do Chile.

No mesmo ano de 1969, Neruda publicou *Fin de mundo (Fim de mundo)*, cujo título, por si só, já propõe versos cheios de inquietude sobre os futuros trinta anos que antecedem o ano 2000.

Como sempre, a cada fim de milênio, a humanidade receava que o mundo acabasse, deste modo o livro trata de tempos carregados de presságios obscuros e de realidades incertas.

⁶⁹ Em 2000, José Miguel Varas (estudioso de Neruda) publicou um artigo contando sobre uma entrevista que realizou a Rafael Plaza Hernández, um pedreiro artesão que trabalhou durante muitos anos para Neruda, recuperando os objetos de sua coleção e reformando suas casas. O artigo traz algumas revelações tanto sobre as mãos de *Las manos del día*, bem como sobre os objetos de *Una casa en la arena*: MIGUEL VARAS, José. *Las manos de Rafita. Revista Cuadernos*, Santiago (Chile) FUNDACIÓN NERUDA, número 40, 2000. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/manos_cuad_40_2000.doc> Acesso em: 9 out. 2007

No entanto, já que a poesia nerudiana nunca é monotemática, ainda que neste livro o tom de angustiada perplexidade diante das realidades do mundo prevaleça e pareça que, realmente o mundo chega ao fim, aqui e ali, também aparece o tom humorístico e a ironia que lembra o estilo de *Estravagario*. São cento e vinte e três poemas, agrupados em onze seções, que apresentam um mosaico variado de tons e de temas; uma visão panorâmica do passado e do presente deste mundo que tem seu fim anunciado num futuro próximo.

A maturidade e as decepções que Neruda suportou do meio comunista (de Stálin, de Fidel Castro) não o fizeram desistir da causa comunista, mas a poesia política que aparece neste livro sofre modificações positivas, é uma poesia mais objetiva, mais crítica, mais sólida, menos fervorosa, e em alguns trechos, mais céptica.

Esse *Fin de mundo*, algo apocalíptico e desesperançado induz a reflexão crítica e faz o poeta não deixar sem registro nenhum de seus fantasmas nem do passado, nem do presente (Salazar, a Guerra Civil Espanhola, a bomba atômica, o Vietnam). Até o fantasma de Stalin, antes elogiado na obra nerudiana, agora repellido, aparece.

Por outro lado, *Fin de mundo* traz também da história de Neruda, seus heróis (como Che Guevara), seus escritores favoritos (Quevedo, Victor Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Dostoyevski, Balsac, Zola, Whitman, Perse, Eliot) e a geração contemporânea a Neruda e a seguinte de escritores latino-americanos (César Vallejo, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Miguel Otero, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos).

Também data de 1969 a publicação de *Aún (Ainda)*, livro composto por vinte oito poemas numerados, sem títulos, nos quais aparecem os temas prediletos da poesia nerudiana: o amor à natureza e à pátria, completados com alguns poemas de autorreferência sobre a infância e fotos na edição brasileira.

O simples fato de reaparecer a temática predileta de Neruda em um livro de nome *Aún (Ainda)* logo após a publicação de *Fin de mundo*, faz com que pensemos na possibilidade intencional do título de declarar a vitalidade poética de Neruda que afirma “ainda” seu impulso criador.

Os versos de Aún são profundos e transitam entre a filosofia e a metafísica, manifestando o encontro do eu-lírico consigo mesmo diante do espetáculo que lhe concede a natureza.

Mas Neruda não queria somente o seu encontro ensimesmado com o mundo natural. Ele não tinha desistido de sua causa libertária e queria prover o encontro da liberdade com ele mesmo e com seu povo. Em 1969, ele havia se lançado como pré-candidato do partido comunista à presidência do Chile, mas, em 1970, promovendo uma manobra política, renunciou em favor de um candidato único dos partidos populares chilenos, novamente – Salvador Allende, que, finalmente, ganhou as eleições (era a quarta vez que este se candidatava ao cargo).

Um pouco mais sossegado com o resultado das eleições, em abril de 1970 Neruda viajou para Europa, com uma breve estadia em Paris. Depois, partiu para Moscou para novamente ser jurado do Prêmio Lênin (antes era Prêmio Stálin) e para as festividades do natalício de Lênin. Participou, em Londres, do festival “*Wetminster Poetry*”. No final de junho embarcou para a América no transatlântico *Verdi*, fazendo escala em Barcelona, na Venezuela e no Peru.

Tantas viagens pelo mar, só podiam fazer nascer um novo título: *Maremoto*, publicado em 1970. Com este livro, Neruda volta a dirigir sua atenção ao grande tema do mar, escolhendo algumas criaturas que o habitam para realizar uma versão poética do repertório da natureza marinha. A maioria do livro é escrito com poemas breves, dedicados a dar conta do repertório de personagens da flora e da fauna oceânica: estrela-do-mar, anêmona, alga, cavalo-marinho, ouriço, polvo, foca e vários outros, convocados pelo poeta para se encontrarem neste “maremoto” literário de seu livro. Neruda destaca, nestes seres, aspectos ora secretos, ora inéditos, humanizando o mar e tudo que seu maremoto contém.

A primeira edição de tiragem limitada foi ilustrada com xilogravuras coloridas dos seres marinhos executadas pela artista plástica Carin Oldfelt Hjertson. Nota-se, novamente a preocupação de Neruda em ilustrar com o auxílio de outro gênero artístico o inventário que constrói através da imagem de seus versos.

Quebrando totalmente com a expectativa de críticos e leitores, fugindo enfim dos costumados versos surgiu *La espada encendida*, também de 1970. Trata-se de uma fábula poética que descreve a existência de uma região que foi primeiramente idílica, e que em seguida sofreu um período de destruição e de morte e que, por fim, parece iniciar um novo ciclo, o qual não se sabe se conduzirá outra vez a outra catástrofe e à dor, ou a felicidade de seus habitantes. O que vai acontecer ou deixar de acontecer, está nas mãos de um casal protagonista (representação do masculino e do feminino como iniciadores de uma nova civilização humana): Rhodo e Rosía.

No final do livro, o leitor é levado a relacionar *La espada encendida* ao contexto mítico de uma civilização perdida. Para definir esta ligação, Neruda recorre a um texto de Julio Vicuña Cifuentes cujo título é *La ciudad de los Césares (A cidade dos Césares)* – legendária cidade perdida no sul do Chile. Com *La espada encendida*, mais uma vez temos uma amostra declarada de intertextualidade praticada por Neruda.

Alguns estudiosos e amigos⁷⁰ de Neruda sugeriram que ele escreveu *La espada encendida* para celebrar e idealizar seu último e proibido amor – Alicia Urrutia, sobrinha de sua esposa Matilde. Se os comentários forem confirmados, o deslize de viver um amor proibido ajusta-se com o deslize de escrever uma narrativa-poética, quando todos esperavam pelos habituais versos. Se Neruda amou ou não a Alicia, não importa, porque seus leitores sabem que seu maior compromisso sempre foi com a natureza.

O compromisso que Neruda assumiu consigo mesmo de retratar poeticamente a natureza, fez com que tudo o que pertence ao reino animal, vegetal ou mineral fosse transformado em tema de sua poesia. Com o livro *Las piedras de Chile (As pedras do Chile)*

⁷⁰ A *Revista Letralia* aponta três pessoas do círculo nerudiano que reconhecem em Alicia a inspiradora de *La espada encendida*. São elas: Aída Figuero, velha amiga de Neruda e guardiã da Fundação Neruda; Volodia Teitelboim, amigo, copartidário, confidente de Neruda e autor da bibliografia – *Neruda*; e Enrique Lafourcade autor do livro *Neruda en el país de las maravillas*. A matéria está em: GABRIELLI, Rolando. *Neruda inédito, se sigue viviendo*. *Revista Letralia*. Panamá, 23 de julio de 2008. Disponível em: <<http://www.letralia.com/ciudad/gabrielli/080723.htm>> Acesso: 2 fev. 2009.

Neruda havia cumprido o seu dever de retratar poeticamente as pedras da costa chilena; com *Las piedras del cielo (As pedras do céu)*, publicado em 1970, todas as outras pedras passam a pertencer a temática de sua poesia.

Assim, formando um repertório, as pedras preciosas (ágata, ametista, esmeralda, quartzo, safira, topázio, turquesa,) e também as pedras não preciosas, as pedras simples (as claras, as escuras, as silenciosas, as pequenas, as monumentais, as recolhidas dos leitos dos rios, as encontradas nos vales ou nas cordilheiras) – todas as pedras têm um lugar reservado no verso nerudiano, tenha essa pedra ou não, um nome próprio na linguagem da joalheria, da mineralogia ou da geologia.

Neruda tinha um grande compromisso com a natureza, mas o que lhe rendeu o prêmio Nobel de Literatura, recebido no dia 10 de dezembro de 1971 em Estocolmo (Suécia), foi seu compromisso com o povo e a sua poesia política. Neruda⁷¹ mesmo disse numa entrevista por ocasião do Nobel:

Minha poesia política é discutida e atacada por exegetas que a tomam pinçada. Devo dizer que [ela] não tem que ver com aprendizagens nem com doutrinações. Ninguém tem mandado nem me dado instruções para escrever. Tenho vivido a tragédia de meu povo. Por isso escrevo poesia política. Não se tem mais remédio num país, num continente onde tudo está por fazer do que tomar o partido dos perseguidos, dos pobres, dos oprimidos. De outra maneira, um homem não se sente homem; e um poeta não poderia se sentir poeta (NERUDA [1971], apud DÍAZ GREZ, 1991).

Mas antes de ganhar o tão almejado galardão, no início de 1971, Neruda havia feito uma viagem a Ilha de Páscoa, com diretores e técnicos do canal 13 chileno de televisão para filmar ali cenas de um documentário “*Historia y geografía de Pablo Neruda*”. A viagem à ilha originou o livro *La rosa separada (A rosa separada)*.

⁷¹ DÍAZ GREZ, Ana Maria. *Vicisitudes de un premio Nóbel*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 9, invierno 1991. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/vicisitudes_bol_invierno1991.doc> Acesso em: 12 fev. 2009.

A primeira edição do livro foi publicada, em tiragem limitada, somente em Paris em 1972 (por isso, em algumas coleções este título aparece como sendo uma obra póstuma, mas na verdade sua publicação ocorreu antes da publicação de *Geografía infructuosa*). Trata-se de uma edição de luxo que inclui vários gravados de Enrique Zañartu. *La rosa separada* é o nome poético que Neruda inventou para designar o território da Ilha de Páscoa, parte longínqua do Chile, raramente lembrada, por outros poetas.

Em *La rosa separada*, a poesia de Neruda arranca das pedras, dos vulcões e do mar que compõe a ilha a voz de uma raça cuja presença, cuja realidade histórico-geográfica leva o leitor a surpreendentes revelações sobre o homem contemporâneo. O livro é composto por uma sucessão de poemas nos quais dois únicos temas se alternam e se repetem: “*Los Hombres*” (“Os Homens”) X “*La Isla*” (“A Ilha”). Em *La rosa separada*, na medida em que Neruda personifica a ilha, animaliza os homens; o resultado desta inversão poética leva o leitor a questionar o seu próprio papel enquanto ser humano neste mundo.

Em 1971 Neruda tinha conquistado o Prêmio Nobel de Literatura, portanto, *Geografía infructuosa* (*Geografía infrutuosa*), publicado em 1972, foi sua primeira publicação depois de obtido o prêmio (lembrando que só em Paris saiu publicado *La rosa separada*). Por isso, o livro gerou grande expectativa tanto por parte da crítica como por parte dos leitores da poesia nerudiana. Entretanto, a escritura de *Geografía infructuosa* iniciou-se em 1971. Neruda escrevia durante suas viagens feitas de automóvel pelo Chile. O livro foi terminado, no mesmo ano, na França enquanto Neruda desempenhava a função de embaixador do Chile, antes que ele soubesse que ganharia o Nobel.

O tom grave e melancólico do livro, segundo Hahn⁷², “foi motivado por certos aspectos biográficos que permitem compreender esta obra como uma reação emocional diante da morte⁷³”.

⁷² HAHN, Oscar. *El infructuoso clamor de Pablo Neruda*. *Revista Estudios Públicos*, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <www.cepchile.cl/dms/archivo_3291_1650/r94_hahn_infrectuosoclamor.pdf> Acesso em: 20 jan. 2009.

No dia 5 de agosto de 1972, Neruda tinha comprado uma casa na Normandia – La casa Manquel. De lá escreveu uma carta a Volodia Teitelboim na qual dizia: “Envio-lhe meu último livro azas melancólico, resultado de doenças e exílios”.

Esse livro era *Geografía Infructuosa*. “As doenças” que Neruda alude na carta são os sintomas do câncer de próstata que seria, mais adiante, diagnosticado; “o exílio” Neruda usou para se referir ao seu distanciamento do Chile (e, certamente, de Alicia) para servir como diplomata na França (ideia que teria partido de Matilde). Assim sendo, a geografia de um oceano inteiro separava Neruda das coisas que ele mais amava: sua pátria, sua casa de *Isla Negra*, seus amigos (e sua Alicia). O significado de “infructuoso” é: “infrutífero,” referente “àquilo que não dá frutos”, por isso está relacionado com algo “inútil” ou “falido” ou ainda: com algo que se realiza “em vão”. Naquele período a distância geográfica entre Neruda e tudo o que ele mais amava, fazia com que a “geografia” fosse para o poeta, realmente algo “infructuoso”.

Entretanto, mais infrutífero que a distância existente entre o poeta e sua pátria, eram os fatos negativos que estavam sendo gerados dentro da Mãe Pátria. Em fevereiro de 1973, o Chile estava em crise devido à intolerância política existente.

Diante das medidas tomadas pelo governo da “Unidade Popular” contra algumas empresas norte-americanas, principalmente contra grandes companhias de mineração de cobre, o governo de Nixon tinha endurecido a pressão contra o Chile.

⁷³ Para Hahn: o título engana, porque se por um lado os poemas contêm numerosas referências à natureza e à paisagem (elementos “geográficos”), por outro lado somente o contexto de preocupações que Neruda vivia na época poderia ser qualificado de existencial e, por isso, dito “*infructuoso*”. A distância da pátria e a constatação de um câncer abatiam o espírito do poeta. Estas experiências são as que geraram o estado de espírito do poeta, que ele mesmo descreveu como “melancólico”. Deste modo, o adjetivo “*infructuoso*” não seria, para Hahn, pertinente à “geografia”, mas sim referente à própria vida do poeta naquele período, no qual sentia saudades do Chile e ao mesmo tempo pressentia a presença da morte. Hahn comenta que o livro acaba parecendo um diário da vida interior, sem abundância, sem luz, sem alegria, cujas páginas registram o “*infructuoso*” clamor de um solitário, a quem a morte ronda.

O país se encontrava com enormes dificuldades para negociar suas dívidas oriundas de empréstimos internacionais e manter sua economia fluindo. Neste contexto, Neruda resolveu denunciar, culpar e condenar aos que negavam ao Chile o direito de buscar uma saída diferente.

Por esse motivo, tanto o presidente Richard Nixon como o secretário de estado Henry Kissinger converteram-se em objetos da “fúria e da pena”⁷⁴ de Neruda, devido às secretas manobras públicas com que se intrometeram nos assuntos internos do Chile.

Surge assim – *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena (Incitamento ao nixonicídio e louvor da Revolução Chilena)* – livro militante, de batalha, de comprometimento político.

Mais do que um documento poético é um documento patriótico, já que no tocante à nacionalização do cobre, o Chile inteiro sentia como sua, a batalha encabeçada pelo governo de Allende e todos os chilenos tinham vontade de cometer um “nixonicidio” com as próprias mãos. Mas Nixon sobreviveria. Quem seria assassinado, contrariando Neruda e sua poesia, seria Allende. Neruda, que já estava doente, seguiria o amigo.

Assim, o último livro terminado enquanto Neruda ainda estava vivo foi *Geografía de Pablo Neruda*. Concebido como um projeto de registro documental da vida do poeta na sua casa de *Isla Negra*, o livro é composto por uma série de glosas ou comentários, em prosa, que Neruda faz para acompanhar as numerosas fotografias que ilustram o volume.

Geografía de Pablo Neruda proporciona algumas das mais valiosas imagens de Neruda, de Matilde e de alguns amigos que costumavam visitar sua casa. Através das notas e comentários o poeta vai registrando o passar dos dias e a interação que existe entre ele, as fotografias e o contorno marinho da costa de *Isla Negra*.

As glosas escritas em letra corrente por Neruda aparecem em forma fac-símile, com sua tinta verde característica. As cento e sessenta e duas fotos estão, em sua maioria, em branco e preto, mas aparecem algumas coloridas dedicadas à paisagem, às coleções e às dependências da casa de *Isla Negra*. Em menor número aparecem fotos de Santiago e também de Valparaíso. Na última página do livro está registrado⁷⁵:

⁷⁴ “*Las furias y las penas*” é título de um dos capítulos de *Tercera residencia*.

⁷⁵ Neruda, Pablo. *Geografía de Pablo Neruda*. Editorial Aymá, Barcelona, 1973, p.193. (Glosas autógrafas de Neruda, Fotos de Sara Facio y Alicia D'Amico).

Este livro teve sua impressão terminada nas oficinas da Imprensa Juvenil, Rua Maracaibo 9, de Barcelona, no dia 25 de setembro de 1973.

Um dia antes nos chegou a triste notícia do falecimento de Pablo Neruda.

Ao encerrar a edição do presente livro, recente e cálida imagem de sua vida, todos que colaboramos com a sua realização queremos expressar nossos mais profundos sentimentos pelo desaparecimento do grande poeta, glória das letras hispânicas e universais, cujo canto seguirá ressoando no tempo e no espaço.

Os trágicos anos da ditadura chilena tentaram apagar a chama da obra nerudiana. Apesar da solidão, e do isolamento, Matilde logrou editar as censuradas “memórias” do poeta com a assessoria de Miguel Otero Silva.

Também Jorge Edwards a apoiou para publicar a obra póstuma e resgatar os escritos dispersos, em verso e prosa, do primeiro Neftalí, assim como os dispersos do consagrado Prêmio Nobel.

Matilde ainda escreveu suas próprias memórias e se empenhou em cumprir os desejos do poeta para assentar as bases da Fundação Pablo Neruda, que hoje têm sua sede na antiga casa do casal – *La Chascona* (A descabelada)⁷⁶ – transformada em centro de cultura, oficina de poesia, fundo de edições de Neruda e depositária da biblioteca do poeta.

Assim, além das obras publicadas em vida, existem muitas outras publicadas postumamente, em vários idiomas, como por exemplo, a tradução em português: *O rio invisível. Poesia e prosa da juventude*. São obras póstumas de Neruda publicadas na língua original em 1973: *Obras completas* (3 volumes), *Confieso que he vivido* (*Confesso que vivi*).

⁷⁶ O nome da casa é uma referência ao cabelo de Matilde (crespo e sempre desalinhado). Na capital do Chile, é possível entrar nas três casas de Neruda: **1-La Chascona** (hoje sede da Fundação Neruda) é considerada a casa de Matilde. **2- Isla Negra** (que não é nenhuma ilha e que de negra só tem as pedras naturais do lugar) é considerada a casa de Neruda (guarda as coleções de carrancas de proa, miniaturas e fotos de barcos). Nas notas do livro *Una casa en la arena*, o editor – Hermán Loyola – conta que Neruda fez com que Matilde executasse todo um ritual para poder entrar na casa *Isla Negra*. **3-La casa Michoacán** (hoje Centro Cultural Delia del Carril) era considerada a casa de Delia (embora contenha a coleção de caracóis do poeta, figuras folclóricas da arte indígena do Peru, do México e da Araucania chilena, coleção de provérbios pregados nas paredes). Há ainda *La Sebastiana*, casa de Valparaíso, cuja arquitetura lembra um barco e no seu interior guarda a coleção de garrafas do poeta. Por último, há uma casa na Normandia – *La casa Manquel*. As casas de Neruda no Chile, construídas para realizar espetáculos culturais (todas têm grandes salões de festa, grandes bares ou adegas, algumas até palcos e auditórios) são verdadeiras obras de arte, prolongamentos da poesia nerudiana.

Em 1974 são publicados os seguintes livros póstumos de Neruda: *2000*, *El mar y las campanas* (*O mar e os sinos ou Últimos poemas*), *Elegía* (*Elegia*), *El corazón amarillo* (*O coração amarelo*), *Libro de las preguntas* (*Livro das perguntas*), *Jardín de invierno* (*Jardim de inverno*), *Defectos escogidos* (*Defeitos escolhidos*).

Volodia Teitelboim comenta que no dia 12 de julho de 1973, Gonzalo Losada, dono da Editorial Losada, de Buenos Aires, deu de presente de aniversário para Neruda uma imponente sobrecasaca argentina da região da Patagônia. Neruda pediu a Matilde que retribuísse o presente e que trouxesse as pastas de escritos.

Tais pastas continham sete livros. O editor perguntou a Neruda se eram para publicação imediata. Neruda respondeu que se tratava de um autofestejo e que desejava que fossem publicados um ano mais tarde, coincidindo com seu aniversário de setenta anos: um livro para cada década de vida; por isso, foram todos publicados como livros póstumos em 1974. Neruda não os viu publicados, mas conseguiu uma publicação póstuma plural.

No livro de título *2000*, temos apenas nove poemas carregados de uma rebeldia que oscila entre a amargura e a ironia diante da iminência desgostosa de um século que termina mal e diante da ansiosa expectativa de outro século que começa, sem que o mundo tenha mudado o suficiente para se tornar um bom lugar para se viver. Há a presença de um eu-lírico transcendente que de uma maneira fantástica empreende uma viagem ao futuro e, de lá, olha para o presente e o passado indagando a si mesmo que ganhou com a experiência de ter sobrevivido ao ano 2000. O livro poderia ser entendido como um contraponto ao livro *Fin de mundo*.

Os quarenta e nove poemas de *El mar y las campanas* refletem uma agridoce visão do tempo vivido, uma poesia que mescla humor, ironia, reflexão lúcida e madura, alcançando, muitas vezes questões metafísicas com muito mais profundidade do que a que Neruda havia alcançado em *Aún*. Reaparecem também as metáforas surrealistas como em *Residencia en la tierra* e *Tercera residencia*.

Assim os sons dos sinos que simbolizam a anunciação da morte envolvem a atmosfera do poema na qual o eu-lírico está mergulhado. Este eu-lírico, mergulha mais profundamente ainda e tenta desvelar o seu interior, atingindo o poço profundo de si mesmo. A morte é metalizada pelos sons dos sinos e está prestes a chegar, também metalizada e materializada como um navio. O mar é a eternidade, mas o eu-lírico que se prepara para esta viagem, não conhece seu porto de destino, assim como nenhum ser humano não sabe o que o espera depois da viagem empreendida pela morte.

O recurso poético de fazer com que o eu-lírico fale de si mesmo, como se falasse de outro, garante a visão crítica necessária para enfrentar a si mesmo e assim poder enfrentar a morte.

Alguns dos primeiros trinta poemas de *Elegía* recordam mortos queridos de Neruda, em um tom elegíaco. Mas, a maior parte do livro, é uma evocação a temas, paisagens, personagens e episódios relativos à União Soviética (como se Neruda soubesse, antecipadamente, que a potência russa se desmantelaria). A morte é real para o eu-lírico de *Elegía*, no entanto as artes como a música a pintura e a poesia são transcendentais e registram a eternidade dos artistas que sua arte, em vida, realizou. Outros poemas apresentam momentos de introspecção e momentos de reflexão que fazem o leitor pensar nas marcas que deixamos, ou que nos são deixadas, quando passamos pela separação física dada pela morte. De acordo com Osvaldo Rodríguez⁷⁷ o livro *Elegía é*:

[...] produto da viagem real que o poeta realiza, acompanhado por Matilde, de Paris a Moscou em dezembro de 1971, com a esperança de que a medicina soviética detivesse o avanço de sua enfermidade, é uma autêntica autoelegia do escritor que se despede de Moscou, cidade na qual constata a definitiva ausência dos amigos que se foram com o tempo. A consciência da progressiva perda de sua vida na morte de outros faz do poeta um ser extraviado no espaço antes familiar onde compartilhou a vida com os que agora não estão (RODRÍGEZ, 2009, s/p).

⁷⁷ RODRÍGUEZ, Osvaldo . *La poética póstuma de Neruda*. **Centro Virtual Cervantes – CVC, INSTITUTO CERVANTES**, España, 2000. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/neruda/obra/rodriguez.htm#nota>> Acesso em: 11 jan. 2009.

Se por um lado o tom de *Elegía* recupera o mesmo tom de cerimônia sagrada contido em *Cantos Ceremoniales* e o tom de angustia declarada de *Fin de mundo* por outro lado, a sobrevivência dos objetos e lugares que os versos de *Elegia* recuperam, mostra a consciência transcendente de um eu-lírico para quem a vida é como ele diz: “um espaço em movimento”.

Em *El corazón amarillo* destaca-se a veia risonha e excêntrica de Neruda que através de uma graça, solta e sutil nos faz rir de nossas próprias mazelas: vaidade, maldade, orgulho, pretensão, estupidez. Neste livro, domina o bom humor que faz com que o leitor seja capaz até de rir de si mesmo e faz com que o eu-lírico possa satirizar a própria morte. O livro surpreende devido o distanciamento irônico com que o eu-lírico expressa sua radical incerteza diante de seu próprio fim.

Libro de las preguntas é formado exclusivamente por interrogativas que o poeta dirige ao mundo, esperando, talvez, que alguém, em algum lugar lhe dê algum tipo de resposta. Perguntas que são, às vezes, aéreas e disparatadas (lembrando o *no sense* do dadaísmo), outras vezes complexas na sua simplicidade aparente (lembrando uma divagação filosófica). Em alguns casos chegam a parecer ingênuas, (lembrando um livro infantil), mas ao mesmo tempo podem ser lidas apenas como provocações à inteligência e ao bom humor do leitor.

Libro de las preguntas é desenhado como um jogo lúdico de inquietantes questionamentos verbais, um repertório – como *Las piedras de Chile*, *Arte de Pájaros*, *Uma casa en la arena*, *Maremoto*, *Las piedras del cielo* – porém agora um repertório de perguntas, talvez sem respostas, talvez esperando a resposta de cada leitor... Mas a grande questão que o livro deixa é sobre o absurdo da existência humana em sua busca constante por significados. Isso gera um mal estar, que nos lembra – *O mal estar da pós-modernidade* – aliás, título do livro de Bauman⁷⁸ que afirma que:

⁷⁸ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

[...]. Em vez de reafirmar a realidade como cemitério de possibilidades não provadas, a arte pós-moderna traz para o espaço aberto o perene inacabamento dos significados e, assim, a essencial inexauribilidade do reino do possível. Pode-se mesmo dar um passo adiante e sugerir que o significado da arte pós-moderna é a desconstrução do significado; mais exatamente, revelando o segredo do significado, o segredo que a moderna prática teórica firmemente esconde ou deturpa. Esse significado só “existe” no processo da interpretação e da crítica e morre completamente com ele (BAUMAN, 1997, p. 136).

Assim, talvez o *Libro de las preguntas* de Neruda seja apenas um repertório de questões que não requerem um “livro das respostas”. Mas como para a pós-modernidade a obra é, como qualifica Humberto Eco – “aberta” – cabe a cada leitor a sua busca pessoal de significados, existente somente para si mesmo, no seu processo de leitura e interpretação de tantas perguntas que levam a respostas inacabadas.

Se *El libro de las preguntas* é composto de setenta e quatro poemas indagantes que levam em seu interior mais de uma pergunta, somente vinte poemas graves e melancólicos constituem as flores que formam o livro cujo título é *Jardín de invierno*. Este metafórico jardim é um repertório que reconstrói o ciclo da vida comparando suas etapas com as estações do ano.

Deste modo, a primavera seria a infância, o verão a maturidade, o outono a velhice e o inverno a última estação da vida de quem espera a morte. *Jardín de invierno* possui um poema que homenageia a Quevedo e outros que rendem homenagens a dois amigos desaparecidos de Neruda: Manuel Rojas e Benjamín Subercaseaux. O tom do livro é sempre triste, mas a morte aparece como sendo algo transcendente, espiritual, pois a vida do eu-lírico é plural (são muitas vidas), todas, porém incompletas, a questão proposta pelo eu-lírico é metafísica, pois faz o leitor pensar que a vida só é realmente completada com a presença da morte. Sendo assim, vivos, não podemos ser completos, a completude está no *Jardín de invierno*, entendido como metáfora da morte e metonímia da completude da vida.

Os tristes questionamentos do eu-lírico que aguarda a morte em meio às flores de seu *Jardín de invierno* dão lugar à alegre postura niilista do eu-lírico que ri de si mesmo e dos outros ao escolher os defeitos que quer poetizar. Em *Defectos escogidos* como em *Corazón amarillo*, o poeta se dedica a rir e a fazer o leitor rir de seus próprios defeitos e dos defeitos alheios. Estes dois livros póstumos lembram o tom de antipoesia de *Estravagario*. A diferença é que o tom reflexivo de *Corazón amarillo*, não aparece em *Defectos escogidos*, no qual o tom é mais corrosivo e céptico.

Este livro está estabelecido mais como um divertimento poético: em alguns momentos, bastante incisivo; em outros um jogo de adivinhações como o jogo de questões propostas em *El libro de las preguntas*. Só que o eu-lírico que indaga sabe as respostas que lhe convém dar e se ri porque não vê utilidade nenhuma no seu saber. Além do mais, como ele mesmo declara no fim do livro não tem obrigação de responder a nenhuma perguntas, porque é apenas um poeta e não precisa ser um decifrador de enigmas.

O eu-lírico com todos os seus “defeitos escolhidos” é um ser descrente e sarcástico, que olha para o mundo e não consegue achar nenhum valor em nada, e ainda por cima acha graça disto. Regozija-se por ser o poeta capaz de com seu canto realizar uma “triste canção para chatear qualquer um” (título de um dos poemas do livro).

O eu-lírico sarcástico de *Defectos escogidos*, ri de sua realidade, ri de sua consciência de realidade, ri de sua razão e de sua falta de razão. Vive o tempo cíclico que sempre volta ao início e se repete, em um “etecétera”, sem fim que faz com que sua realidade seja engraçada porque perdeu a razão de ser. Esta postura niilista do sarcástico eu-lírico de *Defectos escogidos*, nos lembra o comentário de Lyon, sobre o debate pós-moderno:

Um dos temas básicos do debate pós-moderno gira em torno da realidade, ou falta de realidade ou multiplicidade de realidades. O niilismo é o conceito nietzscheano que mais de perto corresponde a este tipo de realidade fluido e oscilante. “Quando a irrequieta atitude de dúvida da razão moderna se volta para a razão em si, o resultado é o niilismo.” (LYON, 1998 p.18)

Pablo Neruda mesmo em suas obras póstumas apresenta ao leitor uma multiplicidade de realidades, uma poesia plural.

Mas a poesia plural de Pablo Neruda não parou de ser publicada com as sete obras póstumas que ele havia guardado para celebrar os seus setenta anos Além das obras póstumas organizadas por Neruda, apareceram outras, graças a seus parentes, amigos, estudiosos e colaboradores.

. Em 1980, organizado por Matilde Urrieta e Jorge Edwards é publicado *El río invisible: poesía y prosa de la juventud (O rio invisível: poesia e prosa da juventude)* – que recolhe poemas e prosas do jovem Neruda publicados nos jornais e revistas da época em que ele era estudante em Temuco e Santiago (entre 1918-1938). São textos que não haviam sido publicados em nenhum livro de Neruda. De acordo com Espino Barahona⁷⁹:

[a] leitura de *El río invisible* tem muito de confiança, ou melhor, de expedição à origem mesma de uma produtividade (literária). Uma viagem à semente, como diria Carpentier.⁸⁰ Dita viagem permite conhecer *ab ovo* as intuições e os mundos poéticos que habitarão em seguida – com maestria – toda sua obra literária.

El río invisible resulta num texto fundamental para uma leitura integral do fenômeno Neruda. Seus inícios, seus tateios formais – fartos evidentes – não desmerecem sua profundidade humana nem sua produção posterior, ao contrário, permitem compreendê-la em perspectiva. Sua leitura é uma viagem ao manancial primogênito que, em latentes temáticas e formas, constituiria com o passar do tempo o oceano imenso da poesia de Pablo Neruda (ESPINO BARAHONA, 2004).

O título – *Rio invisible* – que deve ter sido sugerido pelo editor – Jorge Edwards – é um verso de Neruda extraído do poema “*Luna*”, no qual ele afirma que “leva um rio invisível em suas veias” porque nasceu no dia em que sua mãe morria... (Muito boa à escolha de Edwards porque o livro também nasceu depois de morto o seu autor).

⁷⁹ ESPINO BARAHONA, Erasto Antonio. *El río invisible. Espéculo. Revista de estudios literarios*, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, Homenaje centenario de Pablo Neruda, número 27, 07/09/2004. Disponível em: <http://147.96.1.15/info/especulo/numero27/neru_rio.html> Acesso em: 5 fev.2009.

⁸⁰ Espino Barahona compara o surgimento do *Rio Invisible* de Neruda com o conto fantástico de Alejo Carpentier *Viaje a la semilla*, cujo protagonista realiza uma viagem invertida no tempo, ou seja, toda a história é contada de trás para frente, ele volta a suas origens retrocedendo ao passado Junto com ele, os leitores também são conduzidos a uma viagem fantástica e mitológica.

Ao adotar este procedimento, Edwards repete o proceder de Neruda que em muitos de seus livros possui um poema cujo título nomeia o próprio livro. Além disso, na obra nerudiana existem livros que nasceram a partir de algum poema escrito em um livro anterior. O texto nerudiano muitas vezes promove um diálogo interno com a própria obra.

Além de dialogar com sua própria fonte, Neruda em muitos versos, dialoga com outros poetas. Isto é uma característica da poesia pós-moderna, a qual um poeta moderno talvez não pudesse compreender. Talvez por isso o poeta moderno espanhol Juan Ramón Jiménez⁸¹ (Nobel de Literatura de 1956) criticou muito a Neruda. Ele publicou na sua coluna *Espanoles de tres mundos* do *Diario El Sol* o seguinte trecho:

Sempre tive a Pablo Neruda por um grande poeta, por um grande mau poeta, um grande poeta da desorganização; o poeta dotado que não acaba de compreender nem empregar seus dotes naturais. Neruda me parece um torpe tradutor de si mesmo e dos outros, um pobre explorador de seus filões próprios e alheios, que às vezes confunde o original com a tradução; que nunca soube completamente seu idioma nem o idioma que traduz... não entende nem o que sabe ler e lhe interpreta com esquecimento do existente. Um poema entendido e escrito, traduzido ou original, é uma unidade organizada que Neruda nunca conseguiu atingir, a meu ver, até agora (JIMENÉZ, apud: ARGÜELLES, 2003)

Para Jiménez, o diálogo pós-moderno que Neruda produz, não passa de uma falta de organização e de originalidade, visto como Neruda retoma da tradição literária e de seus próprios poemas a temática, o estilo, a técnica e, às vezes, até as palavras de muitos de seus “novos” versos. Uma vez que Neruda era um poeta que estava à frente de seu tempo é muito natural que tenha sido incompreendido por poetas e críticos de sua própria época como Jiménez. Aliás, ele não foi o único a chamar Neruda de “mau poeta”.

Na Colômbia, o governo de López Pumarejo, considerado de centro-esquerda, sofria uma forte oposição do chefe dos conservadores, o doutor Laureano Gómez, um arrebatado orador parlamentar.

⁸¹ JIMENÉZ, Juan Ramón. Pablo Neruda. apud: ARGÜELLES, Juan Domingo. *Contra Neruda. Jornada de poesía*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, Jornada semanal, 6 de abril de 2003, número 422. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/06/sem-juan.html>> Acesso: 8 fev. 2009.

De maneira que a chegada de Neruda, trazido pelo presidente serviu-lhe de pretexto e, sem vacilar, Laureano Gómez publicou um artigo no jornal “*El Siglo* intitulado *Pablo Neruda, um zombador* [...] dizia impropérios da pessoa e da poesia do chileno [...] era um grande mau poeta [...] o autor de *Residencia en la tierra* zombava de todos e não era outra coisa diferente do que um zombador” (MONTAÑA CUÉLLAR⁸², s/d).

O compatriota de Neruda Vicente Huidobro foi outro dentre os ilustres adversários de Neruda, mas os motivos da rivalidade eram, sobretudo, políticos, como políticos foram também os motivos da crítica antinerudiana de Jorge Luís Borges. Argüelles lembra que Borges⁸³ ao referir-se a Neruda ao livro *Canto general* e a *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* disse:

Considero [Neruda] um homem muito mesquinho... Escreveu um livro acerca dos tiranos da América do Sul, e em continuação, várias estrofes contra os Estados Unidos. Agora sabe que tudo isso é lixo. E não disse nem uma palavra contra Perón. Porque tinha um pleito em Buenos Aires, isso me explicaram em seguida ele não queria arriscar-se. E assim, quando se supunha que escreveria tirando a voz da garganta, cheio de nobre indignação, não tinha nada que disser contra Perón. (BORGES, apud: ARGÜELLES, 2003)

Huidobro muito mais radical que Borges, sempre procurava motivos para denegrir a Neruda. Certa vez o acusou de plágio, quando Volodia Teitelboim (que ainda nem conhecia a Neruda e mais tarde seria um de seus mais íntimos amigos) havia descoberto uma coincidência entre o poema 16 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda e o poema 30 de *El jardinero (O jardineiro)* de Tagore (poeta indiano, Nobel 1913):

⁸² MONTAÑA CUÉLLAR, Jimena. *Neruda Huidobro y los otros. Boletín cultural y bibliográfico 65, blaavirtual, Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República – BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO – MUSEU DE ORO – BANCO DE LA REPÚBLICA DE LA COLOMBIA*, 1999. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole65/bole38.htm>> Acesso em: 15 fev. 2009.

⁸³ BORGES, Jorge Luís. apud: ARGÜELLES, Juan Domingo. *Contra Neruda. Jornada de poesía* – México: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, Jornada semanal, 6 de abril de 2003, número 422. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/06/sem-juan.html>> Acesso em: 5 fev.2009.

No final de 1934, o então jovem poeta Volodia Teitelboim reparou na coincidência e partiu correndo para contar a um amigo escritor, que por sua vez contou a Vicente Huidobro. O Poema 16 de Pablo Neruda – descobriu Teitelboim – era suspeitosamente similar ao Poema 30 de Tagore. Era pouco dizer similar. O de Neruda era um plágio descarado, opinou Huidobro, e assim assinalou numa crônica fechada nesse ano na *Revista Pro*. Dias depois, Pablo De Rokha amplificava a acusação no diário *La Opinión*, e Huidobro voltava à carga com outro artigo em que chamava Neruda de "poeta medíocre, um simples bluff". (DIEGUEZ ROJAS⁸⁴, 2004, s/p).

Neruda se defendeu da acusação de plágio com um texto amargo – “*Aquí estoy*” (“Aqui estou”), escrito em Madrid, em 1935. O poema parecido com o de Tagore era uma paráfrase do mesmo e por erro de primeira edição feita no México, não aparecia à referência de Neruda a Tagore. Nas edições posteriores de *Veinte poemas*, esta referência passou a aparecer.

A verdade é que Pablo Neruda, Pablo De Rokha e Vicente Huidobro eram três poetas chilenos que nunca se entenderam e viviam publicando artigos picantes um contra o outro.

Neruda sempre se defendia de todas as acusações, publicando nos jornais e revistas da época suas inflamadas respostas. A rivalidade entre Huidobro, Pablo De Rokha e Neruda era tanta que Eduardo Angüita (poeta chileno e amigo de Huidobro) referia-se a eles como os três mosqueteiros às avessas: “*todos contra um e um contra todos*” (ANGÜITA apud: BUNSTER, 1993). Incompreendido pelos poetas de seu tempo, Neruda continua sendo publicado, mesmo depois de sua morte.

⁸⁴ DIEGUEZ ROJAS, Juan José Augusto. *Huidobro vs. Neruda. Miarroba Networks*. Cantábria, 21 ago 2004. Disponível em: <<http://redpublicacipolitana.mforos.com/96121/2227075-huidobro-vs-neruda/>> Acesso em 15 fev.2009.

Outro artigo que traz mais detalhes da guerra literária que travaram os três poetas chilenos (Neruda, Huidobro e de Rokha) é: PENCO, Wilfredo. *Los poetas van a la guerra. Jornada de poesía*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, Jornada semanal, 19 de enero de 1997, Convenio con *El País Cultural*, de Montevideo. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/1997/01/19/sem-penco.html>> Acesso em: 14 fev. 2009.

Em 1982 aparece *El fin de viaje* a semelhança do que ocorreu com *El río invisible*, este livro recolhe textos de diversas origens, publicados em muitas épocas diferentes, que foram agrupados primeiro: por Neruda, e depois de sua morte: por Matilde. Inclui um livro artesanal de poesia e desenhos: *Paloma por dentro (Pomba por dentro)* – cujo texto é de Neruda e os desenhos de Federico García Lorca.

O livro apresenta também poemas dedicados à Matilde, e a alguns amigos internacionais de Neruda. *El fin de viaje* estava sendo escrito como a primeira e única tentativa de Neruda em elaborar um texto com intenção de que se tornasse depois um guia cinematográfico, mas ele faleceu antes de concluir este projeto. Mas *Fin de viaje* não é o fim das publicações que surgem com a rubrica de Neruda: três cadernos de poesia escritos pelo jovem Neruda, em Temuco, e que estavam com sua meia-irmã Laura⁸⁵ foram reunidos em 1998 e publicados com o título de *Pablo Neruda, Cuadernos de Temuco*. Cada um destes cadernos possui uma quantidade variável de poemas, no total, são cento e trinta e seis que mostram o dotado e intuitivo poeta de apenas dezesseis anos buscando já o seu caminho junto à poesia. A quantidade de poemas reunidas nestes cadernos vem confirmar que a produção de Neruda sempre foi contínua e ininterrupta e que também por sua dimensão a poesia nerudiana trata-se de uma obra plural.

Há notícias de um livro inédito de Pablo Neruda escrito de próprio punho para a sobrinha de Matilde – Alicia Urrutia – amante do poeta. Nurieldín Herмосilla, advogado e um dos maiores colecionadores chilenos de Neruda (tem novecentas peças do poeta em seu poder), é o dono dos manuscritos. Trata-se de um conjunto de poemas escritos em um antigo álbum de postais com capa em autorrelevo à moda “*jungstil*” (*art decó*) sobre a qual se pode ler, em alemão: “Postkarten-Album”. No lugar de postais ou fotos, o álbum contém, em catorze de suas páginas, poemas agrupados sobre o título de “Álbum de *Isla Negra*”. As páginas estão escritas à mão, com tinta verde (a preferida de Neruda).

⁸⁵ Laura Reyes, nasceu no dia 2 de agosto 1907 meia irmã de Neruda, filha de José del Carmen e Aurelia Tolrá. Esta menina será, posteriormente, adotada por Trinidad Candia Marverde a “mamadre” de Neruda (sua madrastra).

O álbum foi datado pelo próprio autor com o ano de 1969. Hermsilla espera que não o impeçam de difundir os poemas por causa de atestarem uma infidelidade do poeta. Hermsilla não concorda com os que dizem que o álbum não tem grande valor literário. O escritor chileno Florido Pérez, por exemplo, afirmou que o conjunto de poemas “deve ser muito relevante para um colecionador, devido à sua raridade, mas para a obra literária de Pablo Neruda não tem nenhuma importância” (Diário *El Mercurio*⁸⁶). Não se pode discutir o valor literário do “Álbum de *Isla Negra*”, sem ler e analisar devidamente seu conteúdo⁸⁷. O que o aparecimento deste álbum, ainda não estudado pela crítica literária, vem confirmar é que Neruda era sem sombra de dúvidas um homem que cultivava o amor romântico. A estudiosa de humanidades – Coral Herrera Gómez⁸⁸ – afirma que o amor romântico é a última utopia da pós-modernidade:

[...] O amor é uma espécie de religião pós-moderna individualizada que nos converte em protagonistas de nossos próprios romances, que nos faz sentir especiais e que logra nos transportar a uma dimensão sagrada, distante da cinzenta cotidianidade de nossa vida. Serve-nos, de algum modo, como um dispositivo para escapar da realidade uma forma de nos evadir análoga aos esportes de risco, as drogas e a festa.

Apaixonar-se é sentir que estamos vivos, é uma forma de segregar adrenalina que, no entanto, costuma nos fazer sofrer muito quando se acaba ou nos abandonam. O amor é utópico porque sua idealização é irrealizável sua intensidade não é para sempre e, além disso, como disse Neruda, “o amor é breve: dura mais o esquecimento” (Herrera, 2009).

⁸⁶ As informações deste parágrafo foram retiradas do:

NÚÑEZ, Leonardo. *Libro inédito de Neruda*. *El Mercurio – emol on line*, Santiago de Chile, lunes 7 de julio de 2008. Disponível em: <<http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=312009>> Acesso em: 3 jan. 2009.

⁸⁷ Sobre o conteúdo temos apenas o que foi publicado na revista *Letralia*: “Para que navegues por mi poesía. Para mi querida Alicia. *Isla Negra*, 1969”, diz a dedicatória em tinta verde, adornada a página com várias pequenas flores desenhadas pelo mesmo autor. “Aquí en *Isla Negra* está la ola / estrellada que trae tu recuerdo / compañera del cielo. Aquí está el árbol del olvido, / de él saqué un trozo de madera para grabar tu nombre”, escreve o autor de *Canto general*. A referência é:

JIMÉNEZ, Jorge Gómez (editor). *Descubren poemas inéditos atribuidos a Neruda*. *Letralia*, Cagua, número 190, Año XIII, 7 de julio de 2008. Disponível em: <<http://www.letralia.com/190/0704neruda.htm>> Acesso em: 3 jan 2009.

⁸⁸ Gómez, Coral Herrera *El amor romántico, última utopía de la posmodernidad*. *Periódico Diagonal net*. Entrevista de Irene Cuesta a Coral Herrera Gómez para *Diagonal Net – periódico quincenal de actualidad crítica*, Madrid, número 83. Del 24 de julio al 3 de septiembre de 2008. Disponível em: <<http://www.diagonalperiodico.net/spip.php?article6352>> Acesso em: 23 jan. 2009.

Além das obras póstumas de poesia publicadas com a supervisão da Fundação Neruda e dos manuscritos que estão sendo divulgados nos jornais, há outras edições bilíngues da poesia nerudiana, como a edição brasileira – *Pablo Neruda – Antologia Poética*. Há livros e antologias publicados em diversas línguas, em diferentes países. Há poemas publicados separadamente, gerando novos pequenos livros de versos. Há coletâneas de cartas, conferências, prólogos escritos pelo autor reunidos em livros diversos⁸⁹, além das várias edições de suas *Obras Completas*.

Mesmo tendo publicado tantos livros, a obra nerudiana não foi apenas reconhecida pela quantidade, mas, antes de tudo, pela qualidade; o que conferiu ao poeta muitos prêmios e títulos, dentre os quais se destacam: “Condecoração da Ordem de Águia Asteca” (1946 – México); “Prêmio Internacional da Paz” (1951 – Pequim); “Prêmio Literário Internacional de Viareggio-Versilia” (1967 – Itália – prêmio agraciado pela primeira vez para personalidades mundiais que trabalham pela cultura e entendimento entre os povos); “Medalha de Filho Ilustre da cidade de Parral” (1967 – Chile), “Membro da Academia Norte-Americana de Artes e Letras” (1968 – EUA), título de “Doctor Honoris Causa de la Universidad Kart Marx de Leipzig, RDA” (1968 – Colômbia), “Doctor Scientias et Honoris Causa” (1969 – título concedido pela Universidade Católica do Chile), “Medalha Joliot Curie” do Conselho Mundial da Paz (1968 – recibida no Chile), “Medalha de Prata” (1969 – condecoração dada pelo Senado Chileno apenas aos filhos ilustres do Chile); “Diploma de Membro do Conselho Consultivo da UNESCO” pelo período de quatro anos (1972 – função de honra que não chegou a cumprir até o final).

Neruda escreveu ininterruptamente e de maneira muito sentimental. Até os poemas políticos são carregados de romantismo e de um lirismo, muitas vezes, alegórico.

⁸⁹ *Cartas de amor de Pablo Neruda* (1975), *Cartas a Laura* (1978), *Neruda/Eandi, Correspondencia durante Residencia en la tierra* (1980), *Pablo Neruda, Discursos Parlamentarios – 1945-1948* (1997), *Pablo Neruda, Prólogos* (2000), *Pablo Neruda, Epistolario viajero – 1927-1973* (2004), *Pablo Neruda en O’Cruzeiro Internacional* (2004), *Pablo Neruda. Yo respondo con mi obra: Conferencias, Discursos, Cartas, Declaraciones – 1932-1959* (2004).

As últimas obras do poeta, entretanto, demonstram, segundo os críticos, a busca de uma expressão mais despojada de reconciliação: “Reconciliação” seria, para Alazraki⁹⁰, o termo que melhor define o esforço da última poesia de Neruda, o regresso ao ser, a esta consciência universal representada pelo mar.

O secretário da Academia Sueca de Letras, Kar Ragnar Hierox, disse a Neruda ao lhe conferir o “Prêmio Nobel de Literatura” em 1971⁹¹: “sua tumultuada produção não impediu [...] o aprimoramento da sensibilidade”. Neruda sempre foi um poeta tão controverso e incompreendido⁹² que muitos questionaram se Neruda merecia o Nobel de Literatura de 1971.

Sua vida particular também foi tumultuada. Sobre sua agitada existência, Neruda deixou dois livros de memórias *Confieso que he vivido* (*Confesso que vivi*) e *Para nacer he nacido* (*Para nascer nasci*).

Embora a organização da redação final de *Confieso que he vivido* (1974) tenha ficado a cargo de Matilde Urrutia e de Miguel Otero Silva, uma vez que a escritura do livro foi interrompida devido à morte de Neruda, o livro representa uma fonte obrigatória de consulta para conhecer melhor à vida e a obra de Neruda. Além disso, é importante conhecer o estilo próprio do Neruda cronista e memorialista: ameno, irônico, sagaz. Em *Confieso que he vivido* pode-se conhecer as recordações e episódios que Neruda considerava ser importantes para o leitor.

⁹⁰ Ver sobre a lírica póstuma de Neruda (2000, *El mar y las campanas, Elegía, Cinco décadas, El corazón amarillo, El libro de preguntas, Jardín de invierno, La rosa separada, Defectos escogidos*), os estudos de Alazraki que afirma ver nestas obras um árduo processo de desintegração através do qual o poeta tenta desarmar o enigma da criação poética, para, finalmente, corroborar que a essência de seu mistério é aquela “unidade de onde tudo participa de tudo”. A referência bibliográfica deste texto é a seguinte:

ALAZRAKI, Jaime. *Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda*. In: MONEGAL, Emir Rodríguez & SANTÍ, Enrico Mario (editores). **Pablo Neruda**. Madrid. Editorial Taurus, 1980.

⁹¹ O discurso proferido por Neruda ao ganhar o Nobel pode ser lido em vários sites, deixamos aqui o que mais utilizamos. Disponível em <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html> Acesso em 13 jan. 2009.

⁹² Dentre os famosos que questionaram o merecimento do prêmio destaca-se Jorge Luís Borges. Não há informação se Octavio Paz desaprovou a premiação de Neruda, sabemos apenas que antes dos desentendimentos que teve com Neruda julgava que ele deveria ter recebido o prêmio em 1967, em lugar de seu amigo guatemalteco Miguel Angel Astúrias.

No texto, ele esboça retratos de seus amigos, conhecidos e de personagens históricos importantes. Neruda também conta anedotas, fatos curiosos, mostra suas opiniões sobre vários assuntos, dá seu testemunho de vida e faz confissões. Através de *Confieso que he vivido*, Neruda dá a conhecer suas experiências de muitos anos de viajante, passageiro e habitante de diversos lugares do mundo.

Para nacer he nacido (1978) também é um livro de memórias, entretanto trata-se de uma recopilação de vários textos, publicados originalmente em jornais e revistas ao longo de muitos anos. É um material interessante não só pelo valor literário, mas também pelo valor documental.

O livro inclui poemas em prosa, correspondências de viagens, discursos parlamentares, textos dedicados a render homenagem a muitos dos amigos de Neruda (Federico García Lorca, César Vallejo, Eduardo Carranza, Rafael Alberti, Pablo Picasso, Paul Éluard, Nemesio Antúnez...) além do discurso de Recepção do Prêmio Nobel.

Neruda deixou vasta produção literária, mas não deixou sucessores do mesmo sangue: perdeu sua única filha (do primeiro casamento com Maruca), em 1942. Ele fez de tudo em sua vida – foi desde um arruaceiro até candidato a presidente. (Em 1957, em companhia do escritor argentino Rodolfo Aráoz Alfaro foi detido por uma noite na Penitenciária Nacional em Buenos Aires, acusado de causar tumulto em praça pública).

Em fevereiro de 1970, Neruda, então candidato à Presidência do Chile, pelo Partido Comunista, renunciou à candidatura para apoiar o único candidato dos partidos populares – Salvador Allende (que se tornou amigo íntimo do poeta). Allende, embora defendesse “a transição pacífica para o socialismo”, acabou por morrer vítima da violência; quando as forças armadas rebeldes do país atacaram o Palácio de *La Moneda* (1973). Neruda estava no Chile, quando ocorreu a morte de Allende, pois gravemente doente, havia renunciado, em fevereiro de 1973 ao posto de embaixador na França, recolhendo-se, logo depois, a sua casa de *Isla Negra*. Doze dias após a morte de Allende, o poeta também falecia em uma clínica de Santiago no dia 23 de setembro de 1973.

Neruda foi um humanista e morreu como tal. Morreu, sintomática e simbolicamente, junto com a democracia chilena, junto com a liberdade de sua pátria, junto com o respeito pelo ser humano. Ele estava bastante doente e o golpe de Estado o fez piorar. Na verdade, Neruda morreu "de morte nacional" e não de "morte natural". Sua morte e seu enterro têm algo que lembra a tragédia grega. É verdade: não havia tanta gente... Nem poderia haver: o ditador Augusto Pinochet proibiu qualquer manifestação pública. Aliás, nesse período sombrio e vergonhoso da história do Chile, a poesia de Pablo Neruda foi considerada ilegal pela Junta Militar de Augusto Pinochet, e só quando os Chilenos voltaram a "viver em liberdade", a obra de Neruda saiu desta medieval e criminosa proibição.

Até a morte de Neruda teve um caráter plural: seus despojos enfrentaram três sepulcros. No seu primeiro sepultamento (que ocorreu no dia 25 de setembro: quando o corpo velado em *La Chascona*, seguiu para o Cemitério Geral de Santiago, onde foi provisoriamente sepultado no mausoléu da família Dittborn) apareceram só uns tantos que se atreveram a acompanhá-lo naquele contexto trágico em que a morte rondava todo o Chile. No dia 7 de maio: de 1974 os restos de Neruda foram trasladados ao nicho 44, módulo México, do Cemitério Geral de Santiago. Finalmente, dezenove anos depois da morte de Neruda e sete da de Matilde, cumpriu-se o desejo de ambos de serem sepultados em *Isla Negra*, diante do oceano que tanto amaram.

Assim no dia 11 de dezembro de 1992 foram exumados de suas tumbas do Cemitério Geral de Santiago e transportados para o velório cerimonial do Salão de Honra do ex-Congresso Nacional. E finalmente, no dia 12 de dezembro, os restos do casal foram trasladados para *Isla Negra*.

A causa da morte de Neruda, dizem, ter sido vítima de um câncer de próstata. Mas muitos especularam (às vezes, se fala de leucemia)... Afirmando que o tal “câncer” nunca existiu, associando a morte do poeta a questões políticas. Até a morte de Neruda foi motivo para controvérsias. Contudo, Neruda sempre demonstrou possuir um severo olhar crítico acerca de si próprio, mesmo poeticamente, como ele nos mostra no seu antipoema – “Autorretrato”:

AUTORRETRATO

*Por mi parte, soy o creo ser duro de nariz,
mínimo de ojos, escaso de pelos en la cabeza,
creciente de abdomen, largo de piernas,
ancho de suelas, amarillo de tez,
generoso de amores, imposible de cálculos,
confuso de palabras, tierno de manos,
lento de andar, inoxidable de corazón,
aficionado a las estrellas, mareas, maremotos,
admirador de escarabajos, caminante de arenas,
torpe de instituciones, chileno a perpetuidad,
amigo de mis amigos, mudo de enemigos,
entrometido entre pájaros, maleducado en casa,
tímido en los salones, arrepentido sin objeto,
horrendo administrador, navegante de boca,
y yerbatero de la tinta, discreto entre los animales,
afortunado de nubarrones, investigador en mercados,
oscuro en las bibliotecas, melancólico en las cordilleras,
incansable en los bosques, lentísimo de contestaciones,
ocurrente años después, vulgar durante todo el año,
resplandeciente con mi cuaderno,
[monumental de apetito,
tigre para dormir, sosegado en la alegría,
inspector del cielo nocturno, trabajador invisible,
desordenado, persistente, valiente por necesidad,
cobarde sin pecado, soñoliento de vocación,
amable de mujeres, activo por padecimiento,
poeta por maldición y tonto de capirote.*

Pablo Neruda ⁹³

AUTORRETRATO

*De minha parte, sou ou creio ser duro de nariz,
mínimo de olhos, escasso de cabelos na cabeça,
crescente de abdome, comprido de pernas,
largo de solas, amarelo de tez,
generoso de amores, impossível de cálculos,
confuso de palavras, terno de mãos,
lento de andar, inoxidável de coração,
aficionado às estrelas, marés, maremotos,
admirador de escaravelhos, caminhante de areias,
torpe de instituições, chileno até a perpetuação,
amigo de meus amigos, mudo de inimigos,
intrometido entre pássaros, mal educado em casa,
tímido nos salões, arrependido sem objeto,
horrendo administrador, navegante de boca,
e ervateiro da tinta, discreto entre os animais,
afortunado de nuvens, investigador nos mercados,
obscuro nas bibliotecas, melancólico nas cordilheiras,
incansável nos bosques, lentíssimo de contestações,
ocorrente anos depois, vulgar durante todo o ano,
resplandeceste com meu caderno,
[monumental de appetite,
tigre para dormir, sossegado na alegria,
inspetor do céu noturno, trabalhador invisível,
desordenado, persistente, valente por necessidade,
covarde sem pecado, sonolento de vocação,
amável de mulheres, ativo por padecimento,
poeta por maldição y tonto com chapéu de burro.*

Pablo Neruda ⁹⁴

Pablo Neruda foi um poeta que sempre levantou inúmeras controvérsias, mas em um ponto tanto os críticos, como o poeta, estão de pleno acordo: a natureza, principalmente, o encontro com a terra e com o mar fizeram a grandeza da poesia nerudiana.

⁹³ NERUDA, Pablo. *Antología Fundamental*. Santiago: Pehuén, 1996, p. 27-28.

⁹⁴ Tradução nossa.

Segundo Octávio Paz⁹⁵ (1974, p.185), a poesia nerudiana evoca, constantemente, o elemento água, “mais a água do mar que do lago. A influência de Neruda foi como uma inundação que se estende e cobre milhas e milhas – águas confusas, poderosas, sonâmbulas, sem forma”.

Temístocles Linhares alerta para a presença e força do elemento terra, na poesia nerudiana:

A força germinativa da terra se alastra por todos os seus poemas, muitas vezes, prenhes de símbolos violentos, de metáforas antipoéticas. “Sensual e rebelde”, – diz dele Rioseco⁹⁶ – “Neruda derramou em sua poesia todos os desejos, sonhos e experiências, com tão inteira entrega de si mesmo, que se torna desconcertante e ocasionalmente pueril” (LINHARES, 1976, p.129).

Em um estudo mais complexo que aborda a questão dos quatro elementos (ar, água, terra e fogo), é possível concluir que o elemento “água” na poesia nerudiana, nunca aparece isoladamente. Este elemento fundamental é no verso de Neruda o que o filósofo Gaston Bachelard chama de “águas compostas” (a água e a terra, ou a água e o fogo, ou a água e o ar). Até o elemento água é plural na poesia nerudiana. As diferentes combinações do elemento água estão consoantes às modificações que o eu-lírico nerudiano apresenta em cada poema.

O estudo das imagens iniciais bachelardianas é muito importante, porque essas imagens funcionam como recursos expressivos primeiros, responsáveis por toda a confecção do texto poético. Através da teoria bachelardiana é possível entender melhor o processo de formação de uma imagem e o funcionamento das demais imagens contidas nos poemas que nascem a partir de uma imagem inicial (GONZAGA⁹⁷, 2003).

Assim como a água da poesia nerudiana é plural, segundo a teoria de Bachelard, o eu-lírico de Neruda é plural. Conforme, tão bem nos aponta Nate Gravel⁹⁸:

⁹⁵ PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974, p.185.

⁹⁶ Linhares refere-se ao comentário de Rioseco in: CASTRO, Raul Silva. **Historia crítica de la novela chilena**. Madrid: Cultura Hispánica, 1960, p.48.

⁹⁷ GONZAGA, Vera Lúcia Mojaes Migliano. **Entre os símbolos, as percepções sensoriais e a tradição literária: o viés da imagem poética na arte de Elizabeth Bishop e de Pablo Neruda** Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários do Curso de Letras da FCLCar da UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro. Apoio: CNPq. Araraquara: 2003.

⁹⁸ GRAVEL, Nate. *El espacio del silencio en Neruda*. **Gaceta Hispánica de Madrid**, MIDDLEBURY COMMUNITY COLLEGE Y NEW YORK UNIVERSITY EN ESPAÑA, ISSN 1886-1741, otoño 2006. Disponível em: <http://community.middlebury.edu/~gguillen/trabajos/GHM4_EspaciosilencioNeruda_Grave.pdf> Acesso em: 8 fev.2009.

Há certa dificuldade em encontrar constantes na poesia de Pablo Neruda, uma vez que o eu que se encontra em cada livro de sua obra poética é diferente e, por natureza, cada mudança do eu marca uma transformação na cosmovisão do poeta. Ainda que os elementos fundamentais da poesia – sobretudo os que pertencem à natureza – sejam quase sempre iguais, a funcionalidade destes elementos e, por extensão, as relações intrapoéticas entre eles variam. O eu das *Odas elementales* desmistifica a matéria mística que considera o eu vidente de *Residencia en la tierra*. Mesmo assim, o mundo que capta o eu solitário de *Residencia* através das metáforas pessoais não é o mundo visual que pinta o eu de *Canto general*. De maneira que estas mudanças de cosmovisão requerem uma reinterpretação dos elementos mesmos para entender a evolução ou, em alguns casos, a coerência de seus significados dentro de cada mundo poético que se apresenta ao longo da obra nerudiana (GRAVEL, 2006, s/p).

Estas mudanças de cosmovisão, que permitem a manifestação de um eu-lírico diferente em cada livro publicado por Neruda passam a ter coerência à medida que detectamos o eu-lírico cambiante que existe dentro de seus versos. Tudo fica mais claro quando estudamos também a vida plural do poeta. Sua vida pessoal e política tumultuada, seu envolvimento com a causa republicana e depois com a causa comunista, suas decepções com o rumo que tomou o comunismo internacional, suas incertezas quanto ao futuro de seu próprio país, tudo coloca em cheque os seus ideais antes concentrados na era moderna. Dentre os teóricos da pós-modernidade, Lyon é quem melhor explica esta flutuação de vozes da poesia nerudiana com uma única frase: “[a] medida que os ideais concentrados da era moderna cedem lugar às vozes variadas e flutuantes do possível pós-moderno, as esperanças de se fixar a um único modo de ser ou a um cosmo unificado ficam reduzidas” (LYON⁹⁹, 1998, p.94).

Outro ponto que configura a pluralidade da poesia nerudiana, evidente na biografia do poeta é que Neruda foi um viajante plural. Conheceu o mundo inteiro, e recolheu com os próprios sentidos: paisagens, ruídos, cheiros, sabores e sensações táteis de todos os continentes. Foi também um leitor plural. Sua imensa bagagem cultural, garantida por tantas leituras e tantas viagens fez com que ele sofresse as consequências da globalização antes desta se instaurar efetivamente no mundo, através da era digital.

⁹⁹ LYON, David. **Pós-modernidade**. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.

Além disso, Neruda não fazia questão nenhuma em valorizar o item “originalidade” na sua obra. Ao contrário, pregava e realizava, como bom diplomata que era, o intercâmbio cultural entre todas as culturas. Acerca da questão originalidade, Neruda¹⁰⁰ comenta:

Não creio na originalidade, que é mais um fetiche criado em nossa época de demolição vertiginosa. Acredito na personalidade através de qualquer linguagem, de qualquer forma, de qualquer sentido da criação artística. Mas a originalidade delirante é uma invenção moderna e uma fraude eleitoral. Existem os que querem ser eleitos Primeiro Poeta de seu país, de sua língua ou do mundo. Correm então em busca de eleitores, insultam os que acreditam com possibilidades de lhes disputar o cetro, e desse modo, a poesia se transforma em uma mascarada.

No entanto é essencial conservar a diretriz interior, manter o controle do crescimento que a natureza, a cultura, a vida social ocasionam para desenvolver as excelências do poeta.

Antigamente os mais nobres e rigorosos poetas, como Quevedo, por exemplo, escreveram poemas com esta advertência: “Imitação de Horácio”, “Imitação de Ovídio”, “Imitação de Lucrecio”.

De minha parte conservo meu tom próprio, que foi se fortalecendo por sua própria natureza, como crescem todas as coisas vivas. [...]

Em boa parte de minha obra quis provar que o poeta pode escrever sobre tudo o que lhe for indicado, sobre aquilo que seja necessário para uma coletividade humana. [...] A inspiração mágica e a comunicação do poeta com Deus são invencionices interesseiras. Nos momentos de maior transe criador, o produto pode ser parcialmente alheio, influído por leituras e pressões exteriores.

Conforme podemos constatar, Neruda, ao contrário dos poetas modernos, não acreditava que um poeta tenha que primar pela originalidade de sua obra. Ao contrário, sabe que o contato com outros escritores e até mesmo as pressões do ambiente no qual se está vivendo podem influenciar, direta ou indiretamente, na produção literária. Uma vez que Neruda desde tenra idade nunca tenha deixado de ser um leitor voraz, também a influência que outros escritores exercem em sua obra é plural. Neruda sempre praticou a intertextualidade na confecção de sua poesia plural, mas ao mesmo tempo, serviu de referência para outros poetas. Conforme comenta Moya Torres¹⁰¹:

¹⁰⁰ NERUDA, Pablo, “A originalidade” (fragmentos). In: NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi. Memórias**. 1987 p.309, 310.

¹⁰¹ MOYA TORRES. *Alfonso Enrique. Amistad eterna: Pablo Neruda y Miguel*. **Revista Digital Rincón Literario**, Orihuela (Alicante, Espanha), FUNDACIÓN RINCÓN, número 2, 9 de mayo de 2003. Disponível em: <www.elecohernandiano.com/numero2/se_colaboraciones.htm> Acesso em: 29 jan.2009.

Também é indispensável assinalar a influência tão destacada que assumem escritores tais como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Unamuno, etc., que marcam, sem sombra de dúvidas, o caminho a seguir às jovens promessas e inclusive a elementos exóticos como Pablo Neruda, o qual, ao mesmo tempo em que é influenciado por estes ilustres escritores também aporta seiva nova para o maior prestígio de nossa língua (MOYA TORRES, 2003).

Além de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Unamuno, citados por Moya Torres, a presença de Rubén Darío na poesia hispano-americana sempre foi uma constante. Darío é sentido pela crítica como um divisor de águas da produção poética da América Hispânica. Com Neruda, não seria diferente, como assinala Luis Veres¹⁰²:

[...] Pablo Neruda, ao contrário dos numerosos grupos e correntes poéticas da América Latina destes anos, jamais depreciou o modernismo. Considerou a Darío como o grande poeta da América anterior, ainda que chegasse um momento no qual necessitasse sacar de cima o molde da poesia decimonónica. O alexandrino com toda sua rigidez não gozava da flexibilidade necessária que o poeta chileno requeria para dar livre curso a todo seu pensamento. [...] Neruda aos dezesseis anos já tinha lido a Darío, a Vargas Vila, a Amado Nervo, a Pezoa Veliz, a escritores franceses como Sully Prudhome, André Spire, Henry de Regnier, Paul Fort, Baudelaire, Verlaine e Bataille. Por cima deste universo poético, a Neruda influi o mundo natural da fronteira, respirado desde a mais terna infância, com seus bosques e seus rios, sua noite, seu mar e seus trigais (VERES, 2007, s/p)

Assim, desde a publicação de seu primeiro livro *Crepusculario* (1923), Neruda vai desenvolvendo um complexo estilo o qual verificaremos mais adiante nesta pesquisa, analisando as várias técnicas e temáticas que Neruda recupera em cada poema. Mas Neruda não despreza nunca a tradição – nem a tradição modernista, nem a tradição clássica – ao contrário, recupera ambas em seus poemas, trazendo uma pluralidade de vozes que dialogam entre si no bojo de seus versos. Jorge Edwards comenta que:

¹⁰² VERES, Luis. *El modernismo y los orígenes de la poesía de Pablo Neruda*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, número 7, nov. 2007. Disponível em: < <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/neruda.htm> > Acesso em: 28 ago. 2008.

A obra de Neruda supõe um vasto e apaixonado conhecimento da poesia universal, desde os esquecidos poetas chilenos do final do século [XIX] presentes em *Crepusculario* e os poetas latino-americanos que influem na sua poesia de juventude – Sabat, Ercastry, López Velarde, Herrea y Reissing, Dario –, até Quevedo, Góngora, Villamediana, todo

o Século de Ouro e a moderna poesia espanhola, os poetas ingleses, Baudelaire, Lautréamont, Charles d’Orleães, Whitman, Edgar Poe, Camões e os poetas portugueses... Em inumeráveis poemas e na maioria dos seus textos em prosa, Neruda não se cansa de render homenagem à tradição literária (EDWARDS, 1986, p.16).

Através desta mescla plural que a poesia nerudiana recolhe da tradição literária, promovendo um diálogo plural dentro de seus poemas, Neruda não vai “contra” a tradição, vai “além” da tradição; também não vai “contra” o modernismo, vai “além” do modernismo, superando todos os estilos dispunha como modelo. Deste modo os modelos não são repetidos por Neruda, mas são resgatados na poesia nerudiana. Neruda se livra dos modelos, mas através da natureza, presente em toda sua poesia, repete as técnicas e as temáticas da literatura universal como afirma Volodia Teitelboim¹⁰³:

Neruda se livra quase ao iniciar dos modelos do modernismo. Seu sentido da vida natural está determinado em boa parte pela presença das terras úmidas da Fronteira, onde há a chuva, o vapor de água entre os bosques que circundam a cidade recém-nascida, tudo isso ele transforma em melancolia, mas por sua vez ansioso de companhia; onde as fraquezas intelectuais de um ambiente fenício despertarão neste poeta uma resposta de poderoso e variado registro que se revela contra todas as tiranias do verso estabelecido, mas simultaneamente imporá, por presença impetuosa, que preenche cinquenta anos de poesia chilena, seu próprio ditado, contra o qual têm tentado inutilmente insurreccionar-se gerações sucessivas de poetas (TEITELBOIM, 1980).

Deste modo com toda a imagem torrencial de suas águas com a participação das sensações que Neruda recolhe da natureza, pelo menos no Chile, a poesia nerudiana passará a ser o divisor de águas. Mas mesmo dentro do Chile, o controvertido personagem Neruda é discutido, e o valor de sua poesia, muitas vezes, continua sendo questionado até a atualidade.

¹⁰³ TEITELBOIM, Volodia. *Neruda siempre*. In: MONEGAL, Emir Rodríguez & SANTI, Enrico Mario. **Pablo Neruda**. Madrid: Taurus, 1980, p.44-45.

Numa tentativa de recuperar a poesia chilena dos últimos anos e promover um intercâmbio cultural entre o Chile e a Espanha criou-se um projeto – *Proyecto Patrimonio* – que tem realizado antologias das produções poéticas dos dois continentes. Junto com a antologia, são publicados artigos e resenhas críticas que tentam explicar o desenvolvimento da poesia chilena e da espanhola nos últimos anos. Um destes artigos fala da influência de Darío e de Neruda na poesia chilena. Segundo García-Posada¹⁰⁴:

Durante muito tempo, no arco dos anos que se estendem entre o grande fundador, Rubén Darío, e a figura vasta e proteica de Neruda, o conhecimento mutuo manteve-se. A partir dessas datas, a crise geral da poesia e o progressivo afastamento da América Latina a respeito do cânon espanhol, digamos assim, tem induzido ao crescente *meconnaisance* a ambas as margens do Atlântico do que se produz em cada uma delas. [...] A poesia escrita no Chile durante o século XX está marcada pela significação universal de Pablo Neruda. Ele sozinho representa toda uma literatura. Sua nebulosa presença chegou a suscitar reticências nem sempre justificadas: faz pouco tempo que um influente jornal publicou as objeções de alguns poetas chilenos à imensa escritura nerudiana. Objeções na sua maioria irrisórias. Neruda as admitiria, como qualquer escritor, ainda os de gênio, e é seu caso, mas o primeiro passo que se deve tomar antes de replicar contra ele é reconhecer sua altura gigantesca, tarefa que não é fácil para todos (GARCÍA-POSADA, 2006, s/p).

O compromisso primeiro de nossa pesquisa é mostrar a pluralidade da poesia de Neruda, uma tarefa que não é fácil devido não só a extensão de sua obra, mas também às modificações e retomadas que a poesia nerudiana promove conforme são publicados os livros de Neruda. Neste primeiro capítulo, mostramos o conjunto da obra nerudiana e tentamos retratar quem foi Neruda, embora seja difícil formarmos uma ideia verídica deste poeta plural que sempre suscitou tantas controvérsias. Jorge Edwards¹⁰⁵ comenta que:

¹⁰⁴ GARCÍA-POSADA, Miguel. *Chile y el posnerudismo. Proyecto patrimonio – 2005*. Santiago(Chile) – Madrid (España), www.abc.es, letras 5, 6/1/2006. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/je260106.htm>> Acesso em: 8 jan.2009.

¹⁰⁵ EDWARDS, Jorge. Alguma coisa sobre Pablo Neruda e sua poesia (prólogo). In: NERUDA, Pablo. *Antologia poética*. 6 ed. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p.7-26.

[...] Não é fácil formar uma imagem verídica de Neruda. Foi desde jovem objeto de elogios incondicionais e de ataques furibundos. Mas, fora da deformação interessada de admiradores e inimigos, o personagem Neruda sempre deu asa à fabulação. Um dos mitos mais correntes é o do poeta instintivo, alheio a toda formação literária. Em certa medida, ele mesmo permitiu que se desenvolvesse esta crença ao expressar ostensivamente o seu desprezo pela erudição pelo saber livresco. [...] Entretanto, através do seu jogo poético, Neruda manteve fidelidades essenciais. Manteve, sobretudo, o seu amor à Natureza, que o transformou em poeta antes que ele se desse conta. Os seus outros amores, e o seu trabalho mesmo derivam desta adesão inicial. Realizam-se com o ritmo compassado e orgânico da natureza, como a respiração. Daí que o mito, que não segue os homens de escritório, tenha rodeado Neruda sempre. 'Um poeta deve ser um mito' disse ele uma vez. [...] Os mitos não podem morrer de morte natural. Devem continuar em alguma região remota, navegando e criando poesia (EDWARDS, 1978, p.16 e 21).

Com este primeiro capítulo, temos apenas uma apresentação da pluralidade da obra nerudiana, vista como um todo. Mas é no detalhe que apresentamos a seguir, que a poesia nerudiana se mostrara ainda mais plural. Esta apresentação se justifica porque a vida de Pablo Neruda também é plural, uma vez que sua vida é feita de todas as vidas: as vidas do poeta que se autorrecria, como um mito, na pluralidade de sua obra.

CAPÍTULO 2

A PLURALIDADE DE GÊNEROS, DE TIPOS E FORMAS

Medem as linhas de meus versos provando que os divido em pequenos fragmentos ou os alongo demais. Não tem importância alguma. Quem institui os versos mais curtos, ou mais longo; mais delicados, ou mais largos; mais amarelos, ou mais vermelhos? O poeta que os escreve é quem o determina. Determina-o com a respiração e com o sangue, com sua sabedoria e com sua ignorância porque tudo isto entra no pão da poesia.

*Pablo Neruda*¹⁰⁶

Neruda sempre foi muito criticado e nunca se importou com os comentários que foram feitos acerca da forma de sua poesia e dos tipos de poemas por ele utilizados. Neste capítulo, pretendemos exemplificar a pluralidade de gêneros, de tipos e de formas poéticas que ele empregou.

Além de versos livres, de versos brancos, dos poemas em prosa, que já comentamos no capítulo anterior, Neruda usou vários tipos de formas presas de poesia em sua obra. Espino Barahona (2004) comenta que “[a] forma literária de seus versos esteve absolutamente amalgamada a seu percurso vital e intelectual. Segundo as posturas que foi assumindo pessoal e poeticamente, assim se foi povoando sua escritura de novas soluções expressivas”.

Queremos enfatizar que autores pós-modernos são marcados por essa característica de uso plural das formas poéticas, visto que não rompem com a tradição, ao contrário, revivem a tradição, buscando e reutilizando modelos. Dando a estes modelos uma outra face, acabam suplementando a tradição. O que Neruda cria não é uma paráfrase do modelo tradicional, nem um complemento do modelo, mas um “suplemento” do mesmo.

Em *Gramatologia*, Derrida¹⁰⁷ apresenta a noção de suplemento como aquilo que está “em lugar de”, ou seja, aquilo que exerce “uma função de representação”. A escritura suplementar se acrescenta ao modelo, se junta a ele como uma imagem ou uma representação do mesmo. Neste sentido, o suplemento não é natural, pois faz derivar na representação e na imaginação uma presença imediata do modelo. Este recurso é a adição de uma técnica, é uma espécie de artil artificial e artificioso para tornar o modelo presente quando ela está, na verdade, ausente (cf.: DERRIDA, 2006, p.177).

¹⁰⁶ Fragmento de “Versos curtos e longos” In: NERUDA, Pablo. **Confesso que Vivi. Memórias**. 19 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987, p.308 e 309.

¹⁰⁷ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2006.

Assim, o suplemento criado por Neruda acrescenta-se ao modelo tradicional como um excesso, mas um excesso permitido para tomar lugar do modelo, para representá-lo, artificialmente. O suplemento, portanto, é “exterior ao que suplementa”. Não é complementação, pois está, segundo Derrida, “fora da positividade à qual se ajunta”, estranho ao que lhe serviu de base, para poder ser por ele substituído, portanto: “deve ser distinto dele”. O suplemento é outra identidade, “fora da positividade a qual se ajunta” (cf.: DERRIDA, 2006, p.178).

Além dos já conhecidos e citados sonetos (de *Cien sonetos de amor* – 1959), da poesia épica (de *Canto general* – 1950) e das odes (de *Odas elementales* – 1954, *Nuevas odas elementales* – 1956, *Tercer libro de las odas* – 1957 e *Navegaciones y regresos* – 1959), foram vários os tipos de poemas e as formas presas utilizados por Neruda.

Neste capítulo, realizamos uma tentativa de enumerar estas diversas formas presas, porém temos consciência de que, devido à extensão da obra nerudiana, corremos o risco de não conseguir realizar uma lista completa, de todas as formas e tipos de poemas praticados pelo poeta; é provável que algo escape a nossa capacidade de detecção. A lista que vamos apresentar tem apenas o valor de exemplificação. Conhecer a poesia de Neruda é retomar as noções da teoria da literatura, devido à pluralidade intrínseca ao seu domínio e competência de criação.

Retomando as noções da teoria da literatura, iniciamos pela definição de gêneros. Basicamente, chamamos de gêneros literários as formas fundamentais adotadas pelos autores para expressar suas ideias estéticas mediante a arte da palavra. Partimos do princípio de que a atitude do criador ante o que vai converter em material artístico determina seu modo de se manifestar.

Assim, resumidamente: se a ênfase de sua produção se concentra nas vivências do autor frente ao mundo que o rodeia e na maneira como ele sente este mundo recorrerá à lírica; quando o artista relata uma série de acontecimentos que descrevem as ações de um personagem ou de uma coletividade humana, utiliza a épica ou narrativa; se o criador estrutura as ações para representar seu desenvolvimento diante de um público, produzirá uma obra dramática.

Iniciaremos nossa exemplificação com a poesia lírica de Neruda. Teceremos alguns comentários sobre a forma e o conteúdo dos poemas, sem nos determos em uma análise mais profunda, pois a finalidade deste capítulo é construir uma amostra, um repertório dos poemas que Neruda utilizou. No próximo capítulo em que mostraremos as técnicas estilísticas usadas por Neruda, realizaremos análises mais completas dos poemas abordados. É preciso enfatizar também que Neruda, como os demais poetas de sua época, não cultivava gêneros puros, portanto: a divisão desta pesquisa em gêneros subgêneros e tipos de poesia é meramente didática e temática, para podermos manter um fio condutor em nossa pesquisa.

1. LÍRICA / POESIA LÍRICA

A poesia lírica é a forma mais subjetiva de exposição, caracteriza-se, principalmente, pelo seu poder de síntese. Cada palavra de um poema leva uma grande carga expressiva. Devido sua flexibilidade, a lírica ajusta-se muito melhor do que outro tipo de poesia para exteriorizar o que sente o poeta, para melhor expressar seus pensamentos. Por isso, a maioria das poesias de Neruda pertence ao gênero lírico. Não cabe aqui tecer uma história da poesia lírica, mesmo porque o gênero tem se desenvolvido e modificado tanto que nos perderíamos discutindo os limites entre a poesia lírica e os outros gêneros literários; como também os limites entre a lírica e as outras artes (principalmente a música e as artes visuais). É preciso no entanto lembrar que na Grécia Antiga (desde o século VII a.C.), os poetas cantavam suas composições, acompanhados por uma lira; deste costume provem o nome – lírica. Esta poesia era popular, mas à medida que se tornou mais íntima e adquiriu maior complexidade expressiva, deixou de ser cantada e passou a ser lida ou recitada. Neruda não se limitou a escrever e publicar seus poemas, ele adorava recitá-los (não só os poemas políticos) e por isso promoveu e participou de inúmeros recitais em todos os cantos do mundo. Mas no Chile foi onde ele mais recitou, adorava fazer isso, nas praças públicas, nas escolas e dentro das fábricas, porque sabia que as pessoas mais simples não podiam comprar seus livros. Por isso, a sonoridade de seus poemas é muito acentuada, ele escrevia pensando muito mais no som e no conteúdo do que na forma. Encontramos na obra nerudiana muitos títulos associados com a música e com ritmos musicais.

Por outro lado, sua voracidade de leitor, fez com que descobrisse na literatura universal as diversas formas de poesia. Assim, a maioria das formas presas que cultivou pertence a seus escritos da juventude. Nesta época, quando ainda descobria a poesia, Neruda usou e abusou dos diferentes tipos e formas de poemas. Sua postura de poeta pós-moderno, que não acredita no valor da originalidade, fez também com que, muitas vezes, dialogasse com o texto que lhe serviu de base, provendo sempre a intertextualidade. Deste modo, sua poesia apresenta não só formas plurais, mas também vozes plurais. Conhecer a obra nerudiana é poder beber esta pluralidade que ela traz.

Antes de iniciar nosso estudo é preciso fazer uma consideração quanto à divisão métrica espanhola que só é igual à portuguesa para os versos que finalizam com palavras paroxítonas. Em espanhol, se o verso termina em uma palavra oxítone conta-se uma sílaba a mais; se acaba em uma palavra proparoxítone conta-se uma sílaba a menos. A razão de tais procedimentos é estritamente fonética: uma vogal tônica na sílaba final da palavra produz um efeito de alargamento da mesma; por outro lado, numa palavra proparoxítone a sílaba intertônica parece mais curta, como si não existisse. Por uma questão de organização e para facilitar no futuro uma localização rápida, vamos desenvolver esse repertório de tipos e formas em ordem alfabética.

1.1 AFORISMO

Segundo Massaud Moisés¹⁰⁸ o termo grego *aphorismós* foi empregado inicialmente por Hipócrates (século V a.C.) em seus *Aforismos*, o termo designa toda proposição concisa que encerra um saber medicinal baseado na experiência e que podia ser considerada norma, ou verdade dogmática. É de Hipócrates a célebre frase: “*ars longa, vita brevis*” – que significa: “a arte (da medicina) é vasta, mas a vida (do paciente e do médico) é breve”. Com o passar do tempo, a palavra “aforismo” se estendeu a outros ramos do conhecimento, como a filosofia de Bacon (século XVII) e Schopenhauer (século XIX).

¹⁰⁸ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

Pablo Neruda junto com Miguel Astúrias escreveram *Comiendo en Hungría* (*Comendo em Hungria* – 1969) que além de ser um livro alegre, escrito em verso e prosa, recupera muito a sabedoria popular. Transcrevemos um trecho em prosa de Astúrias e um soneto de Neruda, para mostrar que os dois autores prêmios Nobel, num livro de estilo único, suplementam o modelo aforismo. É de Miguel Astúrias o fragmento abaixo que guardam intersecção com os aforismos:

REABILITACIÓN DE LA SOPA

La sopa fue expulsada de los cuentos infantiles. Los niños se reunieron y la expulsaron. [...]

Sin embargo, qué rica es la sopa. Y a pesar de los juramentos que hicimos siendo niños, poco a poco nos vamos reconciliando con ella [...] Sí, es una reconciliación a medias y nos despreciamos cuando andando el tiempo nos encontramos tan “sopeiros”, tan inclinados a la sopa. [...]

Del terciario y cuaternario nos quedan las sopas de cangrejo casi ígneas. Las sopas de tortugas. El mar profundo convertido en sopa. [...]

Y hablando a quema-sopa señalamos otro de los hallazgos de la cocina húngara, la sopa de frutas. Se sirve helada. [...]

En todas estas sopas hay siempre un ingrediente que le da su sabor húngaro: la páprika. [...]

La vida viva empieza en la mesa...

Miguel Ángel Asturias¹⁰⁹

REABILITAÇÃO DA SOPA

A sopa foi expulsa dos contos infantis. Os meninos se reuniram e a expulsaram. [...]

Entretanto, que valiosa é a sopa. E a pesar dos juramentos que fizemos quando meninos, pouco a pouco nos vamos reconciliando com ela [...] Sim, é uma reconciliação pela metade e menosprezamos a nós mesmos quando, passando o tempo nos encontramos tão “sopeiros”, tão inclinados à sopa. [...]

Do terciário e quaternário ficaram as sopas de caranguejo quase ígneas. As sopas de tartarugas. O mar profundo convertido em sopa. [...]

E falando à queima-sopa assinalamos outro dos achados da cozinha húngara, a sopa de frutas. Serve-se gelada. [...]

Em todas estas sopas há sempre um ingrediente que lhes dá seu sabor húngaro: a páprica. [...]

A vida viva começa na mesa...

Miguel Angel Asturias¹¹⁰

Como podemos ver, Asturias trabalha com normas e verdades dogmáticas. O mesmo faz Neruda com o soneto a seguir:

¹⁰⁹ ASTURIAS, Miguel & NERUDA, Pablo. *Comiendo en Hungría*. 2 ed. Barcelona (España): Editorial Lumes; Budapeste (Hungria): Imprenta Kossuth, 1972, p.25-28.

¹¹⁰ Tradução nossa.

SANGRE DE TORO

1. *Robusto vino tu familia de antes
no llevaba diadema ni diamante:
sangre y sudor pusieron en su frente
Una rosa de púrpura fragante.*

5. *Se convirtió la rosa en toro urgente
la sangre se hizo vino navegante
y el vino se hizo sangre diferente.
Bebamos esta rosa, caminante.*

*Vivo de agricultura con abuelo
10. de manos maltratadas y queridas,
toro con corazón de terciopelo:*

*tu cornada mortal nos da la vida
y nos deja tendidos en el suelo
respirando y cantando por la herida.*

Pablo Neruda¹¹¹

SANGUE DE TOURO

*Robusto vinho tua família de antes
não levava diadema nem diamante:
sangue e suor puseram na sua frente
Uma rosa de púrpura fragante.*

*Converteu-se a rosa em touro urgente
o sangue se fez vinho navegante
e o vinho se fez sangue diferente.
Bebamos esta rosa, caminhante.*

*Vivo de agricultura com avós
de mãos maltratadas e queridas,
touro com coração de veludo:*

*tua cornada mortal nos dá a vida
e nos deixa estendidos no solo
respirando e cantando pela ferida.*

Pablo Neruda¹¹²

O soneto perfeito de Neruda composto por versos decassílabos (todos heróicos a partir do quarto verso – com tônicas nas sextas e nas décimas sílabas), rimas ricas (seguindo o esquema *aaba, baba, cdc, dcd*) dialoga com o modelo aforismo no verso 12 – *tu cornada mortal nos da la vida* (*tua cornada mortal nos dá a vida*). Além disso, o soneto é também um ditirambo, pois celebra o vinho, os prazeres da mesa e o prazer da alegria expressos, no último terceto, e no chamamento do oitavo verso – *Bebamos esta rosa, caminante* (*Bebamos esta rosa, caminhante*).

O ditirambo, por volta do século VII a.C. consistia num canto de louvor a Baco (deus do vinho e do prazer). *Comiendo en Hungría* é um livro ditirambo, com ele Neruda e Astúrias suplementam o antigo modelo.

Por outro lado podemos considerar aforismo também poemas que falem de verdades universais e que ao mesmo tempo nos deem conselhos ou lições de moral, como por exemplo do livro *Navegaciones y regresos* (*Navegações e regressos*) “*Oda a la mesa*” (“*Ode à mesa*”).

¹¹¹ *Comiendo en Hungría*, 1972, p.93.

¹¹² Tradução nossa.

ODA A LA MESA

1. *Sobre las cuatro patas de la mesa
desarrollo mis odas,
despliego el pan, el vino
y el asado*
5. *(la nave negra
de los sueños),
o dispongo tijeras, tazas, clavos,
claveles y martillos.*
- La mesa fiel*
10. *sostiene
sueño y vida,
titánico cuadrúpedo.*
- Es
la encaracolada*
15. *y refulgente
mesa del rico un fabuloso buqué
cargado con racimos.
Es hermosa la mesa de la gula,
rebotante de góticas langostas,*
20. *y hay una mesa
sola, en el comedor de nuestra tía
en verano. Corrieron
las cortinas
y un solo rayo agudo del estío*
25. *penetra como espada
a saludar sobre la mesa oscura
la transparente paz de las ciruelas.
Y hay una mesa lejos, mesa pobre,
donde están preparando*
30. *una corona
para
el minero muerto,
y sube de la mesa el frío aroma
del último dolor desbaratado.*
35. *Y cerca está la mesa
de aquella alcoba umbría
que hace arder el amor con sus
incendios.
Un guante de mujer quedó temblando*
40. *allí, como la cáscara del fuego.*
- El mundo
es una mesa
rodeada por la miel y por el humo,
cubierta de manzanas o de sangre.*
45. *La mesa preparada
y ya sabemos cuando
nos llamaron:*
- si nos llaman a guerra o a comida
y hay que elegir campana,*
50. *hay que saber ahora
cómo nos vestiremos*

ODA A LA MESA

- Sobre as quatro patas da mesa
desenvolvo minhas odas,
desprego o pão, o vinho
e o assado
(a nave negra
dos sonhos),
ou disponho tigelas, xícaras, pregos,
cravos e martelos.*
- A mesa fiel
sustenta
sonho e vida,
titânico quadrúpede.*
- É
a encaracolada
e refulgente
mesa do rico um fabuloso buqué
carregado com ramalhetes
É formosa a mesa da gula,
abundante de góticas lagostas,
e há uma mesa
só, na copa de nossa tia
no verão. Correram
as cortinas
e um só raio agudo do estio
penetra como espada
a saudar sobre a mesa escura
a transparente paz das ameixas.
E há uma mesa longe, mesa pobre,
onde estão preparando
uma coroa
para
o mineiro morto,
e sobe da mesa o frio aroma
da última dor desbaratada.
E perto está a mesa
daquela alcova úmbria
que faz arder o amor com seus
incêndios.
Uma luva de mulher ficou tremulando
ali, como a casca do fogo.*
- O mundo
é uma mesa
rodeada pelo mel e pela fumaça,
coberta de maçãs ou de sangue.
A mesa preparada
e já sabemos quando
nos chamaram:*
- se nos chamam para a guerra ou para a comida
e temos que decidir
deve-se saber agora
como nos vestiremos*

*para sentarnos
en la larga mesa.
si nos pondremos pantalones de odio
55. o camisa de amor recién lavada:
pero hay que hacerlo pronto,
están llamando:
muchachas y muchachos,
a la mesa!*

Pablo Neruda¹¹³

*para sentarmos
na comprida mesa.
se usaremos calças de ódio
ou camisa de amor recém lavada:
mas devemos fazê-lo rápido,
estão chamando:
meninas e meninos,
para a mesa!*

Pablo Neruda¹¹⁴

A “*Oda a la mesa*” está estruturada em quatro estrofes nos quais estão distribuídos cinquenta e nove versos livres e brancos. São versos curtos o que concedem à ode grande fluidez e dinamicidade.

Na primeira estrofe, temos a descrição do tema-objeto da ode – a mesa. A mais curta das estrofes, a segunda de apenas quatro versos, contém um elogio à mesa que é também um aforismo (versos 9-12):

*La mesa fiel
10. sostiene
sueño y vida,
titánico cuadrúpedo*

*A mesa fiel
sustenta
sonho e vida,
titânico quadrúpede*

A ode é um modelo de poema feito com o intuito de louvar o seu objeto tema. Mas Neruda, com sua “*Oda a la mesa*” suplementa o modelo, pois não só louva a mesa como também usa o objeto tema para tece reflexões acerca da relação que existe entre a mesa e o ser humano. Quando ele diz, através de uma alegoria, nos versos 7 e 8 que na mesa vai dispor “tigelas, xícaras, pregos, cravos e martelos” (*tijeras, tazas, clavos, / claveles y martillos*), já está preparando o leitor para algo a mais do que um simples louvor à mesa.

Assim na antitética quarta estrofe (versos 13-39), há uma grande reflexão sobre as diferenças de classe: a mesa do rico e a mesa do pobre, e também a mesa como objeto usado pelo ser humano para depositar suas alegrias (refeições, celebrações) e tristezas (seus mortos).

A quinta e última estrofe é inteira um aforismo, pois metaforicamente, Neruda compara a mesa com o mundo e diz que quando alguém nos chama para desfrutarmos de sua mesa, já sabemos previamente para que estamos sendo convidados, se é para realizar boas ou más ações. Ele usa para isso imagens metafóricas o trio “mel, maçã, comida” representam as boas ações e o trio “fumaça, sangue, guerra” as más ações.

¹¹³ NERUDA, Pablo. *Navegaciones y regresos*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1959, p.87-88.

¹¹⁴ Tradução nossa.

Neruda usa ainda uma expressão coloquial espanhola para marcar o livre arbítrio que cada um de nós possui para decidir o rumo de nossas vidas, ele diz (verso 49) – “*hay que elegir campana*” – que quer dizer que cada um tem que escolher o que melhor lhe aprouver.

Além disso, fazendo um diálogo com a parábola cristã das bodas (ver – Mateus:22,1-14) diz que nós devemos escolher a roupa que vamos vestir para participar do festim da mesa (versos 54 e 55): *si nos pondremos pantalones de odio / o camisa de amor recién lavada (se usaremos calças de ódio / ou camisa de amor recém lavada).*

E termina sua ode, como as mães chamam os filhos para fazer a refeição, mas de qualquer forma, dizendo para que decidamos nossos destinos e sigamos nossas vidas (versos 58-59): *muchachas y muchachos, / a la mesa! (meninos e meninas para a mesa!).*

Como vemos, a metonímica ode nerudiana é muito mais do que simples louvor, pois recolhe várias características (partes) da mesa para compor seu todo. Ela é aforismo, é reflexão sobre diferenças de classe, é ensinamento bíblico-moral, é chamamento-incentivo para se viver com sabedoria.

1.2. ALBA ou ALVA

A alba é uma composição poética medieval, de próxima origem provençal “*alba*” e remota origem desconhecida, provavelmente, ligada a primitivos cantos litúrgicos. A alba foi muito utilizada na lírica provençal, como um dos vários tipos das cantigas¹¹⁵ de amigo. A cantiga tipo alba girava em torno do tema da separação melancólica dos amantes ao nascer do sol. Os amantes eram despertados por pássaros ou por um vigia noturno que os avisava do perigo. A moça, em solilóquio¹¹⁶, lamentava a chegada do dia, compondo uma alba (cf.: MOISÉS, 1988, p.54)

¹¹⁵ Os espanhóis da antiga *Castilla* (Castela – região espanhola) inspirados na lírica galaico-portuguesa e nas *jarchas mozárabes* também cantavam cantigas líricas que desenvolviam principalmente três temas: *llanto* (pranto), que eram canções funerárias; *mayas* (do mês de maio) que falavam do amor e da primavera que chegava em maio; e as *canciones de trabajo* (canções de trabalho) criadas, principalmente, para época da colheita nos campos (cf.: LÁZARO & TUSÓN: 1988, p.59).

¹¹⁶ Para lembrar do modelo o qual Neruda inverte totalmente, consta que uma das mais lindas albas do mundo é a recitada por Julieta na peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare. A suavidade e plasticidade do texto shakespeariano é notável.

Na poesia nerudiana, a voz que canta a alba é a do rapaz que lamenta a fugacidade da noite, portanto, Neruda suplementa o modelo, acrescentando a voz masculina:

DÉBIL DEL ALBA

1. *El día de los desventurados, el día pálido se asoma
con su desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,
sin cascabeles goteando el alba por todas partes;
es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto*

5. *Porque se fue de tantos sitios la sombra húmeda, callada,
de tantas cavilaciones en vano, de tantos parajes terrestres
en donde debió ocupar hasta el designio de las raíces,
de tanta forma aguda que se defendía.*

- Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,*
10. *entre el sabor creciente, poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,
yo sueño sobrellevando mis vestigios morales.*

15. *Nada hay de precipitado, ni de alegre, ni de forma orgullosa
todo aparece haciéndose con evidente pobreza,
la luz de la tierra sale de sus párpados
no como la campanada, sino más bien como las lágrimas:*

- el tejido del día, su lienzo débil,*
20. *sirve para una venda de enfermos, sirve para hacer señas
en una despedida, detrás de la ausencia:
es el color que sólo quiere reemplazar,
cubrir, tragar, vencer, hacer distancias.*

- Estoy solo entre materias desvencijadas,*
25. *la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.*

Pablo Neruda¹¹⁷

FRACO DE ALBA

1. *O dia dos desventurados, o dia pálido apresenta-se
com seu desgarrado odor frio, com suas forças em cinzas
sem cascavéis, gotejando a alvorada por todo lado
é um naufrágio no vazio, com um entorno de pranto*

5. *Porque se foi de tantos lugares a sombra úmida, calada,
de tantas preocupações em vão, de tantas paragens terrestres
de onde devia ocupar até o designio das raízes,*

¹¹⁷ NERUDA, Pablo. ***Residencia en la tierra***. 3 ed. Buenos Aires: Losada, 1969, p.15,16.

de tanta forma aguda que se defendia.

*Eu choro no meio do invadido, entre o confuso,
10. entre o sabor crescente, pondo o ouvido
na pura circulação, no aumento,
cedendo sem rumo o passo ao que se levanta
ao que surge vestido de cadeias y cravos,
eu sonho, sobrelevando meus vestígios morais.*

*15. Nada há de precipitado, nem de alegre, nem de forma orgulhosa
tudo aparece fazendo-se com evidente pobreza,
a luz da terra sai de suas pálpebras
não como a badalada, mas sim como as lágrimas:*

*o tecido do dia, seu lenço fraco,
20. serve para una atadura de enfermos, serve para fazer sinais
em uma despedida, detrás da ausência:
é a cor que só quer repassar,
cobrir, tragar, vencer, construir distâncias.*

*Estou só entre matérias desvencilhadas,
25. a chuva cai sobre mim, e se assemelha a mim,
e me pareço com seu desvairo, solitária no mundo morto,
repugnante ao cair, e sem forma obstinada.*

*Pablo Neruda*¹¹⁸

Na alba nerudiana, composta de seis estrofes (dois quartetos, um sexteto, outro quarteto, um quinteto e um último quarteto) impera a penumbra da chuva e não a luminosidade de um novo dia.

Os versos (livres e brancos) são longos e garantem a estaticidade do eu-lírico diante de um dia novo que nasce pesado, frio, feio, triste, carregando ainda mais o mal estar do ser solitário que está imerso nesta atmosfera lúgubre que se desconstrói e se deforma – *la lluvia cae sobre mí, y se me parece, / se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto, / rechazada al caer, y sin forma obstinada (a chuva cai sobre mim, e se assemelha a mim, / e me pareço com seu desvairo, solitária no mundo morto, / repugnante ao cair, e sem forma obstinada – versos 25-27).*

A voz que canta a alba é do poeta que lamenta a fugacidade da noite, portanto, Neruda resgata em parte o modelo, acrescentando à alba a voz masculina.

¹¹⁸ Tradução nossa.

Além disso, ao contrário do que se costuma ver em um poema tipo alba, o eu-lírico não louva a chegada da manhã, ao contrário, rechaça – *El día de los desventurados, el día pálido se asoma /con su desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris, /sin un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto (O dia dos desventurados, o dia pálido apresenta-se /com seu desgarrado odor frio, com suas forças em cinzas /sem cascavéis, gotejando a alvorada por todo lado – versos 1-3).*

A manhã também não representa o momento melancólico de despedida de dois amantes, e nem representa o momento alegre do raiar de um novo dia, após uma noite de amor. Ao contrário, o eu-lírico mostra-se exatamente como descreve o título do próprio poema: “fraco” (“débil”) para receber o novo dia que desponta.

Assim, Neruda dessacraliza o modelo alba, construindo um poema que apresenta uma atmosfera oposta ao que normalmente encontramos nesse tipo de poema.

“*Débil del alba*” parece mais uma alba surrealista, na qual impera a desconstrução do cenário e do eu que fala a partir do momento em que nasce um novo dia que só trás angustia, solidão e lágrimas.

Através de “*Débil del alba*”, Neruda simbolizou seu modo de poetizar um amanhecer chuvoso. Comentando “*Débil del alba*”, Damaso Alonso (1951, p.145) afirma que Neruda, neste poema mostra “[u]m ideal poético de atitude passiva: o poeta antena. E o caos do mundo deve sentir-se como caos, sem que se lhe dê forma orgulhosa. Poetizar é por o ouvido à pura circulação ‘cedendo sem rumo o passo ao que se levanta’” (*cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba – verso 12*).

1.3. BALADA

Do francês arcaico *ballade*; provençal *balada*; significa “dançar”. Trata-se de uma estrutura literária mista, pois reúne elementos da poesia lírica (na forma e estrutura poética), da poesia dramática (enquanto dança com coreografia), bem como da épica ou narrativa (pelo enredo que conta). A balada erudita, de origem francesa que alcançou seu apogeu no século XV, com François Villon, Christine de Pisan e Charles d’Orléans, compunha-se de três estrofes de oito ou dez versos seguidas de um *envoi* de quatro ou cinco versos.

A balada entrou em desuso nos séculos XVI e XVII, mas refloresceu com o romantismo, nas obras de: Austin Dobson, Adrew Lang, Théodore de Banville, François Cuppée, entre outros. (cf.: MOISÉS, 1988, p.53-55).

Neruda escreveu várias baladas, optamos por transcrever aqui a mais extravagante de suas baladas do livro *Estravagario* (1958):

BALADA

1. *Vuelve, me dijo una guitarra*¹¹⁹
cerca de Rancagua, en otoño.
Todos los álamos tenían
color y temblor de campana:
5. *hacía frío y era redondo*
el cielo sobre la tristeza.

Entró a la cantina un borracho
tambaleando bajo las uvas
que le llenaban el sombrero

10. *y le salían por los ojo.*
Tenia barro en los zapatos,
había pisado la estatua
del otoño y había aplastado
todas sus manos amarillas.

15. *Yo nunca volví a las praderas.*
Pero apenas suenan las horas
claudicantes y deshonradas,
cuando al corazón se le caen
los botones y la sonrisa,

20. *cuando dejan de ser celestes*
Los numerales del olvido,
aquella guitarra me llama,
y ya ha pasado tanto tiempo
que ya tal vez no existe nada,

25. *ni la pradera ni el otoño,*
y yo llegaría de pronto
como un fantasma en el vacío
con el sombrero lleno de uvas
preguntando por la guitarra,
30. *y como allí no habría nadie*
nadie entendería nada
y yo volvería cerrando
aquella puerta que no existe.

Pablo Neruda¹²⁰

BALADA

- Volta, me disse uma viola*
perto de Rancagua, no outono.
Todos os álamos tinham
cor e tremor de sino:
- fazia frio e era redondo*
o céu sobre a tristeza.

Entrou na cantina um bêbado
cambaleando debaixo das uvas
que lhe enchiam o chapéu
e lhe saíam pelos olhos.

- Tinha barro nos sapatos,*
havia pisado a estatua
do outono e havia lambuzado
todas suas mãos amarelas.

- Eu nunca voltei às pradarias.*
Mas apenas soam as horas
claudicantes e desonradas,
quando ao coração caem
os botões e os sorrisos

- quando deixam de ser celestes*
os numerais do esquecimento,
aquella viola me chama,
e já se passou tanto tempo
que já talvez não exista nada,

- nem a pradaria nem o outono,*
e se eu chegasse de repente
como um fantasma no vazio
com o chapéu cheio de uvas
perguntando pela viola,
e se ali não tivesse ninguém,
ninguém entenderia nada
e eu voltaria fechando
aquella porta que não existe.

Pablo Neruda¹²¹

¹¹⁹ A tradução literal para a palavra espanhola “guitarra” é “violão” no português. Mas para manter o feminino, optamos pela palavra “viola”, pois no contexto Neruda aproveita a forma do instrumento para fazer referência ao corpo de uma mulher.

¹²⁰ NERUDA, Pablo. *Estravagario*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1982, p.83, 84.

¹²¹ Tradução nossa.

A “Balada”, retirada do livro *Estravagario*, apresenta trinta e três versos, em sua maioria octossílabos, como costumavam ser os versos das baladas francesas. Em todo livro *Estravagario*, como já comentamos no capítulo anterior, predomina o humor extravagante de Neruda. Na “Balada” acima, o eu-lírico canta e baila o seu canto, lembrando-se de uma mulher que amou concretamente. Foi uma extravagância este amor, mas quando as horas “desonradas” da recordação voltam à mente do eu-lírico ele abre as portas de sua imaginação e revive aquele amor das pradarias de *Rancagua*.

Os símbolos que materializam este amor carnal e concreto são: “a guitarra” (viola) que representa o corpo da mulher, “as uvas” que significam para Neruda “o amorosamente gozado e o prazer do amor apetecido” (cf.: ALONSO, 1952, p.226), “as campanas” que são “a manifestação ardente da vida” (cf.: ALONSO, 1952, p.222).

Na primeira estrofe, a balada, por ser narrativa, situa o tempo (outono), o espaço (pradarias de *Rancagua*) e a personagem principal: a mulher que lhe chama (“a guitarra”).

O bêbado da segunda estrofe é o próprio eu-lírico que para não se comprometer fala de si mesmo em terceira pessoa. O bêbado (o próprio eu-lírico) tinha as uvas na cabeça e nos olhos, isto significa que entrou na cantina com o propósito de conhecer alguém para realizar um programa aquela noite.

Na terceira estrofe, o eu-lírico pensa na hipótese de voltar à *Rancagua*, mas não sabe o que encontrará por lá, depois de tanto tempo. Questiona se encontrará as pradarias, o outono e o mais importante: a mulher que possuiu há tempos atrás. Imagina-se voltando e não encontrando nada do que ficou no seu passado, para poder, finalmente, fechar a porta de sua imaginação, que as lembranças e as saudades abriram ao compor esta balada.

1.4. BALADA FOLCLÓRICA

Do provençal *balada*, seu despontar histórico ocorreu na Idade Média, quando designava uma canção que se destinava, como informa a sua etimologia, à dança. O surgimento literário da balada folclórica deu-se entre os povos de fala germânica, na Idade Média: constituía a *ballad*.

A balada (espécie de embrião de teatro) nasceu do caráter coletivizante do poema. Na sua forma tradicional, o autor se omite para que, no poema, ecoem a voz, as expectativas e os valores de seu povo. O processo dramático de diálogo ou de pergunta-resposta eram muito utilizados na balada. Ela pode ser descrita como uma breve canção histórica, que vai direto ao ponto (cf.: MOISÉS, 1988, p.54).

A “*Balada de la desesperación*”, retirada do livro *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*, foi a primeira balada escrita por Neruda (1920), mostra como ele, ainda jovem, era capaz de ir direto ao ponto e captar e escrever sobre a falta de perspectiva não apenas de uma coletividade, de um povo, como faziam as baladas antigas, mas de toda a humanidade destina à morte:

BALADA DE LA DESESPERACIÓN

1. *Ya tengo las pupilas desoladas
de no ver un camino ilusionado!*¹²²

*Pensar que cuando yo me haya muerto
el sol saldrá...! Y por qué no ha de salir?*

5. *Soy una esponja, nadie me ha estrujado
y soy un vino, que nadie me ha bebido*

Pablo Neruda¹²³

BALADA DO DESESPERO

*Eu já tenho as pupilas desoladas
de não ver um caminho enganador!*

*Pensar que o Sol, quando eu houver morrido,
sairá...! Por que não deverá sair?*

*Sou uma esponja que ninguém premeu,
e sou um vinho que ninguém bebeu.*

Pablo Neruda¹²⁴

Na balada de Neruda (composta de apenas três dísticos, sem rimas) o ritmo é garantido pela presença de versos decassílabos. Metro que é quebrado no quarto verso de treze sílabas, no qual aparece a frase interrogativa que constrói o processo dramático que, normalmente, aparece nas baladas – *el sol saldrá...! Y por qué no ha de salir? (o sol sairá...! Por que não deveria sair?*¹²⁵).

Neruda suplementa o modelo, porque mantém o eu-lírico-autor dentro do poema, falando de sua própria morte e da inutilidade de sua vida: ele não entregou nada ao mundo, pois é uma esponja que ninguém espremeu e um vinho que ninguém bebeu.

¹²² Na versão portuguesa “ilusionado” vem traduzido por “enganador”, mas o significado real da palavra no poema é o contrário, um “caminho de ilusão” na acepção “otimista”, um caminho “esperançoso”.

¹²³ NERUDA, Pablo. *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*. 1 ed. Barcelona: Seix Barral, 1980, p.53.

¹²⁴ NERUDA, Pablo. *O rio invisível. Poesia e prosa de juventude*. 1 ed. Tradução Rolando Roque da Silva. São Paulo: Diefel, 1982, p.51.

¹²⁵ Tradução nossa.

Já que não se tem valor neste mundo, resta lamentar a falta de ilusão dos caminhos que se tem para seguir na vida. É uma triste constatação metafísica pensar que o sol continuará nascendo, independente da presença ou não da morte na sua existência¹²⁶.

1.5. BARCAROLA

“*Barcarola* do italiano – *barcarola* (*barca*) – refere-se ao canto dos gondoleiros italianos. Também chamada de *marina*. [...] Poema medieval, do tipo das cantigas de amigo”. A voz que canta é, portanto, a da amiga (namorada) que lamenta a ausência do amigo (namorado) que está navegando em águas longínquas (MOISÉS: 1988, p.56).

A barcarola ocorre sempre diante do mar, do rio ou do lago. A moça do povo dirige-se às águas, em confiança, lamentando o afastamento, a demora ou a partida do bem-amado, que viajou para cumprir o serviço militar (*fossado*), ou suplicando-lhes notícias do ausente; outras vezes, permanece à margem das águas, à espera da embarcação que poderá trazê-lo de volta, ou diz que seu ‘amigo’ (namorado, amante), se soubesse que ela vai banhar-se no rio, far-lhe-ia companhia (cf.: MOISÉS: 1988, p.56, 57).

Ao ritmo destas antigas peças medievais chamadas de “barcarola” conservam-se canções letradas com poesia líricas de Tasso e de Dante. Na música, a barcarola é “uma peça vocal ou instrumental, de ritmo moderado, cujo ritmo ternário lembra o balançar das ondas do mar” (FERREIRA:1986, p.233).

Existem barcarolas de Schubert, Schumann, Mendelssohn., Chopin, Saint-Saëns, Fauré, e Bennet. Na Itália, a barcarola é a canção romântica, entoada pelos gondoleiros venezianos. Com o passar do tempo, a barcarola passou a designar, na literatura, todo poema melodioso de caráter sentimental relacionado com o mar.

Baseado nestes dados, Neruda publicou *La Barcarola* (1967), livro dividido em vários episódios datados, sobre diversos temas, no qual Neruda conta muitas de suas viagens por mar. Destaca-se o tom narrativo dos poemas com que o poeta fala com sua interlocutora para evocar suas memórias.

¹²⁶ É constatar o prodígio que foi Neruda, apenas um menino de catorze anos, quando escreveu este poema.

Estas memórias, invocadas por ele, são (ou podem ser) também dela. Isto faz com que a estrutura do livro lembre a estrutura da antiga peça musical chamada de “barcarola”, porque o ir e vir de um tema recorrente e suas variações propõem o “ritornelo” (retorno), próprio da barcarola musical.

Além disso, a analogia musical não é gratuita, porque, o livro possui um fluxo narrativo harmônico e reiterativo usado para amarrar um capítulo no outro. Assim Neruda escreve entre os muitos capítulos do livro (que ele chama de episódios): *Y sigue la barcarola... (E segue a barcarola)*.

O nono episódio do livro *La Barcarola*, formado por cinco partes, fala sobre um porto brasileiro – Santos, que traz em sua primeira parte o seguinte:

I

1. *Santos! Es en Brasil, y hace ya cuatro veces diez años.
Alguien a mi lado conversa “Pelé es un superhombre,”
“No soy un aficionado, pero en la televisión me gusta.”
Antes era selvático este puerto y olía*
5. *como una axila del Brasil caluroso.
“Caio de Santa Marta”. Es un barco, y es otro, mil barcos!
Ahora los frigoríficos establecieron catedrales
de bello gris, y parecen
juegos de dados de dioses los blancos edificios.*
10. *El café y el sudor crecieron hasta crear las proas,
el pavimento, las habitaciones rectilíneas:
cuántos granos de café, cuántas gotas salobres
de sudor? Tal vez el mar
se llenaría, pero la tierra no, nunca la tierra, nunca satisfecha,*
15. *hambrienta siempre de café, sedienta
de sudor negro! Tierra maldita, espero
que revientes un día, de alimentos, de sacos masticados,
y de eterno sudor de hombres que ya murieron
y fueran reemplazados para seguir sudando.*

Pablo Neruda¹²⁷

I

1. *Santos! É no Brasil, e já faz quatro vezes dez anos.
Alguém ao meu lado conversa “Pelé é um super-homem”,
“Não sou um torcedor, mas na televisão eu gosto.”
Antes era selvático este porto e cheirava*
5. *como axila do Brasil calorento.*

¹²⁷ NERUDA, Pablo. *La barcarola*. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1982, p.141. (Biblioteca breve).

“Caio de Santa Marta”. É um navio, e é outro, mil navios!
 Agora os frigoríficos estabeleceram catedrais
 de belo cinzento, e parecem
 jogos de dados de deuses os brancos edifícios.
 10. O café e o suor cresceram até criar as proas,
 o pavimento, as habitações retilíneas:
 quantos grãos de café, quantas gotas salobras
 de suor? Quem sabe o mar
 se encheria, mas a terra, nunca a terra, nunca satisfeita,
 15. faminta sempre de café, sedenta
 de suor negro! Terra maldita, espero
 que arrebetes um dia, de alimentos, de sacos mastigados,
 e de eterno suor de homens que já morreram
 e foram substituídos para continuar suando.

Pablo Neruda¹²⁸

O tom do fragmento é descritivo, Neruda conta as imagens que guardou na memória da primeira vez que esteve em Santos. Nas outras quatro partes do nono episódio – “*Santos revisitado*”, Neruda fala das outras vezes em que esteve neste porto, inclusive uma com a esposa Matilde. O Livro *La barcarola* é todo estruturado desta maneira: neste ir e vir do tema. Os versos também são alternados como no fragmento anterior (longos e curtos), tudo para representar o ir e vir da melodia de uma barcarola.

Vale notar, também, a visão política de esquerda e a crítica social de Neruda que levam à qualificação do Brasil como “*Tierra maldita*” (verso 16), devido à má distribuição de renda e a mobilidade social brasileiras. Estas, como nos versos da barcarola, fazem com que os mais pobres de uma época substituam os mais pobres da época anterior para trabalhar no cais e “*seguir sudando*” (“*seguir suando*” – verso 19).

Neruda usa a metonímia o todo – “Terra” – para simbolizar o conteúdo – “classes dominantes” que fazem parte desta terra. Qualificando esta terra de “maldita” ele exagera, portanto em “Terra maldita” temos uma metonímia hiperbólica. Além disso, qualifica a terra de “faminta e insaciável”, dizendo que jamais se encheria do sal produzido pelo suor do povo.

¹²⁸ NERUDA, Pablo. **A barcarola**. 1 ed. Tradução Olga Savary. Porto Alegre (RS): L&PM, 1983, p.98 (Coleção poesia de Pablo Neruda – volume IX).

Temos aqui uma metáfora das relações de trabalho no Brasil: a classe dominante da terra nunca se satisfaz mesmo o povo dando o seu suor – *cuántas gotas salobres / de sudor? Tal vez el mar / se llenaría, pero la tierra / no, nunca la tierra, nunca satisfecha, / hambrienta siempre de café, sedienta / de sudor negro* (versos 12 a 16).

Há ainda, um longo poema, publicado em *Residencia en la tierra* que também leva este nome. A seguir, transcrevemos este poema, para mostrar que, através dele, Neruda resgatou, realmente, a barcarola antiga, porém dando voz masculina ao eu-lírico que lamenta a ausência da amada. Além disso, Neruda utiliza neste poema várias técnicas estilísticas: do romantismo, do simbolista e do surrealismo.

BARCAROLA

1. *Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha roja*
 5. *allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,
sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño,
como aguas vacilantes,
como el otoño en hojas,*
 10. *como sangre,
con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,
soñando como sueños o ramas o lluvias,
bocinas de puerto triste,
si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,*
 15. *como un fantasma blanco,
al borde de la espuma,
en mitad del viento,
como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando.*
- Como ausencia extendida, como campana súbita,*
20. *el mar reparte el sonido del corazón,
lloviendo, atardeciendo, en una costa sola:
la noche cae sin duda,
y su lúgubre azul de estandarte en naufragio
se puebla de planetas de plata enronquecida.*
 25. *Y suena el corazón como un caracol agrio,
llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto
esparcido en desgracias y olas desvencijadas:
de lo sonoro el mar acusa
sus sombras recostadas, sus amapolas verdes.*
 30. *Si existieras de pronto, en una costa lúgubre,
rodeada por el día muerto,*

- frente a una nueva noche,
 llena de olas,
 y soplaras en mi corazón de miedo frío,
 35. soplaras en la sangre sola de mi corazón,
 soplaras en su movimiento de paloma con llamas,
 sonaría sus negras sílabas de sangre,
 crecerían sus incesantes aguas rojas,
 y sonaría, sonaría a sombras,
 40. sonaría como la muerte,
 llamaría como un tubo lleno de viento o llanto,
 una botella echando espanto a borbotones.

- Así es, y los relámpagos cubrirían tus trenzas
 y la lluvia entraría por tus ojos abiertos
 45. a preparar el llanto que sordamente encierras,
 y las alas negras del mar girarían en torno
 de ti, con grandes garras, y graznidos, y vuelos.

- Quieres ser el fantasma que sople, solitario,
 cerca del mar su estéril, triste instrumento?
 50. Si solamente llamaras,
 su prolongado son, su maléfico pito,
 su orden de olas heridas,
 alguien vendría acaso,
 alguien vendría,
 55. desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del mar,
 alguien vendría, alguien vendría.

- Alguien vendría, sopla con furia
 que suene como sirena de barco roto,
 como lamento,
 60. como un relincho en medio de la espuma y la sangre,
 como un agua feroz mordiéndose y sonando.

- En la estación marina
 su caracol de sombra circula como un grito,
 los pájaros del mar lo desestiman y buyen,
 65. sus listas de sonidos, sus lúgubres barrotes
 se levantan a orillas del océano sólo.

Pablo Neruda¹²⁹

BARCAROLA

1. Se apenas me tocasses o coração,
 se apenas pusesses a tua boca no meu coração,
 tua fina boca, teus dentes,
 se pusesses a tua língua como um flecha rubra
 5. ali onde o meu coração empoeirado bate,
 se soprasses no meu coração, perto do mar, chorando,
 soaria como um ruído escuro, com som de rodas de trem com sono,
 como águas vacilantes,
 como o outono em folhas,

¹²⁹ *Residencia en la tierra*, 1969, p.78, 79.

10. *como sangue,
com um ruído de chamas úmidas queimando o céu,
soando como sonhos ou ramagens ou chuvas,
ou sirenes de porto triste,
se tu soprasses no meu coração, perto do mar,*
15. *como um fantasma branco,
na orla da espuma,
na metade do vento
como um fantasma desacorrentado, à beira-mar, chorando.*
- Como ausência estendida, como sino súbito,*
20. *o mar reparte o som do coração,
chovendo, entardecendo, numa costa solitária:
a noite cai sem dúvida,
e o seu lúgubre azul de estandarte em naufrágio
se povoa de planetas de prata enrouquecida*
25. *E soa o coração como um caracol acre,
chama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto
esparzido em desgraças e ondas desvencilhadas:
do sonoro o mar acusa
suas sombras recostadas, suas papoulas verdes*
30. *Se existisses de repente, numa costa lúgubre,
rodeada pelo dia morto,
perante uma nova noite,
cheia de ondas,
e soprasses no meu coração de medo frio,*
35. *soprasses no sangue solitário do meu coração,
soprasses no seu movimento de pomba com chamas,
soariam as suas negras sílabas de sangue,
cresceriam suas incessantes águas rubras
e soaria, soaria a sombras*
40. *soaria como a morte,
chamaria como um tubo cheio de vento ou pranto,
ou uma garrafa soltando espanto aos borbotões.*
- Assim é, e os relâmpagos cobririam as tuas tranças
e a chuva entraria pelos teus olhos abertos*
45. *para preparar o pranto que surdamente encerras,
e as asas negras do mar girariam em torno
de ti, com grandes garras, e grasnidos, e voos.*
- Queres ser o fantasma que sopra, solitário,
perto do mar o seu estéril, triste instrumento?*
50. *se somente chamasses, seu prolongado som, seu maléfico apito,
sua ordem de ondas feridas,
alguém viria talvez,
alguém viria,
desde os cimos das ilhas,*
55. *desde o fundo rubro do mar,
alguém viria, alguém viria.*
- Alguém viria, sopra com fúria,
que soe como sereia de navio quebrado,
como lamento,*

60. *como um relincho no meio da espuma e do sangue
como uma água feroz se mordendo e soando.*

*Na estação marinha
seu caracol de sombra circula como um grito,
os pássaros do mar o desestimam e fogem,
65. as suas listas de som, seus lúgubres barrotes
levantam-se à beira do oceano solitário.*

Pablo Neruda¹³⁰

As antigas composições poéticas tipo “barcarola” traziam como esta de Neruda a melancolia do abandono. Mas traziam também, além da beleza melodiosa de uma composição musical de mesmo nome, o cenário calmo e belo (às vezes, pela associação de imagens com uma pequena barca, deslizando por águas claras) e às margens da água uma moça falando das saudades do ser amado que partiu (por vezes, em um barco) para longe e das esperanças e planos para o momento da volta do amado.

Ao contrário do que se espera de um poema desse tipo, na “Barcarola” de Neruda impera o metonímico feiísmo construído por suas várias partes: um coração em caracol (verso 25), que queria apenas um toque da inexistente amada (verso 1), amada que se existisse seria um fantasma (verso 18); amada que se existisse estaria numa costa lúgubre (verso 30); onde o vento que passa por um tubo, chamando com pranto (verso 41 – talvez esse vento seja a materialização do pranto); chora num chamar ultimado como o soar de um sangrar-se vacilando espantosamente.

E o eu-lírico imagina e constrói, metonimicamente a imagem da inexistente amada: com suas tranças cobertas de relâmpago (verso 43), com a chuva entrando nos olhos (verso 44) e o mar escuro e monstruoso (com garras), girando entorno dela (versos 46 e 47).

Nos versos 48 e 49, o eu-lírico faz a pergunta retórica dirigida a este ser amado imaginário que o coração em caracol dele mesmo construiu: – *Quieres ser el fantasma que sope, solitario, / cerca del mar su estéril, triste instrumento? (Queres ser o fantasma que sopra, solitário, / perto do mar o seu estéril, triste instrumento?).*

¹³⁰ Tradução nossa.

Mas a amada, porque é imaginária, não pode responder e o eu-lírico fica tentando manter viva a sua ilusão de que esta amada existe e que alguém virá ou dos cumes das ilhas, ou do fundo do mar (antítese dos versos 53-56).

Na última estrofe, o leitor toma um susto, pois parece que o mar realmente se levanta (a sombra que circula, o grito e o voo dos pássaros) trazendo a amada. Entretanto, no último verso constatamos que o oceano está sozinho e não trouxe a imaginada amada por quem o eu-lírico tanto chorou durante toda sua “Barcarola”.

A nostalgia e a melancolia de um poema tipo barcarola estão na “Barcarola” de Neruda, mas com sua âncora na imaginação e na tristeza da ausência de um ser que ama o que não existe.

Talvez este “amar aquilo que é apenas imaginação” seja um modo do eu-lírico perdido “encontrar-se no meio de sua busca por si mesmo”. Um modo de “amar e de possuir algo”, pelo menos a solidão, a ânsia no desespero, o angustioso tormento do naufrágio total.

No início do poema, o sentimento de dor emana com a canção melancólica; no meio do poema, em anunciadores sobressaltos encontramos um eu-lírico confuso e perdido e, no final, os versos soam mergulhados numa água feroz que morde o eu-lírico e o leitor, levando a todos a um naufrágio total de puro desencanto. Neruda exagera a dor da ausência de uma barcarola, constrói uma barcarola surreal, suplementa totalmente o modelo.

No estudo clássico – *Poesía y estilo de Pablo Neruda* – Amado Alonso: explica, a partir de um poema de Rubén Darío, a metáfora que rege o poema residenciário “Barcarola”. Alonso vincula a metáfora do coração em forma de caracol de Neruda ao soneto dariano “Caracol”, dedicado a Antonio Machado, onde aparecem os seguintes versos: “*y oigo un rumor de olas y un incógnito acento, / y un profundo oleaje y un misterioso viento... / (El caracol la forma tiene de un corazón)*”¹³¹ (ALONSO, 1951, p.167).

¹³¹ A tradução do verso de Darío é: “*e ouço um rumor de ondas e um incógnito acento, / e uma profunda marejada e um misterioso vento... / (O caracol a forma tem de um coração)*”.

Segundo Alonso, veio de Darío a identificação nerudiana do coração com o caracol, que soará como um pranto lúgubre que se encontra na “Barcarola”, na qual o coração do eu-lírico gira em espiral sem conseguir concretizar os seus desejos.

Alonso explica que o ritmo deste poema é realizado “em cadeia”:

[...] por meio do procedimento singelo das enumerações, de modo que cada membro da enumeração constitua um verso; ou, equivalentemente pelo metralhar de comparações e metáforas com as que, desde ângulos muito díspares, ataca-se ao exprimível a ver se, por fim, rende a satisfação seu sentido. (ALONSO, 1951, p.52)

Alonso diz ainda que:

Os versos compridos correspondem a auges da emoção, os curtos a momentos de contemplação instintiva; os versos compridos aceleram o movimento; os curtos são como tentativas de descanso. [...] Esta alternância de versos compridos e curtos, juntos com o específico conteúdo instintivo e emocional de cada verso, faz com que haja aqui um jogo regulado de compassos lentos e compassos acelerados [...](ALONSO, 1951, p.88)

Toda esta construção rítmica Neruda colocou dentro do poema “Barcarola”, para impor ao mesmo a melodia da peça musical¹³² que leva este nome.

1.6. BESTIÁRIO

Do latim *bestiarium*(m); *bestia*(m), “besta”, “fera”; os bestiários apareceram no Oriente, através de textos gregos, como *Physiologus*, de autor desconhecido, escrito na segunda metade do século II da era cristã, na Alexandria. Largamente difundidos pela Europa e tendo exercido marcante influência na literatura e nas artes plásticas, os bestiários, durante a Idade Média, sobretudo nos séculos XIII e XIV, forma escritos em prosa ou verso, muitas vezes com ilustrações.

¹³² Neruda escreveu muitos poemas com títulos ligados à música e, por vezes, tentando representar a música na estrutura do poema. Entre estes títulos musicais vale lembrar: “*Sinfonía brumosa*” (“Sinfonia brumosa”) e “*Sonata de la desorientación*” (“Sonata da desorientação”) de *Cuadernos de Temuco*; “*Sinfonía de la trilla*” (“Sinfonia da trilha”) de *Crepusculario*; “*Serenata*”, e “*Tango del viudo*” (Tango do viúvo) de *Residencia en la tierra*; “*Alianza / Sonata*” (“Aliança / Sonata”) e “*Vals*” (“Valsa”) de *Tercera residencia*; “*Sonata crítica*” é do quinto livro de *Memorial de Isla Negra*; “*Serenata de París*” é o terceiro episódio de *La barcarola*, “*Sonata con algunos finos*” (“Sonata com alguns agudos”) de *Estravagario*; “*Sonata con dolores*” (“Sonata com dores”) e “*Sonata a Montevideo*” de *Geografía infructuosa*, “*Trino al zorzal*” (“Trinado ao pardal”) de *El mar y las campanas*, entre outros.

Os bestiários tratavam de animais, verdadeiros ou fantásticos, considerados, simbolicamente, portadores de qualidades sobrenaturais, ligadas ao Cristianismo. Nesse caso, as implicações religiosas diziam respeito à castidade e à abstinência, ou ao combate das heresias. (cf.: MOISÉS, 1988, p.61).

Neruda era apaixonado pela natureza e pelo mar, entre seus animais preferidos destacaram-se os cães (que tinha sempre em casa), os pássaros e os caracóis. Escreveu sobre a natureza, sobre o mar e sobre estes animais em quase todos os seus livros. Dedicou um livro especial para os pássaros – *Arte de pájaros* (1966), e outro para os animais do mar – *Maremoto* (1970). Também em *Las piedras de Chile* (1961 aparecem pedras cujo formato remete a animais).

Nestes três livros, à maneira dos bestiários medievais, Neruda buscou de alguma forma colocar também figuras para ilustrar seus poemas. São livros que trazem repertórios ou inventários de animais, alguns verdadeiros, outros fictícios (como os *pajarantes* de *Arte de pájaros* que representam também as virtudes e vícios humanos).

Vamos mostrar um poema de cada um destes livros, para que possamos visualizar como Neruda retrata os animais em seus versos. Em *Las piedras de Chile*, encontramos as seguintes pedras-animais, temas-títulos de poemas: touro, boi, leão, bisonte, tartaruga, pássaro. Escolhemos “*La tortuga*” porque Neruda, como nos bestiários traz para esta pedra qualidades humanas.

LA TORTUGA

1. *LA TORTUGA que
anduvo
tanto tiempo
y tanto vio*
5. *con
sus
antiguos
ojos,
la tortuga*
10. *que comió
aceitunas
del más profundo
mar,
la tortuga que nadó*
15. *siete siglos*

A TARTARUGA

- A TARTARUGA que
andou
tanto tempo
e tanto viu
com
seus
antigos
olhos,
a tartaruga
que comeu
azeitonas
do mais profundo
mar,
a tartaruga que nadou
sete séculos*

- | | | |
|-----|--------------------------------------|---------------------------------------|
| | <i>y conoció</i> | <i>e conbecen</i> |
| | <i>siete</i> | <i>sete</i> |
| | <i>mil</i> | <i>mil</i> |
| | <i>primaveras,</i> | <i>primaveras,</i> |
| 20. | <i>la tortuga</i> | <i>a tartaruga</i> |
| | <i>blindada</i> | <i>brindada</i> |
| | <i>contra</i> | <i>contra</i> |
| | <i>el calor</i> | <i>o calor</i> |
| | <i>y el frío,</i> | <i>e o frio</i> |
| 25. | <i>contra</i> | <i>contra</i> |
| | <i>los rayos y las olas,</i> | <i>os raios e as ondas,</i> |
| | <i>la tortuga</i> | <i>a tartaruga</i> |
| | <i>amarilla</i> | <i>amarela</i> |
| | <i>y plateada,</i> | <i>e prateada,</i> |
| 30. | <i>con severos</i> | <i>com severas</i> |
| | <i>lunares</i> | <i>pintas</i> |
| | <i>ambarinos</i> | <i>ambarinas</i> |
| | <i>y pies de rapiña,</i> | <i>e peles de raspagens,</i> |
| | <i>la tortuga</i> | <i>a tartaruga</i> |
| 35. | <i>se quedó</i> | <i>ficou</i> |
| | <i>aquí</i> | <i>aquí</i> |
| | <i>durmiendo,</i> | <i>dormindo,</i> |
| | <i>y no lo sabe.</i> | <i>e não sabe.</i> |
| | <i>De tan vieja</i> | <i>De tão velha</i> |
| 40. | <i>se fue</i> | <i>foi se</i> |
| | <i>poniendo dura,</i> | <i>pondo birta</i> |
| | <i>dejó</i> | <i>deixou</i> |
| | <i>de amar las olas</i> | <i>de amar as ondas</i> |
| | <i>y fue rígida</i> | <i>e foi rígida</i> |
| 45. | <i>como una plancha de planchar.</i> | <i>como um ferro de passa roupas.</i> |
| | <i>Cerró</i> | <i>Fechou</i> |
| | <i>los ojos que</i> | <i>os olhos que</i> |
| | <i>tanto</i> | <i>tanto</i> |
| | <i>mar, cielo, tiempo y tierra</i> | <i>mar, céu, tempo e terra</i> |
| 50. | <i>desafiaron,</i> | <i>desafiaram,</i> |
| | <i>y se durmió</i> | <i>e adormeceu</i> |
| | <i>entre las otras</i> | <i>entre as outras</i> |
| | <i>pedras.</i> | <i>pedras.</i> |

Pablo Neruda¹³³

Pablo Neruda¹³⁴

Em “*La tortuga*”, construída com versos curtos e rápidos (como nas odes nerudianas), com muitas assonâncias e aliterações (principalmente da letra “t”, inicial de “*tortuga*”) Neruda dá vida a pedra tartaruga, animalizando-a, através de características que garantem a sua mobilidade.

¹³³ NERUDA, Pablo. *Canción de gesta. / Las piedras de Chile*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2004, p.202-204 (Colección contemporánea).

¹³⁴ Tradução nossa.

Em seguida, passa a humanizá-la conferindo-lhe sentimento (o amor) e a postura humana de desafio – *Cerró / los ojos que / tanto / mar, cielo, tiempo y tierra / desafiaron* (versos 46-50). Depois, faz o tempo passar e passar também o amor da pedra-tartaruga pelo mar. A falta de amor traz as características de rigidez de volta à pedra, que com seu estatuto de mineral pode voltar a dormir, a se tornar estática como é uma pedra de fato.

Em *Arte de Pájaros*, vinte e quatro pássaros reais fazem parte do bestiário de pássaros nerudiano (albatroz, águia, alcatraz, gaivota, andorinha, cisne, flamingo, garça, condor...).

No poema “*El picaflor*” de *Arte de Pájaros*, Neruda também fala de amor, mas agora do amor proibido que acaba em morte. Nota-se que ele usa a figura dos animais para falar de sentimentos e posturas humanas (personificação):

EL PICAFLOR
(Sephanoïdes II)

1. *El colibrí de siete luces,
el picaflor de siete flores,
busca un dedal donde vivir:
son desgraciados sus amores*
5. *sin una casa donde ir
lejos del mundo y de las flores.*

*Es ilegal su amor, señor
vuelva otro día y a otra hora:*

10. *debe casarse el picaflor
para vivir con picaflora:
yo no le alquilo este dedal
para este tráfico ilegal.*

15. *El picaflor se fue por fin
con sus amores al jardín
y allí llegó un gato feroz
a devorarlos a los dos:
el picaflor de siete flores,*
20. *la picaflora de colores:
se los comió el gato infernal
pero su muerte fue legal.*

Pablo Neruda¹³⁵

O BEIJA-FLOR
(Sephanoïdes II)

*O colibrí de sete luzes,
o beija-flor de sete flores,
busca um dedal onde viver:
são desgraçados seus amores
sem uma casa aonde ir
longe do mundo e das flores.*

*É ilegal seu amor, senhor
volte outro dia e outra hora:
deve casar-se o beija-flor
para viver com beija-flora¹³⁶:
eu não te alugo este dedal
para este tráfico ilegal.*

*O beija-flor se foi por fim
com seus amores ao jardim
e ali chegou um gato feroz
e devorou ambos os dois
ao beija-flor de sete flores,
à beija-flora de mil cores:
aos dois comen o gato infernal
mas sua morte foi legal.*

Pablo Neruda¹³⁷

¹³⁵ NERUDA Pablo. *Arte de pájaros. / Una casa en la arena*. 1 ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p.54, 55 (Colección contemporánea).

¹³⁶ Tentando manter o mesmo jogo poético de Neruda optamos pela tradução de “picaflora” para “beija-flora”.

¹³⁷ Tradução nossa.

O poema, construído com vinte e dois versos, alterna versos octossílabos e eneassílabos, tem três estrofes, nos dois primeiros sextetos (nos quais o beija-flor busca vivenda para sua amada) predominam as rimas cruzadas e na última estrofe, uma oitava, (na qual o beija-flor e sua amada encontram a morte) predominam as rimas paralelas. O ritmo do poema só é quebrado no verso vinte um, no qual aparece o gato feroz, este verso, diferente dos demais, é decassílabo.

O beija-flor – picaflor – (que leva a marca da infidelidade porque beija, ou pica todas as flores) resolve casar-se com o ser imaginário que Neruda cria “*picaflora*”. Busca uma morada, quer viver em um dedal, que lhe é negado. Assim ele volta ao jardim para encontrar-se com sua amada, mas ambos encontram a morte, porque são devorados pelo gato.

A denominação de “*picaflor de siete flores*” manifesta uma carga mágica ao beija-flor, pois além do sete ser um número mágico, as flores simbolizam não só o “desejo carnal”, “a alegria de viver”, mas também “a transitoriedade da vida” (cf.: BIEDERMANN¹³⁸, 1994, p.160).

Por outro lado, o nome da amada também possui um conteúdo simbólico: na antiga Roma, Flora era a “protetora das flores”, chamada de “meretriz”. (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.161).

Também o gato, que goza na simbologia de uma fama principalmente negativa, entre os celtas antigos simbolizava “as forças malignas” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.173). Ainda o dedal que *picaflor* queria conseguir como morada representa a “proteção contra as forças malignas”, uma vez que evita que o dedo toque o fuso que “simboliza a morte” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.168).

A fábula-poema criada, por Neruda, reforçada pela representação simbólica acaba ganhando até uma “moral da história”: “amores proibidos e sem proteção de uma morada fixa, correm o risco de encontrar a morte”. Mas o poema “*El picaflor*” é tão sonoro e tão doce que o leitor não consegue ficar triste com a morte dos pássaros (temos uma sensação totalmente diferente do que a que nos ficou depois da leitura das duas barcarolas na seção anterior, por exemplo).

¹³⁸ BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. 1 ed. Tradução Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

Fica valendo para o leitor a alegria com que o pássaro busca concretizar o seu amor, a atmosfera leve e a harmonia sonora de “*El picaflor*” parece invadir a alma de quem lê.

Ainda do livro *Arte de pájaros*, da segunda seção “pajarantes” na qual Neruda elabora retratos de seres antropozoomórficos para formar seu bestiário, mesclando pássaros a humanos é interessante verificar seu autorretrato apassarinhado:

EL PÁJARO YO
(Pablo Insulidae Nigra)

1. *Me llamo pájaro Pablo,
ave de una sola pluma,
volador de sombra clara
y de claridad confusa,*
5. *las alas no se me ven,
los oídos me retumban
cuando paso entre los árboles
o debajo de las tumbas
cual un funesto paraguas*
10. *como una espada desnuda,
estirado como un arco
redondo como una uva,
vuelo y vuelo sin saber,
herido en la noche oscura,*
15. *quiénes me van a esperar,
quiénes no quieren mi canto,
quiénes me quieren morir,
quiénes no saben que llego
y no vendrán a vencerme,*
20. *a sangrarme, a retorcerme
a besar mi traje roto
por el silbido del viento.*

*Por eso vuelvo y me voy,
vuelo y no vuelo pero canto:*

25. *soy el pájaro furioso
de la tempestad tranquila.*

Pablo Neruda¹³⁹

EL PÁJARO YO
(Pablo Insulidae Nigra)

*Chamo-me pássaro Pablo,
ave de uma só pluma,
voador de sombra clara
e de claridade confusa,
as asas não me veem,
os ouvidos me retumbam
quando passo entre as árvores
ou debaixo das tumbas
qual um funesto guarda-chuva
ou como uma espada desnuda,
estirada como um arco
ou redondo como uma uva,
voo e voo sem saber,
ferido na noite escura,
quem são os que me irão esperar,
quem não quer meu canto,
quem me quer ver morto,
quem não sabe que chego
e não virão vencer-me,
e sangrar-me, e retorcer-me
ou beijar meu traje roto
pelo sibilo do vento.*

*Por isso voo e me vou,
voo e não voo mas canto:
sou o pássaro furioso
da tempestade tranquila.*

Pablo Neruda¹⁴⁰

O curto e sonoro poema, construído com vinte e seis versos heptassílabos, cheio de aliterações, assonâncias e anáforas, mostra que quando Neruda queria, sabia usar muito bem sua capacidade de síntese.

¹³⁹ *Arte de pájaros*, 2004, p.73, 74.

¹⁴⁰ Tradução nossa.

Este autorretrato, bem fiel à figura que Neruda construiu de si mesmo para viver sua vida, delinea o interior do poeta. Mostra, na primeira estrofe que é uma pessoa fiel e constante – *ave de una sola pluma* (*ave de uma só pluma* verso 2); confusa – *y de claridad confusa* (*e de claridade confusa* – verso 4); inocente, ingênuo – *vuelo y vuelo sin saber / herido en la noche oscura* (*voo e voo sem saber / ferido na noite escura* – versos 13 e 14); preocupada com o que pensam os outros de sua imagem – *quiénes me van a esperar, / quiénes no quieren mi canto, / quiénes me quieren morir, / quiénes no saben que llego / y no vendrán a vencerme* (*quem são os que me irão esperar, / quem não quer meu canto, / quem me quer ver morto, / quem não sabe que chego / e não virão vencer-me* –versos 15-20).

Na segunda estrofe, fecha o pensamento desenvolvido na anterior, justificando quem é a partir de sua falta de conhecimento sobre o que pensam os outros dele e da sua habilidade em cantar seu canto como pássaro, ou seja: de fazer sua poesia enquanto ser humano:

*Por eso vuelvo y me voy,
vuelo y no vuelo pero canto:
25. soy el pájaro furioso
de la tempestad tranquila.*

*Por isso voo e me vou,
voo e não voo mas canto:
sou o pássaro furioso
da tempestade tranquila.*

O bestiário de animais marinhos de *Maremoto* possui doze poemas sobre animais (alga, ouriço, estrela-do-mar, polvo, foca...). Escolhemos o animal marinho preferido de Neruda para representar, nesta pesquisa, parte deste bestiário marinho.

CARACOLA

*1. La caracola espera el viento
acostada en la luz del mar:
quiere una voz de color negro
que llene todas las distancias
5. como el piano del poderío,
como la bocina de Dios
para los textos escolares:
quiere que soplen su silencio:
hasta que el mar inmovilice
10. su amarga insistencia de plomo.*

Pablo Neruda¹⁴¹

CARACOL

*O caracol espera o vento
encostado na luz do mar:
quer uma voz de cor negra
que encha todas as distâncias
como o piano do poderio,
como a trombeta de Deus
para os textos escolares:
quer que soprem seu silêncio:
até que o mar imobilize
sua amarga insistência de chumbo.*

Pablo Neruda¹⁴²

¹⁴¹ NERUDA Pablo. *Maremoto. / Aún. / La espada encendida. / Las piedras del cielo.* 1 ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p.19 (Colección contemporánea). 2004, p.73,74.

Neruda explora os sentidos humanos em “*La caracola*”. Nos dois primeiros versos, nos quais contextualiza o espaço em que está o caracol, temos as sensações táteis concedidas pelo toque do vento e da luz no corpo do caracol. Nos versos 3, 4, 5 e 6 predominam as sensações auditivas, pois a voz que o caracol quer que o representante deve ser poderosa, abrangente (como a vós de Neruda, é claro). No verso 10, temos – *amarga insistencia* – que garantem as sensações gustativas. A voz do caracol e a sua forma espiralada passam para representação escrita em – *para los textos escolares: / quiere que soplen su silencio* (versos 7 e 8).

Além da imagem sonora, garantida pelo ritmo do poema, escrito em octossílabos e eneassílabos, repleto de aliterações e mantendo assonâncias no final de cada verso, a imagem visual da forma espiralada do caracol é toda construída por várias sinestésias – *voz de color negro; soplen su silencio; amarga insistencia de plomo*.

No verso 6 – Deus coloca o caracol na boca para fazê-lo soar como uma trombeta ou buzina, porque o caracol que se fecha em sua concha calcária e sai depois do frio invernal ou da seca, tornou-se símbolo da Ressurreição de Cristo (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.71).

Quando Neruda fala dos textos escolares, pensamos no silêncio que fazíamos (e nossos alunos fazem o mesmo), desenhando espirais (caracóis) nos cadernos. Se tivermos guardado algum caderno antigo, certamente vamos verificar quantos caracóis estão, como chumbo, colocados lá.

Além disso, o chumbo como elemento simbólico é considerado um metal de força mágica; acreditava-se que as maldições de pessoas malquistas riscadas em plaquetas de chumbo eram especialmente ativas. Chapinhas de chumbo levadas ao peito deveriam proteger de encantamentos (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.92).

Assim Neruda concede ao caracol uma força mágica, que se soma à sua capacidade de permanecer no fundo do mar, como se fosse chumbo. Como vemos, Neruda soube representar seu amor aos caracóis, através do poema que dedica a este tema: de forma sintética, com apenas dez versos, retira o caracol de seu descaso na pedra, coloca-o na boca de Deus, nos cadernos escolares e o devolve com sua magia para o fundo do mar¹⁴³.

¹⁴² Tradução nossa.

¹⁴³ Neruda adorava colecionar objetos relacionados com o mar. Sua coleção de caracóis chegou a quinze mil caracóis.

Além dos três livros (*Las piedras de Chile*, *Arte de pájaros e Maremoto*) que são suplementos dos “bestiários medievais”, no livro *Estravagario* Neruda tem um longo poema que leva o nome de “bestiário”, mas sendo este o livro mais extravagante de Neruda, há uma proposta também extravagante de conversar com os animais.

BESTIARIO

1. *Si yo pudiera hablar con pájaros,
con ostras y con lagartijas,
con los zorros de Selva Oscura,
con los ejemplares pingüinos,*
 5. *si me entendieran las ovejas,
los lánguidos perros lanudos,
los caballos de carretera,
si discutiera con los Ratos,
si me escucharan las gallinas!*
 10. *Nunca se me ha ocurrido hablar
con animales elegantes:
no tengo curiosidad
por la opinión de las avispas
ni de las yeguas de carrera:*
 15. *que se las arreglen volando,
que ganen vestidos corriendo!
Yo quiero hablar con las moscas,
con la perra recién parida
y conversar con las serpientes.*
 20. *Cuando tuve pies para andar
en noches triples, ya pasadas,
seguí a los perros nocturnos,
esos escuálidos viajeros
que trotan viajando en silencio*
 25. *con gran prisa a ninguna parte
y los seguí por muchas horas:
ellos desconfiaban de mí,
ay, pobres perros insensatos,
perdieron la oportunidad*
 30. *de narrar sus melancolías,
de correr con pena y con cola
por las calles de los fantasmas.*
- Siempre tuve curiosidad
por el erótico conejo:*
35. *quiénes lo incitan y susurran
en sus genitales orejas?
Él va sin cesar procreando
y no hace caso a San Francisco,
no oye ninguna tontería:*
 40. *el conejo monta y remonta
con organismo inagotable.*

BESTIÁRIO

- Se eu pudesse falar com pássaros,
com ostras e com lagartixas,
com as raposas da Selva Escura,
com os exemplares pinguins,
se me entendessem as ovelhas,
os lânguidos cães peludos,
os cavalos de carroça,
se discutissem com os Ratos,
se me escutassem as galinhas!*
- Nunca pensei em falar
com animais elegantes:
não tenho curiosidade
pela opinião das vespas
nem das éguas de corrida:
que se arrumem voando,
que ganhem vestidos correndo!
Eu quero falar com as moscas,
com a cadela recém nascida
e conversar com as serpentes.*
- Quando tive pés para andar
nas noites triplas, já passadas,
segui aos cães noturnos,
esses esquálidos viajantes
que trotam viajando em silêncio
com grande pressa a nenhum lugar
e os segui por muitas horas:
eles desconfiavam de mim,
ai, pobres perros insensatos,
perderam a oportunidade
de narrar suas melancolias,
de correr com pena e com cauda
pelas ruas dos fantasmas.*
- Sempre tive curiosidade
pelo erótico coelho:
quem incita e susurra
nas suas genitais orelhas?
Ele vai sem cessar procriando
e não faz caso a São Francisco,
não escuta nenhuma tontice
o coelho monta e remonta
com organismo inesgotável.*

*Yo quiero hablar con el conejo,
amo sus costumbres traviesas.*

*Eu quero falar com o coelho,
amo seus costumes travessos.*

45. *Las arañas están gastadas
por páginas bobaliconas
de simplistas exasperantes
que las ven con ojos de mosca,
que la describen devoradora,
carnal, infiel, sexual, lasciva.*

*As aranhas estão gastas
por páginas de bobagens
de simplistas desesperados
que as veem com olhos de mosca,
que a descreve devoradora,
carnal, infiel, sexual, lasciva.*

50. *Para mi esta reputación
retrata a los reputadores:
la araña es una ingeniera,
una divina relojera,
por una mosca más o menos*
55. *que la detesten los idiotas,
yo quiero conversar con la araña
quiero que me teja una estrella.*

*Para mim esta reputação
retrata aos reputadores:
a aranha é uma engenheira,
uma divina relojoeira
por uma mosca a mais ou a menos
que lhe detestem os idiotas,
eu quero conversar com a aranha
quero que me teça uma estrela.*

*Me interesan tanto las pulgas
que me dejo picar por horas,*
60. *son perfectas, antiguas, sánscrita
son máquinas inapelables
No pican para comer,
sólo pican para saltar,
son las saltarinas del orbe,*
65. *las delicadas, las acróbatas
del circo más suave y profundo:
que galopen sobre mi piel,
que divulguen sus emociones,
que se entretengan con mi sangre,*
70. *pero que alguien me las presente,
quiero conocerlas de cerca,
quiero saber a qué atenerme.*

*Interessam-me tanto as pulgas
que me deixo picar por horas,
são perfeitas, antigas, sánscrita
são máquinas inapeláveis
Não pican para comer,
só pican para saltar,
são as saltadoras do orbe,
as delicadas, as acrobatas
do circo mais suave e profundo:
que galopem sobre minha pele,
que divulguem suas emoções,
que se entretenham com meu sangue,
mas que alguém me apresente,
quero conhecê-las de perto,
quero saber a que me ater*

*Con los rumiantes no he podido
intimar en forma profunda:*
75. *sin embargo soy un rumiante,
no comprendo que no me entiendan.
Tengo que tratar este tema
pastando con vacas y bueyes,
planificando con los toros.*
80. *De alguna manera sabré
tantas cosas intestinales
que están escondidas adentro
como pasiones clandestinas.*

*Com os ruminantes não tenho podido
intimar de forma profunda:
entretanto sou um ruminante,
não compreendo que não me entendam.
Tenho que tratar este tema
pastando com vacas e bois,
planejando com os touros.
De alguma maneira saberei
tantas coisas intestinais
que estão escondidas por dentro
como paixões clandestinas.*

85. *Qué piensa el cerdo de la aurora?
No cantan pero la sostienen
con sus grandes cuerpos rosados,
con sus pequeñas patas duras.*

*Que pensa o porco da aurora?
Não cantam mas a sustentam
com seus grandes corpos rosados,
com suas pequenas patas duras.*

Los cerdos sostienen la aurora.

Os porcos sustentam a aurora.

Los pájaros se comen la noche.

Os pássaros comem a noite.

90. *Y en la mañana está desierto
el mundo: duermen las arañas,*

*E de manhã fica deserto
o mundo: dormem as aranhas,*

*los hombres, los perros, el viento:
los cerdos gruñen, y amanece.*

Quiero conversar con los cerdos.

95. *Dulces, sonoras, roncadas ranas,
siempre quise ser rana un día,
siempre amé la charca, las hojas
delgadas como filamentos,
el mundo verde de los berros*
100. *con las ranas dueñas del cielo.*

- La serenata de la rana
sube en mi sueño y lo estimula,
sube como una enredadera
a los balcones de mi infancia,*
105. *a los pezones de mi prima,
a los jazmines astronómicos
de la negra noche del Sur,
y ahora que ha pasado el tiempo
no me pregunten por el cielo:*
110. *pienso que no he aprendido aún
el ronco idioma de las ranas.*

*Si es así, cómo soy poeta?
Qué sé yo de la geografía
multiplicada de la noche?*

115. *En este mundo que corre y calla
Quiero más comunicaciones,
otros lenguajes, otros signos,
quiero conocer este mundo.*

- Todos se han quedado contentos*
120. *con presentaciones siniestras
de rápidos capitalistas
y sistemáticas mujeres.
Yo quiero hablar con muchas cosas
y no me iré de este planeta*
125. *sin saber qué vine a buscar,
sin averiguar este asunto,
y no me bastan las personas,
yo tengo que ir mucho más lejos
y tengo que ir mucho más cerca.*

130. *Por eso, señores, me voy
a conversar con un caballo,
que me excuse la poetisa
y que el profesor me perdone,
tengo la semana ocupada,*
135. *tengo que oír a borbotones¹⁴⁴.*

*os homens, os cães, o vento:
os porcos grunhem, e amanhece.*

Quero conversar com os porcos.

*Doces, sonoras, roncadas rãs,
sempre quis ser rã um dia,
sempre amei o charco, as folhas
finas como filamentos,
o mundo verde dos vegetais
com as rãs donas do céu.*

*A serenata da rã
sobe no meu sonho e o estimula,
sobe como uma trepadeira
aos terraços de minha infância,
aos pezones de minha prima,
aos jazmines astronómicos
da negra noite do Sul,
e agora que já passou o tempo
não me perguntem pelo céu:
penso que não aprendi ainda
o rouco idioma das rãs.*

*Se é assim como sou poeta?
Que sei eu da geografia
multiplicada da noite?*

*Neste mundo que corre e cala
Quero mais comunicações,
outras linguagens, outros signos,
quero conhecer este mundo.*

*Todos têm ficado contentes
com apresentações sinistras
de rápidos capitalistas
e sistemáticas mulheres.
Eu quero falar com muitas coisas
e não me irei deste planeta
sem saber a que vim buscar,
sem averiguar este assunto,
e não me bastam às pessoas,
eu tenho que ir muito mais longe
e tenho que ir muito mais perto*

*Por isso, senhores, me vou
conversar com um cavalo,
que me desculpe a poetisa
e que o professor me perdoe,
tenho a semana ocupada,
tenho que ouvir apressadamente*

¹⁴⁴ “Oír a borbotones” não existe, é uma expressão criada por Neruda. “Borbotones” são as bolhas de água em ebulição. Existe a expressão “hablar a borbotones” que significa “falar apressadamente” tão rápido quanto as bolhas da água em ebulição se agitam; a partir de “hablar a borbotones”, Neruda criou “oír a borbotones”.

Cómo se llamaba aquel gato?

Pablo Neruda¹⁴⁵

Como se chamava aquele gato?

Pablo Neruda¹⁴⁶

No extravagante bestiário nerudiano temos a inversão de valores de um bestiário medieval. As características buscadas nos animais são, no poema, inversas às virtudes propostas nos antigos bestiários.

Assim dos cães ressalta-se a falta de objetivo (de quem anda apressadamente para não chegar a lugar algum) e a desconfiança (versos 20 a 32). Dos coelhos, elogia-se o lado erótico, sensual e a alta capacidade procriadora (versos 33 a 43). Das aranhas ressalta-se o valor de artesãs (versos 44 a 57), mas nos bestiários antigos as aranhas eram consideradas nocivas e peçonhentas, principalmente, porque como as serpentes e os escorpiões possuem veneno. Das pulgas, fala-se de sua capacidade de saltar e diz-se que são acrobatas antigas (versos 58 a 72).

O eu-lírico afirma que ainda tem que aprender muito com os ruminantes e diz também ser ele próprio um ruminante (versos 73 a 83); talvez esteja se referindo a capacidade de ruminar ideias. No bestiário de Neruda, os porcos “sustentam a aurora” (verso 88), os pássaros “comem a noite” (verso 89), as rãs são “donas do céu” (verso 100).

O porco considerado impuro na bíblia judaica, já como elemento simbólico, na antiguidade, esse animal era a imagem da “fecundidade e do bem-estar”. No antigo Egito, a deusa Nut era representada pela figura de uma porca que pela manhã comia seus filhos – as estrelas – que desapareciam pela manhã, mas tornavam a nascer à noite (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.308). Talvez deste mito tenha nascido o verso 58 – *Los cerdos sostienen la aurora*.

Um pássaro – “Ba” – no antigo Egito era a representação da alma humana que sobrevivia à noite da morte (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.285). Talvez deste mito tenha nascido o verso 89 – *Los pájaros se comen la noche*.

¹⁴⁵ Tradução nossa.

¹⁴⁶ Tradução nossa.

Se para os bestiários cristãos as rãs são símbolos do diabo devido ao seu barulhento coaxar (além de aparecerem como uma das “pragas do Egito” e, no Apocalipse de São João, como símbolo de “devastação”); no antigo Egito, era considerada símbolo do “renascimento e da contínua renovação da vida” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.318). Talvez deste mito tenha nascido o verso 100 – *las ranas dueñas del cielo*.

Nos versos finais deste bestiário, totalmente alegórico, o eu-lírico deixa de dar atenção a uma poetiza e a um professor, porque vai conversar com um cavalo (“personificação simbólica de força e vitalidade” – cf.: BIEDERMANN, 1994, p.78). Além disso, tem a semana ocupada e julga ser mais importante naquele momento dar atenção a um gato que está passando (versos 130 a 136).

O interesse do eu-lírico pelo gato é porque, também no antigo Egito o gato do Deus Sol cortou a cabeça da serpente Apophis que ameaçava afundar a barca de seu amo (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.173 e 344).

Vemos no bestiário de *Estravagario* não só uma sátira aos antigos bestiários cristãos através da valorização do que neles é considerado pecaminoso, mas também uma crítica ao saber livresco da sociedade (representada no poema pela poetiza e pelo professor).

Em seu bestiário extravagante, Neruda inverte tanto os valores que as “bestas” passam a ser os homens, ou a sociedade preconceituosa dos homens. Enfim, Neruda, em *Estravagario*, suplementa totalmente os bestiários medievais.

Temos que lembrar que Neruda escreveu outros bestiários, por exemplo em *Canto general* – poesia épica – Neruda escreveu “*Algunas bestias*”, poema no qual fala acerca de animais da América, apropriando-se do estilo de um bestiário medieval. No livro *Fin de mundo* há dois poemas seguidos que levam este nome (“*Bestiario I*” e “*Bestiario II*”), nos quais ao invés dos animais enfrentarem o fim do mundo, enfrentam a gênese criadora do poeta.

1.7. CALIGRAMA

Os caligramas ou poemas figurados são tipos de poemas feitos para olhar. Pode ser um texto ou uma simples frase ou palavra, geralmente poética no qual se utiliza a disposição das palavras, a tipografia ou a caligrafia para procurar representar o conteúdo do poema.

Os caligramas são poemas em que a disposição dos versos sugere uma forma gráfica. Nos caligramas, o poema desenha um objeto geralmente relacionado ao tema principal.

Às vezes, há ocasiões em que o poeta compõe simplesmente poemas visuais escritos com certo formato ou desenho que não está relacionado com o texto contido no caligrama.

Os caligramas existem desde a Antiguidade Clássica, como por exemplo: “A flauta” de Teócrito e “As asas” e “O ovo” de Símiias de Rodas. Na idade Média foi cultivado por Rabelais, no barroco por Quarles e Wither e no modernismo temos os famosos *Caligramas* (1918) de Apollinaire (cf.: MOISÉS, 1988, p.400).

Neruda não explorou muito os caligramas. Entretanto no livro *El rio invisible* há um poema – “Primavera” – que se parece a um acróstico (quando as letras dos versos dispostos em horizontal formam uma palavra na vertical). Em *Estravagario*, o poema “Para subir al cielo”¹⁴⁷ (“Para subir ao céu”) forma com as sílabas uma escada. Em *Las piedras del cielo* (*As pedras do céu*) há um poema intitulado “Bisonte” no qual as palavras desenhavam os cifres do animal.

Um livro escrito totalmente como caligrama é *Paloma por dentro*, “exemplar único feito em honra de Dona Sara Tornú de Rojas Paz” que aparece recopilado no livro póstumo *Fin de viaje*, são estrofes escritas por Neruda em 1934, em Buenos Aires, junto com a arte gráfica de Federico Garcia Lorca.

1.8. CANÇÃO

Do latim *cantione(m)*, canto, canção. Designa toda composição poética destinada ao canto ou que encerra nítida aliança com a música. Neste sentido, o termo abarca poemas de vária natureza. Por outro lado, há uma distinção entre canção popular e erudita. A primeira, que assume outros nomes regionais (*modinha, lied, song, saga, etc.*), limita-se com o folclore e a música e não apresenta moldes definidos. A outra modalidade – canção erudita – caracteriza-se pela obediência a esquemas cultos e preciosos. (cf.: MOISÉS, 1988, p.68).

¹⁴⁷ Tanto o poema “Primavera” como “Para subir al cielo” estão inseridos nesta pesquisa, ver: vanguardas – cubismo.

Numa etapa do desenvolvimento da “canção” surgiram as cantigas do trovadorismo. Através dos jograis, as cantigas da cultura provençal esparramaram-se pela Itália. A *canzone* italiana teve origem na literatura provençal. Dante e Petrarca foram os primeiros poetas italianos a elaborar a *canzone*. A *canzone petrarquesca* encontrou ambiente favorável na Península Ibérica: pode-se dizer que, fora da Itália, Portugal e Espanha se constituíram, até o século XVIII, nos grandes centros produtores e apreciadores da canção. Difundida pelo romantismo, a canção permanece viva até nossos dias.

Quanto à sua forma, distribui-se numa série de estrofes de número regular de versos (estâncias), culminando numa estrofe final, às vezes menor, chamada ofertório ou *fiinda*. A temática da canção engloba desde temas guerreiros até os morais, passando pelos patrióticos, humorísticos, satíricos e religiosos. Entretanto, seu motivo preferido e mais constante é o amor, de modo tal que a palavra ‘canção’ invoca o ‘amor’ e vice-versa (cf.: MOISÉS, 1988, p.69, 70).

Neruda sempre cultivou a canção explorando vários temas pertinentes a essa modalidade, principalmente, o amor. Foi com uma canção – “*Canción de la fiesta*” – que, em 1921, Neruda recebeu o seu primeiro prêmio da Federação dos Estudantes.

Talvez a mais famosa canção nerudiana seja a “*A Canção Desesperada*”, (composta por 26 dísticos), do livro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924).

LA CANCIÓN DESESPERADA

1. *Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.
El río anuda al mar su lamento obstinado.*

*Abandonado como los muelles en el alba.
Es la hora de partir, oh abandonado!*

5. *Sobre mi corazón llueven frías corolas.
Oh sentina de escombros, feroz cueva de naufragos!*

*En ti se acumularon las guerras y los vuelos.
De ti alzaron las alas los pájaros del canto.*

Todo te lo tragaste, como la lejanía.

10. *Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio!*

Era la alegre hora del asalto y el beso.

La hora del estupor que ardía como un faro.

*Ansiedad de piloto, furia de buzo ciego,
turbia embriaguez de amor, todo en ti fue naufragio!*

15. *En la infancia de niebla mi alma alada y berida.
Descubridor perdido, todo en ti fue naufragio!*

*Te ceñiste al dolor, te agarraste al deseo.
Te tumbó la tristeza, todo en ti fue naufragio!*

*Hice retroceder la muralla de sombra.
20. anduve más allá del deseo y del acto.*

*Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí,
a ti en esta hora húmeda, evoco y hago canto.*

*Como un vaso albergaste la infinita ternura,
y el infinito olvido te trizó como a un vaso.*

25. *Era la negra, negra soledad de las islas,
y allí, mujer de amor, me acogieron tus brazos.*

*Era la sed y el hambre, y tú fuiste la fruta.
Era el duelo y las ruinas, y tú fuiste el milagro.*

*Ab mujer, no sé cómo pudiste contenerme
30. en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos!*

*Mi deseo de ti fue el más terrible y corto,
el más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido.*

*Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.*

35. *Oh la boca mordida, oh los besados miembros,
oh los hambrientos dientes, oh los cuerpos trenzados.*

*Oh la cópula loca de esperanza y esfuerzo
en que nos anudamos y nos desesperamos.*

*Y la ternura, leve como el agua y la barina.
40. Y la palabra apenas comenzada en los labios.*

*Ése fue mi destino y en él viajó mi anhelo,
y en el cayó mi anhelo, todo en ti fue naufragio!*

*De tumbo en tumbo aún llameaste y cantaste
De pie como un marino en la proa de un barco.*

45. *Aún floreciste en cantos, aún rompiste en corrientes.
Oh sentina de escombros, pozo abierto y amargo,*

*Pálido buzo ciego, desventurado hondero,
descubridor perdido, todo en ti fue naufragio!*

*Es la hora de partir, la dura y fría hora
50. que la noche sujeta a todo horario.*

*El cinturón ruidoso del mar ciñe la costa.
Surgen frías estrellas, emigran negros pájaros.*

*Abandonado como los muelles en el alba.
Sólo la sombra trémula se retuerce en mis manos.*

55. Ab más allá de todo. Ab más allá de todo.

Es la hora de partir. Ob abandonado!

A CANÇÃO DESESPERADA

1. *Emerge a tua lembrança da noite em que estou.
O rio junta ao mar o seu lamento obstinado.*

*Abandonado como o cais da madrugada.
É hora de partir, ob abandonado!*

5. *Sobre meu coração chovem frias corolas.
Oh porão de escombros, feroz caverna de naufragos!*

*Em ti se acumularam as guerras e os voos.
De ti alçaram as asas os pássaros do canto.*

Tudo engoliste, como a distância.

10. *Como o mar, como o tempo. Tudo em ti foi naufrágio!*

*Era a alegre hora do assalto e do beijo.
A hora do espanto que ardia como um farol.*

*Ansiedade de piloto, fúria de mergulhador cego,
turva embriaguez de amor, tudo em ti foi naufrágio!*

15. *Na infância de névoa de minha alma alada e ferida.
Descobridor perdido, tudo em ti foi naufrágio!*

*Tingiste-te à dor, te agarraste ao desejo
Derrubou-te a tristeza te, tudo em ti foi naufrágio!*

20. *Fiz retroceder a muralha de sombra,
andei mais para lá do desejo e do ato.*

*Ob carne, carne minha, mulher que amei e perdi,
a ti nesta hora úmida, evoco e canto.*

*Como um copo albergaste a infinita ternura,
e o infinito esquecimento te espedaçou como a um copo.*

25. *Era a negra, negra solidão das ilhas,
e ali, mulher de amor, me acolheram os teus braços.*

*Era a sede e a fome, e tu foste a fruta.
Era a dor e as ruínas, e tu foste o milagre.*

30. *Ab mulher, não sei como me pudeste conter
na terra da tua alma, e na cruz dos teus braços!*

*Meu desejo de ti foi o mais terrível e curto,
o mais revoltado e ébrio, o mais tenso e ávido.*

Cemitério de beijos, ainda há fogo nas tuas tumbas,

ainda os cachos ardem bicados de pássaros.

35. *Ob a boca mordida, ob os beijados membros,
ob famintos dentes, ob os corpos trançados.*

*Ob a cópula louca de esperança e esforço
em que nos unimos e nos desesperamos.*

E a ternura, leve como água e a farinha.
40. *E a palavra mal começada nos lábios.*

*Esse foi o meu destino e nele viajou minha vontade,
e nele caiu a minha vontade, tudo em ti foi naufrágio!*

*De tombo em tombo ainda chamejaste e cantaste.
De pé como um marinheiro na proa de um navio.*

45. *Ainda floresceste em cantos, ainda rompestes em correntezas.
Ob porão de escombros, poço aberto e amargo.*

*Pálido mergulhador cego, desventurado fundeiro,
descobridor perdido, tudo em ti foi naufrágio!*

É hora de partir, a dura e fria hora
50. *que a noite prende a todo horário.*

*O cinturão ruidoso do mar cinge a costa.
Surtem frias estrelas, emigram negros pássaros.*

*Abandonado como cais na madrugada.
Só a sombra trêmula se retorce em minhas mãos.*

55. *Ab mais para lá de tudo. Ab mais para lá de tudo*

É hora de partir. Ob abandonado!

*Pablo Neruda*¹⁴⁸

O poema começa na atmosfera noturna com o eu-lírico recordando a mulher que amou e comparando a sensação de abandono que sente com o abandono do cais do porto na hora da alvorada¹⁴⁹ (versos 1-4).

Compara seu coração partido, com os escombros de um naufrágio (versos 5, 6). Fala da importância que a amada exerceu na sua vida passada (versos 7-16) e da decepção que ela lhe causou.

¹⁴⁸ Neruda, Pablo. **Antologia poética**. 6 ed. Tradução Eliane Zaragury. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.48-51.

¹⁴⁹ A canção possui a mesma atmosfera de “*Débil del alba*” que já estudamos. Isto é muito recorrente em Neruda, uma vez que sua obra mantém, além dos diálogos externos (com outros autores), diálogos internos (com livros e/ou poemas publicados anteriormente). Em outras palavras, muitos poemas nerudianos dialogam com outros poemas do próprio Neruda, além de dialogar com textos de outros poetas.

Aliás, decepção profunda, marcada pela repetição enfática da expressão – *todo en ti fue naufragio! (tudo em ti foi naufrágio!)*.

A partir do verso 19 traz de volta à memória o corpo da amada e revive, com suas recordações, as sensações que o amor lhe causou, trazendo-lhe bem estar e sentido para sua vida.

No verso 41, comenta seu trágico destino e passa a partir deste verso a materializar o seu abandono com metáforas marinhas que representam esta sensação: *sentina de escombros, pozo abierto y amargo, buzo ciego, descubridor perdido, surgen estrellas frías, emigran negros pájaros (porão de escombros, poço aberto e amargo, mergulhador cego, descobridor perdido, surgem estrelas frias, emigram negros pássaros)*. Todas essas metáforas reiteram o significado de perda e distância da mulher amada. A única materialidade que ele possui desta mulher é imaterial: a sua sombra (verso 54) – *Sólo la sombra trémula se retuerce en mis manos (Só a sombra trêmula se retorçe em minhas mãos)*.

Notamos que há vinte e seis dísticos na canção, mas ela termina com dois versos soltos que não estão unidos formando um par como nas estrofes anteriores. Isso mantém a fidelidade com o modelo “canção” que, tradicionalmente, termina em versos menores para realizar o ofertório, entretanto o ofertório final desta canção é “ao abandono”.

Além disso, separar estes dois versos no final caracteriza a separação definitiva do casal, pois o eu-lírico vai partir. Ademais, os versos ficam “abandonados” separados de seu par. O poema termina com esta palavra – “abandonado”. Não só a canção desesperada termina com o vocábulo “abandonado” mas o livro inteiro termina com ele. Isso nos faz deduzir uma das chaves deste imenso poema de amor que é todo o livro e que está pontualmente na canção aqui comentada. O eu-lírico se sente “abandonado”; abandonado a sua própria sorte, a seu triste destino por ter amado e ter perdido a quem ama. Esse abandono se traduz na significação do livro total.

Deste modo, o livro ganha seu componente lúdico, porque de que adianta escrever os vinte poemas mais lindos de amor e terminar no fracasso de uma canção desesperada? Neruda joga com isso e faz os leitores se apaixonarem pelo livro e chorar, com solidário desespero, ao sentir o abandono de quem canta a canção desesperada.

Neruda consegue provocar o pranto dos leitores mais sensíveis, mas também consegue provocar o riso dos leitores mais sépticos que não acreditam na existência de um amor capaz de fazer alguém escrever vinte poemas. Talvez este componente lúdico seja o responsável pelo sucesso de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, o livro passa a ser aceito pelo seu valor literário até pelos que não acreditam no amor.

1.9. CANTIGAS

Durante a Idade Média, a cantiga designava a forma poética vernácula equivalente a *cansó* provençal ou à *chanson* francesa. Por isso as cantigas podiam ser chamadas também de *cantar*¹⁵⁰ ou *cantares*. Naquela época, as cantigas uniam a letra e o som. O poema, coordenado à pauta musical, destinava-se ao canto e à instrumentação. Quando as estrofes se encadeavam umas com as outras, por meio das conjunções *e, que, pero, se*, etc., sem nenhuma quebra da sequência, a cantiga se dizia *atafinda*. Se possuísse estribilho, denominava-se cantiga de refrão; se não, cantiga de mestria. Caso a mesma idéia retornasse em todas as estrofes, com breves alterações nos vocábulos ou substituindo-os por sinônimos, a cantiga rotulava-se de paralelística (cf.: MOISÉS, 1988, p.75).

Quanto ao conteúdo, a cantiga podia ser de amor (quando o trovador confessa seu amor), de amigo (quando a amada confessa seu amor), de escárnio (se o ataque do trovador ao rival fosse feito indiretamente), de maldizer (se a sátira do trovador sobre seu rival fosse executada de maneira direta e agressiva).

Neruda, que gostava de promover recitais de seus poemas explorou muito às cantigas, devido à sonoridade deste modelo.

Para exemplificar este tópico escolhemos um poema que se aproxima muito da cantiga de mestria.

CANTARES

1. *La parracial rosa devora
y sube a la cima del santo:
con espesas garras sujeta*

CANTARES

*A rosa enramada devora
e sobe encima do santo:
com espesas garras sujeita*

¹⁵⁰ Na literatura espanhola a palavra “cantar” estava no título da canção de gesta (poesia épica) anônima do século XII: *Cantar de Mio Cid*.

el tiempo al fatigado ser:
5. *hincha y sopla en las venas duras,*
ata el cordel pulmonar, entonces
largamente escucha y respira.

Morir deseo, vivir quiero,
herramienta, perro infinito,
10. *movimiento de océano espeso*
con vieja y negra superficie.

Para quién y a quién en la sombra
mi gradual guitarra resuena
naciendo en la sal de mi ser
15. *como el pez en la sal del mar?*

Ay, qué continuo país cerrado,
neutral en la zona del fuego,
inmóvil, en el giro terrible,
seco, en la humedad de las cosas.

20. *Entonces, entre mis rodillas,*
bajo la raíz de mis ojos,
prosigue cosiendo mi alma:
su aterradora aguja trabaja.

sobrevivo en medio del mar,
25. *solo y tan locamente herido,*
tan solamente persistiendo,
heridamente abandonado.

o tempo ao fatigado ser:
incha e sopra nas veias duras,
ata o cordel pulmonar, então
largamente escuta e respira.

Morrer desejo, viver quero,
ferramenta, cão infinito,
movimento de oceano espeso
com velha e negra superfície.

Para quem e a quem na sombra
meu gradual violão ressoa
nascendo no sal de meu ser
como o peixe no sal do mar?

Ai, que continuo país fechado,
neutro na zona de fogo,
imóvel, no giro terrível,
seco, na umidade das coisas.

Então, entre meus joelhos,
debaixo da raíz de meus olhos,
prosegue cozendo minha alma:
sua aterradora agulha trabalha.

sobrevivo no meio do mar,
só e tão loucamente ferido,
tão somente persistindo,
feridamente abandonado.

Pablo Neruda¹⁵¹

Pablo Neruda¹⁵²

O título – “*Cantares*”, lembra as cantigas, mas o poema suplementa o modelo, pois não possui rimas, nem estribilho, nem encadeamento entre as estrofes, aproximando-se apenas do modelo de cantiga de mestria. Quanto ao tema, trata-se de uma cantiga de amor.

“*Cantares*” possui seis estrofes, sendo a primeira de sete versos e as demais de quatro versos. A métrica também não é totalmente fixa, pois há versos octossílabos, eneassílabos e decassílabos que aparecem, empregados sem rigor.

O poema começa com uma imagem metafórica da estátua do santo que passivamente é subjugada pelos ramos de uma rosa. O eu-lírico se sente como este santo, impotente diante do desejo de amar a uma mulher.

¹⁵¹ *Residencia en la tierra*, 1969, p.65, 66.

¹⁵² Tradução nossa.

A rosa, segundo Biedermann (1984, p.329), simbolizam “o renascimento do amor”. Por isso, na segunda estrofe ele diz que: *Morir deseo, vivir quiero* (verso 8). Deseja morrer porque seu desejo de amor não pode ser correspondido, por outro lado quer viver da esperança de encontrar esse amor.

Na terceira estrofe, o eu-lírico-trovador questiona para que são feitos os seus cantares nascidos na essência do seu ser? Na Bíblia o sal é a essência do mundo, no poema é a essência do trovador que canta. Por outro lado, na mesma estrofe, o sal associado aos peixes significa a destruição da essência. (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.335).

É como se o trovador se sentisse destruído, pela própria essência romântica de seu ser que não encontra, no mundo, um amor para fazer essa sua essência ter sentido.

Na quarta estrofe, o trovador canta sua situação diante do mundo, ele vive uma contradição, um paradoxo, pois tem que trancar dentro de si mesmo a essência romântica que possui, porque não tem como extravasar seu amor sem ter uma amada. No poema ele expressa essa contradição através de várias antíteses – *continuo país cerrado, / neutral en la zona del fuego, / inmóvil, en el giro terrible, / seco, en la humedad de las cosas* (*continuo país fechado, / neutral na zona do fogo, / imóvel, no giro terrível, / seco, na umidade das coisas* – versos 16-19). Todas estas antíteses são partes do eu-lírico, ou seja: ele constrói sua imagem metonimicamente: através de várias partes para dar a ideia do todo que é seu próprio ser.

Na penúltima estrofe, hiperbolicamente o trovador descreve sua autodestruição, sua essência romântica sem sentido, destrói o trovador de dentro para fora. A destruição interna está expressa nesta estrofe.

20. *Entonces, entre mis rodillas,
bajo la raíz de mis ojos,
prosigue cosiendo mi alma:
su aterradora aguja trabaja.*

*Então, entre meus joelhos,
debaixo da raiz de meus olhos,
prosegue cozendo minha alma:
sua aterradora agulha trabalha.*

Já na última estrofe a destruição interior determina sua postura diante do mundo externo.

Os vários advérbios terminados em “-mente” e a opção pelo gerúndio, que na língua espanhola corrente são pouco usados, dão aos últimos versos de “*Cantares*” um ritmo marcado, um andar maciço que remete ao alongamento do canto e da dor do trovador solitário de essência romântica que não encontra sentido para sua vida.

*sobrevivo en medio del mar,
25. solo y tan locamente herido,
tan solamente persistiendo,
heridamente abandonado.*

*sobrevivo no meio do mar,
só e tão loucamente ferido,
tão somente persistindo,
feridamente abandonado.*

1.10. CANTILENA

Do latim *cantilena(m)* significa “canto”, “cantiga”. Equivale, no vernáculo, à “cantiga”, “canto” ou “canção” breve, suave, terna, pendendo para a monotonia melancólica ou triste. Em francês – *cantilène* – designa uma curta composição medieval, cantada pelo povo e provavelmente por soldados, sendo considerada como a precursora da canção de gesta. A primeira cantilena documentada foi a de Sainte Eulalie, escrita entre 881 e 887 e disposta em vinte nove decassílabos assonantados. (cf.: MOISÉS, 1988, p.76).

No livro *Fin de mundo* (1969), que possui um tom melancólico e triste, há dois poemas que possuem vinte nove versos assonantados que lembram a estrutura de uma cantilena. Porém, em ambos os versos possuem métrica irregular (octossílabos, eneassílabos e raros decassílabos) como podemos constatar em um deles transcrito a seguir:

CAYENDO

1. *Yo te llamo, rosa de leche,
duplicada paloma de agua
ven desde aquella primavera
a resucitar en las sábanas,*
5. *a encender detrás del invierno
el sol erótico del día.*

*Hoy en mi propia circunstancia
soy un desnudo peregrino
viajando a la iglesia del mar:
10. crucé las piedras saladas,
seguí el discurso de los ríos
y me senté junto a la hoguera
sin saber que era mi destino.*

CAINDO

- Eu te chamo, rosa de leite,
duplicada pomba de água
vem desde aquela primavera
para ressuscitar nos lençóis,
e ascender detrás do inverno
o sol erótico do dia.*

*Hoje na minha própria circunstância
sou um despido peregrino
viajando à igreja do mar:
cruzei as pedras salgadas,
seguí o discurso dos rios
e me sentei junto à fogueira
sem saber que era meu destino.*

*Sobreviviente de la sal,
15. de las piedras y de las llamas,
sigo cruzando las regiones
sosteniéndome en mis dolores,
enamorado de mi sombra.
Por eso no por mucho andar
20. llego a alegrarme de mí mismo.*

*Es este día mentiroso
de falsa luz encapotada,
lo que me puso macilento:
me caigo en el tiempo del pozo
25. y después de nadar debajo
de la inexacta primavera
salgo a la luz en cualquier parte
con el mismo sombrero gris
tocando la misma guitarra.*

Pablo Neruda¹⁵³

*Sobrevivente do sal,
das pedras e das chamas,
sigo cruzando as regiões
sustentando-me nas minhas dores,
apaixonado pela minha sombra.
Por isso não por muito andar
chego a defender a mim mesmo.*

*É este dia mentiroso
de falsa luz obscurecida
que me deixou macilento:
caio no tempo do poço
e depois de nadar debaixo
da inexacta primavera
saio à luz em qualquer parte
com o mesmo chapéu cinza
tocando a mesma viola.*

Pablo Neruda¹⁵⁴

Neruda usa a cantilena para representar o canto melancólico e triste do eu-lírico andarilho que já perdeu tudo e que acaba de sobreviver a mais uma das batalhas que culminará com o fim do mundo. Temos aqui um poeta-profeta que poetisa sobre acontecimentos futuros, usando para atingir o efeito de profecia um método especial para escrever seu poema-profecia. Jaime Valdivieso¹⁵⁵, em seu artigo *Profecía y apocalipsis en la poesía de Neruda*, comenta o "método visionário" que Neruda emprega em sua poesia e diz que a poesia nerudiana torna-se visionária porque é a representação de uma verdade. Ele explica que:

A representação desta verdade determina por sua vez um efeito retórico diferente à medida que a forma depende da presença dramática de um falante profético passivo ou *persona*.

Este falante passivo, mais um agente que um instrumento, relaciona-se com a percepção sutil e o conhecimento que transforma sentimentos obscuros em ideias claras.

Talvez quem melhor tenha resumido isto foi o poeta Rimbaud, que se dizia visionário porque era outro, "*Car je est un autre*" ("Eu é outro"), cuja ideia encerra toda uma teoria da visão poética.

¹⁵³ NERUDA Pablo. *Fin de mundo*. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2004, p.42, 43 (Colección contemporánea).

¹⁵⁴ Tradução nossa.

¹⁵⁵ VALDIVIESO, Jaime. *Profecía y apocalipsis en la poesía de Neruda*. *Revista Estudios Públicos*, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 44. primavera /1992. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1739_1265/rev44_valdivieso.pdf> Acesso em: 24 jan. 2009.

Não foi em vão que Neruda confessou sua admiração por Rimbaud, e em seu discurso do prêmio Nobel recordou o poema no qual ele fala de sua entrada na cidade "armado de uma ardente paciência" (VALDIVIESO, 1992, p.3).

As observações de Jaime Valdivieso confirmam as nossas ideias de que a criação de Neruda está determinada por dois fatores: de um lado pela experiência do poeta tanto íntimas (suas recordações da infância, adolescência e fase adulta) como externa (os estímulos do mundo e os fenômenos que o envolvem diariamente; por outro lado o seu diálogo constante, consciente ou inconsciente com a tradição, com o passado cultural e literário). Essa maneira peculiar de colocar em sua obra uma mescla de tudo isso faz a pluralidade da obra nerudiana, que busca num modelo do passado – a cantilena – uma forma de representar visionariamente o futuro em *Fin de mundo*. No prólogo deste livro, intitulado “*Fin de mundo: la autocrítica, la continuidad de la esperanza*” (“*Fim de mundo: a autocrítica, a continuidade da esperança*”), Carlos Monsiváis diz que o livro é a síntese alucinada de um poeta que não se deixa silenciar diante de seus próprios erros e fracassos – *llego a alegarme de mí mismo – chego a defender a mim mesmo* (verso 20). Neruda que sempre defendeu cegamente ao comunismo manifesta no livro sua retratação diante dos excessos de sua poesia anterior. Monsiváis explica:

Fin de mundo impulsiona Neruda a aceitar seu erro histórico, mas sem desistir da revolução [...].

[É] o poemário mais sincero ou, se preferir, o menos entregue à linguagem que ora oculta, ora revela. Neruda já não é somente o poeta “das fúrias e das penas”, o combatente, o escritor imerso na transformação interminável das imagens que a tudo combina [...] É também aquele que observa a si mesmo, com orgulho, porque seus defeitos provocaram-lhe uma paixão profunda. [...] Sem ser um dos grandes livros de Neruda, *Fin de mundo* é uma autobiografia que amalgama vida, sensações, premonições, arrogâncias, humildades e reconhecimentos do poderio do idioma, que o contém: “Terra, te beijo, e me despeço”, diz na linha final que é, típica e classicamente, um novo começo.

1.11. CANTO REAL

É um poema de forma fixa, cultivado nos séculos XIV e XV e princípios do XVI. Composto, geralmente, de cinco estrofes de onze versos e um *envoi* de cinco versos.

O “*envoi*”, palavra de origem francesa, que significa “enviar” aparece, em geral, no final de um canto real ou de uma balada. Constitui-se de meia estrofe que servem de ofertório, ou seja, o poeta diz no *envoi* para quem dedica o poema (cf.: MOISÉS, 1988, p.77 e 179).

Toda composição que leva o nome “canto”, nos remete à origem da poesia lírica que nos seus primórdios era um canto entoado ao som da lira. Foram muitos os poemas que Neruda nomeou de “canto”.

Há dois livros de Neruda que levam a palavra “canto”: *Canto general* (1950) e *Cantos ceremoniales* (1961). São famosos os dois cantos que qualificaram Neruda como poeta stalinista: “*Canto de amor a Stalingrado*”, “*Nuevo canto de amor a Stalingrado*”. Mas o canto nerudiano que mais se aproxima do modelo de canto real é “*Un canto para Bolívar*”, escrito no México (1940) e que mais tarde faria parte de *Tercera residencia* (1947).

“*Un canto para Bolívar*”, estruturalmente, assemelha-se ao canto real, pois tem cinco estrofes e um *envoi*. Mas o canto faz um diálogo com o Pai Nosso, oração cristã. Isso mostra a capacidade criadora de Neruda de realizar recortes de vários modelos, suplementando-os, construindo poemas que são um mosaico, um pastiche, formado por vários outros textos.

UN CANTO PARA BOLÍVAR

1. *Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire
de toda nuestra extensa latitud silenciosa,
todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada:
tu apellido la caña levanta a la dulzura,*
5. *el estaño bolívar tiene un fulgor bolívar,
el pájaro bolívar sobre el volcán bolívar,
la patata, el salitre, las sombras especiales,
las corrientes, las vetas de fosfórica piedra,
todo lo nuestro viene de tu vida apagada,*
10. *tu herencia fueron ríos, llanuras, campanarios,
tu herencia es el pan nuestro de cada día, padre.*

- Tu pequeño cadáver de capitán valiente
ha extendido en lo inmenso su metálica forma,
de pronto salen dedos tuyos entre la nieve*
15. *y el austral pescador saca a la luz de pronto
tu sonrisa, tu voz palpitando en las redes.
De qué color la rosa que junto a tu alma alcemos?
Roja será la rosa que recuerde tu paso.
Cómo serán las manos que toquen tu ceniza?*
 20. *Rojas serán las manos que en tu ceniza nacen.*

*Y como es la semilla de tu corazón muerto?
Es roja la semilla de tu corazón vivo.*

*Por eso es hoy la ronda de manos junto a ti.
Junto a mi mano hay otra y hay otra junto a ella,
25. y otra más, hasta el fondo del continente oscuro.*

*Y otra mano que tú no conociste entonces
viene también, Bolívar, a estrechar a la tuya:
de Teruel, de Madrid, del Jarama, del Ebro,
de la cárcel, del aire, de los muertos de España
30. llega esta mano roja que es hija de la tuya*

*Capitán, combatiente, donde una boca
grita libertad, donde un oído escucha,
donde un soldado rojo rompe una frente parda,
donde un laurel de libres brota, donde una nueva
35. bandera se adorna con la sangre de nuestra insigne aurora,
Bolívar, capitán, se divisa tu rostro.
Otra vez entre pólvora y humo tu espada está naciendo.
Otra vez tu bandera con sangre se ha bordado.
Los malvados atacan tu semilla de nuevo,
40. clavado en otra cruz está el hijo del hombre.*

*Pero hacia la esperanza nos conduce tu sombra,
el laurel y la luz de tu ejército rojo
a través de la noche de América con tu mirada mira,
Tus ojos que vigilan más allá de los mares,
45. más allá de los pueblos oprimidos y heridos,
más allá de las negras ciudades incendiadas,
tu voz nace de nuevo, tu mano otra vez nace:
tu ejército defiende las banderas sagradas:
la Libertad sacude las campanas sangrientas,
50. y un sonido terrible de dolores precede
la aurora enrojecida por la sangre del hombre.
Libertador, un mundo de paz nació en tus brazos.
La paz, el pan, el trigo de tu sangre nacieron,
de nuestra joven sangre venida de tu sangre
55. saldrán paz, pan y trigo para el mundo que haremos.*

*Yo conocí a Bolívar una mañana larga,
en Madrid, en la boca del Quinto Regimiento,
Padre, le dije, eres o no eres o quién eres?
Y mirando el Cuartel de la Montaña, dijo:
60. "Despierto cada cien años cuando despierta el pueblo".*

Pablo Neruda¹⁵⁶

UM CANTO PARA BOLÍVAR

1. *Pai nosso que estás na terra, na água, no ar
de toda nossa extensa latitude silenciosa,
tudo leva teu nome, pai, em nossa morada:*

¹⁵⁶ NERUDA, Pablo. *Tercera residencia*. 1 ed. Buenos Aires: DeBosillo, 2003, p.73, 74.

- a cana levanta à doçura teu sobrenome,
 5. o estanho bolívar tem um fulgor bolívar,
 o pássaro bolívar sobre o vulcão bolívar,
 a batata, o salitre, as sombras especiais,
 as correntes, as lista de fosfórica pedra,
 tudo o que é nosso vêm de tua vida apagada,
 10. tua herança foram rios, planícies, campanários,
 tua herança é o pão nosso de cada dia, pai.*

- Teu pequeno cadáver de capitão valente
 tem estendido na imensidão sua metálica forma,
 de repente saem teus dedos dentre a neve
 15. e o austral pescador tira a luz de repente
 teu sorriso, tua voz palpitando nas redes.
 De que cor é a rosa que junto a tua alma alçamos?
 Vermelha será a rosa que relembra teu passo.
 Como serão as mãos que tocarão tuas cinzas?
 20. Vermelhas serão as mãos que em tuas cinzas nascem.
 E como é a semente de teu coração morto?
 É vermelha a semente de teu coração vivo.*

- Por isso hoje há a ronda de mãos junto a ti.
 Junto a minha mão há outra e há outra junto a ela,
 25. e outra mais, até o fundo do continente escuro.
 E outra mão que tu não conhecestes então
 vem também, Bolívar, a apertar a tua mão:
 de Teruel, de Madrid, de Jarama, de Ebro,
 do cárcere, do ar, dos mortos da Espanha
 30. chega esta mão vermelha que é filha da tua mão.*

- Capitão, combatente, onde uma boca
 grita liberdade, onde um ouvido escuta,
 onde um soldado vermelho rompe uma vanguarda parda,
 onde um laurel de livres brota, onde uma nova
 35. bandeira se adorna com o sangue de nossa insigne aurora,
 Bolívar, capitão, divisa-se teu rosto.
 Outra vez entre pólvora e fumaça tua espada está nascendo.
 Outra vez tua bandeira com sangue tem se bordado.
 Os malvados atacam tua semente de novo,
 40. cravado em outra cruz está o filho do homem.*

- Mas tua sombra nos conduz até a esperança,
 o laurel e a luz de teu exército vermelho
 olha através da noite da América com teu olhar.
 Teus olhos que vigiam adiante dos mares
 45. adiante dos povos oprimidos e feridos,
 adiante das negras cidades incendiadas,
 tua voz nasce de novo, tua mão outra vez nasce:
 teu exército defende as bandeiras sagradas:
 a Liberdade sacode os sinos sangrentos,
 50. e um som terrível de dor precede
 a aurora avermelhada pelo sangue do homem.
 Libertador, um mundo de paz nasceu em teus braços.
 A paz, o pão, o trigo de teu sangue nasceram,
 de nosso jovem sangue vindo de teu sangue
 55. sairão paz, pão e trigo para o mundo que faremos.*

*Eu conheci a Bolívar numa longa manhã,
em Madri, na boca do Quinto Regimento,
Pai, disse-lhe: és ou não és o que és?
E olhando o Quartel da Montanha disse:
60. "Desperto cada cem anos quando desperta o povo".*

*Pablo Neruda*¹⁵⁷

Trata-se de uma composição lírica, de tema épico, impregnada da utópica visão realista social que está nitidamente presente no poema. Não temos aqui apenas um canto a Simón Bolívar, mas a tudo o que este histórico e emblemático personagem representa: o desejo de liberdade, igualdade, prosperidade, enfim, a revolução proposta pela esquerda comunista contra o domínio da direita capitalista. Evidentemente doutrinário, o canto constitui uma espécie de sermão, ainda que sem descuidar dos recursos expressivos. Neruda busca na estrutura híbrida de seu canto um equilíbrio entre a síntese histórica e a realização lírico-épica, orientada pela ação militante e combativa, sustentada sobre uma referência fundamental na memória coletiva da América Latina. “*Un canto para Bolívar*” é uma mistura de oração, poesia lírica e poesia épica cujo maior grau de utopia concentra-se, exatamente, nos últimos versos antes do envio (ou ofertório): *de nuestra joven sangre venida de tu sangre / saldrán paz, pan y trigo para el mundo que haremos (de nosso jovem sangue vindo de teu sangue / sairão paz, pão e trigo para o mundo que faremos*– versos 54 e 55).

1.12. DÉCIMA OU POEMA EM DEZ VERSOS

Décima é o nome que se dá à estrofe ou ao poema de dez versos, também chamada de espinela (em homenagem a seu inventor Vicente Espinel, poeta espanhol do século XVI). Este poema é chamado ainda de “pequeno soneto” graças ao efeito de condensação que alcança. O espinel antigo era formado de uma sextilha e um quarteto com o seguinte esquema de rimas: *abba accddc*.

Há ainda a falsa décima, da poesia trovadoresca composta por duas quintilhas, muito comum no *Cancioneiro geral* de Garcia de Rezende. (cf.: MOISÉS, 1988, p.137).

Neruda têm vários poemas escritos com dez versos, mas nenhum segue o modelo do espinel antigo ou da falsa décima. Entretanto em *Crepusculario*, há um poema que leva este título, escrito em cinco dísticos:

POEMA EN DIEZ VERSOS

1. *Era mi corazón un ala viva y turbia
y pavorosa ala de anhelo.*

*Era primavera sobre los campos verdes.
Azul era la altura y era esmeralda el suelo.*

5. *Ella – la que me amaba – se murió en primavera.
Recuerdo aún sus ojos de paloma en desvelo.*

*Ella – la que me amaba – cerró los ojos. Tarde.
Tarde de campo, azul. Tarde de alas y vuelos.*

*Ella – la que me amaba – se murió en primavera.
10. Y se llevó la primavera al cielo.*

Pablo Neruda¹⁵⁸

POEMA EM DEZ VERSOS

*Era meu coração uma asa viva e turbulenta
e pavorosa asa de desejo.*

*Era primavera sobre os campos verdes.
Azul era a altura e era esmeralda o solo.*

*Ela – a que me amava – morreu na primavera.
Recordo ainda seus olhos de pomba no desvelo.*

*Ela – a que me amava – fechou os olhos. Tarde.
Tarde de campo, azul. Tarde de asas e voos.*

*Ela – a que me amava – morreu na primavera.
E levou a primavera para o céu.*

Pablo Neruda¹⁵⁹

Embora Neruda tenha dividido em cinco dísticos seu “*Poema en diez versos*” poderia ter dividido em um quarteto e uma sextilha, pois a sintaxe do poema assim o permite.

¹⁵⁷ Tradução nossa.

¹⁵⁸ NERUDA. Pablo. *Crepusculario. / El hondero entusiasta. / Tentativa del hombre infinito*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003, p.52, 53.

¹⁵⁹ Tradução nossa.

Entretanto, mesmo que tivesse dividido desta maneira, ainda assim não alcançaria a forma do espinel, pois as rimas do “*Poema en diez versos*” seguem o esquema *ab, cb, db, eb, fb, eb*. Por outro lado, o efeito de condensação dos “falsos sonetos” é conseguido devido às várias retomadas garantidas pela construção anafórica do poema.

Apesar de estar escrito sem um esquema métrico rígido (7-5, 7-7, 9-8, 9-8, 9-5) o poema tem rimas internas e externas, assonâncias e aliterações, que lhe conferem eco e amplitude, como se as asas e voos do poema fossem materializados também pelo som.

“*Poema en diez versos*” transborda em imagens românticas. No primeiro dístico o eu-lírico descreve hiperbolicamente os desejos veementes de seu coração metaforizado pela imagem de liberdade imperfeita garantida pelos sintagmas: *ala viva y turbia (asa viva e turbulenta)* e *pavorosa ala de anhelo (pavorosa asa de desejo)*.

As asas são símbolos da liberdade, mas não é uma liberdade perfeita, já que as asas não são perfeitas. O qualificativo de “pavoroso” pode significar também desejo de morrer, para alcançar à amada.

No segundo dístico, o poema situa o tempo e o espaço nos quais ocorreram os sentimentos e as ações que o eu-lírico canta: era primavera, no campo. Faz isso com uma construção espacial antitética, opondo “céu e solo” e o contraste de cores que os representam “azul e verde” que simbolizam respectivamente “espiritualidade e esperança” (cf.: BIEDERMAN, 1989, p.45).

No terceiro dístico, descreve a amada e o amor que ela lhe dedicava, amor interrompido pela chegada da separação da morte.

No quarto dístico, retrata a imagem da amada morta e joga, poeticamente, com o azul dos olhos da amada que ampliam e tomam também a tarde de sua morte: os olhos que ela fechou eram azuis e a tarde em que isso ocorreu era azul.

No quinto e último dístico, a amada morre e leva para o céu a primavera, ou seja, leva todas as metáforas da primavera do poema para o céu, leva inclusive o coração do poeta. A primavera é a estação do amor, por isso ela leva o amor para o céu.

A construção e o jogo de palavras, símbolos e cores do poema são perfeitos, parece que a amada tem uma morte azul, cor que representa a “espiritualidade”. Além disso, o eu-lírico concede a si mesmo “asas” que “exprime a pertinência à região do céu, o elevar-se acima do mundo humano através da leveza das plumas” (cf.: BIEDERMAN, 1989, p.39). Isso torna o amor descrito no “*Poema en diez versos*” num amor espiritual que, romanticamente, sobrevive à morte.

1.13. DITIRAMBO

Vinculado aos cultos dionisíacos exaltando os prazeres da mesa, o ditirambo tem suas raízes segundo a *Poética* de Aristóteles na tragédia: o canto de um ditirambo era realizado com acompanhamento de dança e da música da flauta. O poeta Arion, do Corinto (séculos VII e VI a.C.) é considerado o primeiro a compor ditirambos com títulos próprios. O ditirambo consistia num canto de louvor a Dionísio (Baco, para os romanos) deus grego do vinho e dos prazeres (cf.: MOISÉS, 1988, p.167-169).

Além do livro *Comiendo en Hungría*, que como vimos pode ser considerado um livro ditirambo por celebrar o vinho, os prazeres da mesa e a alegria de viver, Neruda escreveu muitos poemas com estes temas, como por exemplo, sua ode ao vinho.

ODA AL VINO

1. *Vino color de día,
vino color de noche,
vino con pies de púrpura
o sangre de topacio,*
5. *vino,
estrellado hijo
de la tierra,
vino, liso
como una espada de oro,*
10. *suave
como un desordenado terciopelo,
vino encaracolado
y suspendido,
amoroso,*
15. *marino,
nunca has cabido en una copa,
en un canto, en un hombre,
coral, gregario eres,
y cuando menos, mutuo.*

ODE AO VINHO

- Vinho cor do dia
vinho cor da noite
vinho com pés de púrpura
ou sangue de topázio
vinho,
estrelado filho
da terra
vinho, liso
como uma espada de ouro,
suave
como um desordenado veludo
vinho encaracolado
e suspenso,
amoroso,
marinho
nunca coubeste em uma taça,
em um canto, em um homem,
coral, gregário és,
e quando menos mútuo.*

20. *A veces*
te nutres de recuerdos
mortales,
en tu ola
vamos de tumba en tumba,
25. *picapedrero de sepulcro helado,*
y lloramos
lágrimas transitorias,
pero
tu hermoso
30. *traje de primavera*
es diferente,
el corazón sube a las ramas,
el viento mueve el día,
nada queda
35. *dentro de tu alma inmóvil.*
El vino
mueve la primavera,
crece como una planta la alegría,
caen muros
40. *peñascos,*
se cierran los abismos,
nace el canto.
Oh tú, jarra de vino, en el desierto
con la sabrosa que amo,
45. *dijo el viejo poeta.*
Que el cántaro de vino
al beso del amor sume su beso.
- Amor mío, de pronto*
tu cadera
50. *es la curva colmada*
de la copa,
tu pecho es el racimo,
la luz del alcohol tu cabellera,
las uvas tus pezones,
55. *tu ombligo sello puro*
estampado en tu vientre de vasija,
y tu amor la cascada
de vino inextinguible,
la claridad que cae en mis sentidos,
60. *el esplendor terrestre de la vida.*
- Pero no sólo amor,*
beso quemante
corazón quemado
eres, vino de vida,
65. *sino*
amistad de los seres, transparencia,
coro de disciplina,
abundancia de flores.
Amo sobre una mesa,
70. *cuando se habla,*
la luz de una botella
de inteligente vino.
Que lo beban,
- A vezes*
te nutres de recordações
mortais,
na tua onda
vamos de tumba em tumba,
canteiro de sepulcro gelado,
e choramos
lágrimas transitórias,
mas
teu formoso
traje de primavera
é diferente,
o coração sobe até os ramos,
o vento move o dia,
nada fica
dentro de tua alma imóvel.
O vinho
move a primavera
cresce como uma planta de alegria
caem muros,
penhascos,
fecham-se os abismos,
nasce o canto.
Oh tu, jarra de vinho, no deserto
com a saborosa que amo,
disse o velho poeta.
Que o cántaro do vinho
ao beijo de amor assume seu beijo.
- Amor meu, de repente*
teu quadril
é a curva impregnada
da taça,
teu peito é a dose
a luz do álcool tua cabeleira,
as uvas teus pezões,
teu umbigo selo puro
estampado no teu ventre de vasilha
e teu amor a cascata
de vinho inextinguível,
a claridade que cai em meus sentidos,
o esplendor terrestre da vida.
- Mas não és só amor,*
beijo ardente
ou coração queimado
és vinho de vida,
mas também
da amizade dos seres,transparência,
coro de disciplina,
abundância de flores
Amo sobre uma mesa,
quando se fala,
à luz de uma garrafa
de inteligente vinho.
Que o bebam,

que recuerden en cada
 75. gota de oro
 copa de topacio
 cuchara de púrpura
 que trabajó el otoño
 hasta llenar de vino las vasijas
 80. y aprenda el hombre oscuro,
 en el ceremonial de su negocio,
 a recordar la tierra y sus deberes
 a propagar el cántico del fruto.

Pablo Neruda¹⁶⁰

que recordem em cada
 gota de ouro
 taça de topázio
 colher de púrpura
 que trabalhou no outono
 até encher de vinho as vasilhas
 e aprenda o homem obscuro,
 no cerimonial de seu negócio,
 a recordar a terra e seus deveres,
 a propagar o cântico do fruto.

Pablo Neruda¹⁶¹

A ode composta de três estrofes apresenta versos livres e brancos. Os versos são curtos, na sua maioria, o que confere ao ditirambo fluência e leveza. O ritmo é melodioso devido às muitas aliteraões e assonâncias que garantem um eco profundo ao se declamar a ode.

Na primeira estrofe, do verso 1 ao 42, o eu-lírico louva o vinho descrevendo-lhe todas as características, associa ao vinho às capacidades de unir os amigos e as pessoas (versos 16 ao 19), de trazer lembranças, inclusive dos mortos (versos 20 ao 30), de trazer alegria e o canto (versos 30 a 42), de festejar o amor (versos 43 ao 47).

Na segunda estrofe o vinho e a amada formam um só corpo (versos 48 ao 60) ambos embriagam ao poeta e trazem a ele – *esplendor terrestre de la vida* (verso 60).

Na terceira estrofe traz mais atributos para o uso do vinho: constrói a amizade (verso 65), traz a sinceridade e a união entre as pessoas em torno da mesa (verso 65 a 70), é o desencadeador de conversas inteligentes (verso 72). Nos últimos versos do poema, o vinho celebra o trabalho humano e o trabalho poético – *a propagar el cántico del fruto* (verso 83).

“*Oda al vino*”, além de ser um poema que suplementa os modelos tradicionais por ser uma ode-ditirambo, leva uma temática plural porque ademais de festejar e louvar o vinho festeja também a lembrança dos mortos, o amor, a amizade, a união entre as pessoas e o trabalho humano.

¹⁶⁰ NERUDA, Pablo. *Odas elementales*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p.283-284.

¹⁶¹ Tradução nossa.

Alain Sicard¹⁶², parodiando o título do quarto livro de odes de Neruda – *Navegaciones y regresos* – escreve um artigo intitulado *Pablo Neruda: divagaciones y regresos*, no qual explica a exaltação do trabalho e a metalinguagem nas odes nerudianas assim:

[...] a exaltação do trabalho como atividade fundadora da humanidade, [...]converte-se em dogma a partir do momento em que se quer estender sua definição sócio-econômica ao sector da criação literária. A assimilação do trabalho literário ao trabalho produtor é um *leit-motiv* dos escritos teóricos do realismo socialista, e também é da metalinguagem nerudiana, bem expressa em poemas ou em simples declarações: o poeta é um obreiro do verso, um trabalhador que em nada se distingue dos outros trabalhadores: é “o homem invisível”¹⁶³ das *Odas elementales* cujo utópico desejo veemente é desaparecer como sujeito para confundir seu canto com o silêncio das multidões dos homens. Esta negação da especificidade do trabalho poético, legitimada eticamente por um sincero desejo de comunhão com os homens, é tenaz na poética nerudiana.

1.14. ELEGIA

Do grego *elegeía*, o termo “elegia” aparece pela primeira vez com o poeta Clonas, mas considerava-se Calinos (século VII a.C.) o mais antigo autor de poesia elegíaca. A elegia, que inicialmente era cantada com acompanhamento de flauta, aos poucos foi abandonando a associação com a música, até se destinar à recitação ou à simples leitura. A partir do século XVI, entendia-se por elegia toda composição poética de tema triste, notadamente funéreo. No geral, o assunto próprio da elegia são os sentimentos, especialmente dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos os entes mortais (cf.: MOISÉS, 1988, p.167-169).

A primeira elegia escrita por Neruda foi por volta de 1920:

¹⁶² SICARD, Alain. *Pablo Neruda: divagaciones y regresos*. In: **Revista América sin nombre**. Biblioteca Virtual Española – Consejo Español de Estudios Iberoamericanos / Red Europea de Documentación e Información sobre América Latina, número 1, diciembre de 1999. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/pneruda/Sicard.htm>> Acesso em: 21 fev. 2009.

**ELEGIA DE UM POBRE
GRILOZINHO
MORTO POR MEUS PÉS**

1. *E bajo el pie asesino curvó el blando
pechito de quitina milagrosa.
Llegó el dolor. Llegó el dolor. Quién sabe
como fue aquella crisis dolorosa.*

5. *Se sacudió la tierra como un seno
que rechazara un arañón tremendo
y se empapó mi corazón de bueno
de aquel dolor que no estaba sintiendo.*

*Todo siguió igual, el pasto, el río,
10. el olor de las as sementeras,
pero sentí la huida de algo mío
como cuando se va la primavera...*

*Ya no dirá su canción primitiva
cascabel pleno, rosa de alegría –
15. Y entre los labios de mi boca viva
el grito crudo se tornó elegía...*

Pablo Neruda¹⁶⁴

**ELEGIA DE UM POBRE
GRILOZINHO
MORTO POR MEUS PÉS**

*E sob o pé cruel curvou-se o brando
corpinho de quitina milagrosa.
A dor chegou. A dor chegou. Quem sabe
como foi essa crise dolorosa.*

*Estremeceu a terra como um seio
que rechaçasse um aranhão tremendo
e se empapou meu peito de bondade
da dor que não estava percebendo.*

*Tudo ficou igual, o pasto, o rio,
o acidulado odor das sementeiras,
mas senti que algo de mim fugia
como quando se vai a primavera...*

*Já não dirá seu canto primitivo
– guizo repleto, rosa de alegria –
e em minha boca entre os meus lábios vivos
tornou-se o grito áspero elegía...*

Pablo Neruda¹⁶⁵

Estruturalmente, temos quatro quartetos formados por versos de métrica irregular realizando rimas cruzadas.

No primeiro quarteto, que descreve o momento em que o grilo acaba de ser pisado pelos pés do eu-lírico-poeta, temos até a materialização da voz do grilo que repete no verso 3: *Llegó el dolor. Llegó el dolor*. No segundo quarteto a mãe natureza (*Tierra*) e o eu-lírico constatam a morte do grilo e no terceiro quarteto, “a vida continua”, ou melhor, no mundo tudo parece normal como antes da morte do grilo. No último quarteto o eu-lírico constata que perdeu algo com a morte do grilo (talvez o seu canto) e compara esta perda com perder a primavera quando chega o inverno¹⁶⁶.

A morte de um grilo como tema de uma elegia já poderia ser motivo de estranhamento por parte de um leitor comum. Mas não para um leitor de Neruda, que conhece o amor do poeta pela natureza.

¹⁶³ “O homem invisível” – “*El hombre invisible*” – é título de uma das odes nerudianas.

¹⁶⁴ *El río Invisible*, 1980 p.85.

¹⁶⁵ *Río Invisível*, 1982, p.83.

¹⁶⁶ Deve-se observar que, particularmente aqui no Brasil não sentimos o que significa “perder a primavera” pois não temos estações climáticas bem definidas. O mesmo não ocorre no sul chileno onde as flores da primavera desaparecem com a chegada do inverno rigoroso.

O amor de Neruda à natureza é capaz de fazê-lo sentir dor pela morte de um inseto e expressar esta dor através de uma elegia. O grilo morto não pode cantar, mas o poeta pode expressar a dor pela morte do grilo através de seu canto elegíaco.

Neste sentido, esta estranha elegia é um metapoema, pois descreve a maneira como foi composto o próprio poema. Por outro lado, pode-se fazer uma leitura sexual do poema, mas para isso teríamos que cogitar na hipótese de que o eu-lírico representado fosse uma menina que estivesse fazendo uma elegia ao término de sua virgindade. Os símbolos usados são pertinentes, pois o esmagamento do grilo poderia representar o hímen dilacerado pela primeira relação sexual. Perder a primavera poderia significar perder a inocência, ou a juventude, uma vez que uma relação sexual significa entrar para a vida adulta. O estremecer da terra seria a constatação do fato de não ser mais virgem e o verificar que o mundo continua, embora esteja faltando um pedaço de si mesmo é bem típico de uma jovem que tenha recebido uma educação cristã.

Essa interpretação é muito avançada, mas é cabível uma vez que Neruda era adolescente nesta época e poderia estar retratando a ideia de uma namoradina, de uma amiga ou até da própria meia-irmã.

De qualquer modo Neruda gostava de escrever e declamar publicamente suas elegias. Algumas delas se tornaram famosas, como a que ele declamou no enterro da mãe de Prestes, líder comunista brasileiro – “*Dura elegía*”.

Além disso, Neruda tem um livro com o título “*Elegía*”, outra amostra da mescla de poesia lírica e épica do qual retiramos o canto vinte e oito, a seguir:

XXVIII

*Si bien más de un dolor, congoja, duelo,
terror, noche, silencio recogieron
en esta amarga calle la sustancia
de la época maldita,
la calle no recuerda,
ni tampoco la sangre
de la desenfrenada guerra
guarda sus manchas, no.
La calle de Moscú está siempre nueva,
recién abierta,*

XXVIII

*Se bem mais de uma dor, angústia, luto,
terror, noite, silêncio recolheram
nesta amarga rua a substância
da época maldita,
a rua não se lembra,
nem tampouco o sangue
da desenfreada guerra
guarda suas manchas, não.
A rua de Moscou está sempre nova,
recém-aberta,*

*y vive la frescura
en el arsenal de la aurora.*

*e vive o frescor
no arsenal da aurora.*

*Pablo Neruda*¹⁶⁷

No canto XXVIII de *Elegía*, acima, Neruda faz uma apologia a cidade de Moscou e afirma que a rua desta cidade sempre será sinônimo de “renovação”, independente das desventuras que assistir. Moscou sempre foi palco de lutas e revoluções, e o livro *Elegía*, como já comentamos é, em grande parte, uma evocação a temas e episódios (daí o lado épico) relativos à União Soviética, como se Neruda pudesse prever a desintegração do mundo socialista. Nota-se que Neruda começa o canto enumerando as desventuras que a rua de Moscou presenciou (pontos negativos). Esta enumeração parece que ressoa como acusações à rua (ou ao comunismo que ela representa), inclusive a escolha sonora é de vogais fechadas e oclusivas. Já na segunda parte do canto XXVIII, em que ocorre a defesa da rua de Moscou, há um maior número de vibrantes e vogais abertas.

É como se Neruda, comunista convicto que sempre foi, consciente do lado negativo que o movimento praticou, rechaçasse constatar este lado negro do stalinismo.

Assim, a rua de Moscou é uma metonímia do movimento comunista (o lugar de origem pelo movimento político que produziu). Assim, nos últimos versos Neruda reafirma o que significa para ele o comunismo – uma rua como a rua de Moscou que:

*está siempre nueva,
recién abierta,
y vive la frescura
en el arsenal de la aurora.*

*está sempre nova,
recém-aberta,
e vive o frescor
no arsenal da aurora.*

1.15. ENCÔMIO

Do grego *egkômion*, “brinde ou canto em festim”. Inventado por Simônides de Ceos, poeta grego do século V a.C., o encômio consistia num canto entoado durante um festim em louvor ao anfitrião. Com o tempo, passou a designar todos os cantos de exaltação a alguém (sobretudo heróis na guerra e nos jogos olímpicos), executados em qualquer parte, mas se distinguiam dos hinos por se destinar a um homem e não a um deus.

Mais tarde, o encômio veio denominar todo escrito ou discurso que contivesse elogio a uma pessoa. Em vernáculo, o termo *encômio*, desprovido de sua carga literária significa “elogio, louvor” (cf.: MOISÉS, 1988, p.171. 172).

Neruda, na maioria das vezes, preferiu a ode para louvar os seus heróis e amigos, como, por exemplo, as odes para louvar a Federico García Lorca, Walt Whitman, Arthur Rimbaud. Também usou muito o canto, como *Canto para Bolívar*. Por outro lado, há vários poemas de *Canto general* (poesia épica) que se tratam de verdadeiros encômios, principalmente no canto XII cujo título é *Los ríos del canto (Os rios do canto)*. Neste décimo segundo canto são homenageados Miguel Otero Silva da Venezuela, Gonzáles Carbalho do Rio da Prata, Silvestre Revueltas do México e também Rafael Alberti e Miguel Hernández da Espanha. Só para exemplificar transcrevemos a tradução de um fragmento dedicado *A Rafael Alberti*:

*Vives porque sempre fostes um deus milagroso.
A ninguém mais do que a ti buscaram, queriam
devorar-te os lobos, romper teu poderio.
Cada um queria ser verme na tua morte*¹⁶⁸.

Há também um encômio (em prosa) realizado na Argentina por Neruda e por Lorca para homenagear a Rubén Darío: é o *Discurso al alimón sobre Rubén Darío*, no qual Neruda fala:

*Federico García Lorca, espanhol, e eu, chileno, declinamos a
responsabilidade desta noite de camaradas, até essa grande sombra que
cantou mais altamente que nós, e saldou com voz inusitada à terra
argentina que pisamos*¹⁶⁹.

Na modalidade “lírica” (no caso a “lírica política nerudiana” que se aproxima da “poesia épica”) o poema celebração que mais se parece com um brinde à alguém esta em *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena (Incitação ao nixonicídio e louvor da revolução chilena – 1973)*.

¹⁶⁷ NERUDA, Pablo. *Elegia*. 1 ed. bilingue. Tradução Olga Savary. Porto Alegre (RS): L& PM, 1981, p.76, 77.

¹⁶⁸ Neruda, Pablo. *A Rafael Alberti* (fragmento). In: *Canto geral*. 1 ed. Tradução Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Diefel, 1979, p.340.

O título do poema refere-se a data em que Salvador Allende, que já tinha sido candidato a presidente do Chile em 1952, 1958 e 1964, ganhou, finalmente, as eleições:

4 DE SEPTIEMBRE DE 1970

1. *Un recuerdo: por fin hay unidad!
Viva Chile, Aleluya y Alegría.
Viva el cobre y el vino y el nitrato.*

Que vivan la unidad y la porfía!

5. *Sí, señor. Tiene Chile candidato.
Costó trabajo era una fantasía.*

hasta que hoy la lucha se comprende.

Marchar, marchar como la luz del día.

El presidente es Salvador Allende.

10. *Toda victoria es un escalofrío,
porque si gana el pueblo hay una racha
que entra por el testuz del envidioso.*

*(Uno sube y el otro a su covacha
baja huyendo del tiempo y de la historia.)*

15. *Mientras que Allende sube a la victoria
se van los Baltras como cucarachas.*

4 DE SETEMBRO DE 1970

*Que se recorde: por fim há unidade!
Viva o Chile, Aleluia e Alegria.
Viva o cobre e o vinho e o nitrato.*

Que vivam a unidade e a porfia!

*Sim, senhor. O Chile tem candidato.
Muito custou era uma fantasia.*

até que hoje a luta se compreende.

Marchar, marchar como a luz do dia.

O presidente é Salvador Allende.

*Toda a vitória causa calafrio,
porque se ganha o povo há uma lasca
que entra no focinho do invejoso.*

*(Um sobe e o outro para seu buraco
desce fugindo do tempo e da história.)*

*Enquanto Allende chega à vitória
vão-se os Baltras como sujas baratas.*

*Pablo Neruda*¹⁷⁰

O encômio “4 de septiembre de 1970” é formado por decassílabos e eneassílabos distribuídos em dois tercetos, três versos soltos (talvez um terceto cujos versos, para dar maior ênfase, foram separados), outro terceto e dois dísticos. O esquema de rimas configura a sequência: *abc, bcb, d, b, d, fgf, gh, hg*. A assonância de vogais e ditongos abertos também confere alegria ao poema.

O poema datado é uma verdadeira celebração, como se Neruda realizasse um brinde à vitória de Allende. Todavia, Neruda não deixa de lado sua ironia quando trata dos invejosos adversários do presidente e do partido comunista chileno como podemos ver nos versos finais.

¹⁶⁹ GARCÍA, Lorca & NERUDA, Pablo. *Discurso al alimón* (fragmento). *Atlas de poesía*. Domingo, 11 de diciembre de 2005. Disponível em: <<http://atlasdepoesia.blogcindario.com/2005/12/00037-discurso-al-alimon-de-neruda-y-garcia-lorca-en-un-homenaje-a-ruben-dario.html>> Acesso em: 06 mar 2009.

O livro *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* é realmente o que consta em seu título: uma incitação política para que os chilenos se levantem contra Nixon. O problema desta poesia política é a sua classificação dentro dos gêneros literários.

Se por um lado o livro está totalmente escrito com decassílabos e eneassílabos dispostos em muitos tercetos, alguns versos soltos e alguns dísticos, que falam dos sentimentos de um eu-lírico político apaixonado por sua utópica revolução; por outro lado, o livro narra ações reais do personagem histórico Nixon e os problemas que estas ações desencadearam para a coletividade humana chilena.

O livro fala, sobretudo, do desejo de Neruda de ver feliz à sua pátria e à sua gente. Assim *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* é uma mescla de poesia política lírico-épica totalmente envolvida com a utopia comunista nerudiana.

No prólogo do livro intitulado por Neruda de “*Explicación perentoria*” (“*Explicação decisiva*”) podemos constatar a ira do poeta diante dos acontecimentos reais que estavam mergulhado o país no caos; além disso, Neruda recupera neste prólogo o velho conceito de poesia da estética do realismo socialista, na qual a literatura e as artes em geral devem exercer seu papel de arma política com função social e revolucionária. Como diz Melis¹⁷¹:

Com *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* Neruda faz sua contribuição em defesa de sua pátria, assediada pela oligarquia chilena e pelo imperialismo [norte-americano]. No caso desta obra, encontramos-nos diante de um livro de batalha o que faz ser inútil e inadequado a tentativa de compreendê-lo somente a partir de princípios estéticos.

Estamos, portanto, diante de outra amostra da mescla de poesia lírica e épica, pois o lirismo exacerbado de Neruda torna sua poesia política, uma mistura, por mais épicos que sejam os temas, o estilo da escritura tende ao lírico.

¹⁷⁰ NERUDA, Pablo. **Incitação ao nixonicídio e louvor da revolução chilena**. 1 ed. bilíngue. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, p.96-99.

¹⁷¹ MELIS, Antonio: *Neruda y la poesía hispanoamericana: una presencia polémica*. In: SCHOPF, Federico (organizador): *Neruda comentado*. Argentina: Editorial Sudamericana, 2003, p.35.

1.16. EPITÁFIO

Do grego *epitáphion*, significa “inscrição tumular” (*epí* = *sobre*, *táphos* = *túmulo*). Designa a inscrição sobre lápides tumulares ou monumentos funerários.

Nascido no antigo Egito, o epitáfio se resumiu, praticamente até a época áurea dos gregos, a breves notícias (datas de nascimento e morte, nome, profissão).

O tom do epitáfio varia desde o mais trágico até o mais jocoso ou mesmo satírico. Por outro lado, enquanto forma literária, nem sempre se converte em inscrição lapidar: pode transformar em um poema autônomo, semelhante a outras composições líricas que encerram lamento pela morte de alguém (cf.: MOISÉS, 1988, p.194).

O “canto XI” da elegia “*La insepulta de Paita*” do livro *Cantos ceremoniales* (mescla de poesia lírica e épica) leva o título de epitáfio e é uma inscrição tumular dedicada a Manuela Sáenz – *a insepulta de Paita*. Na lírica elegia nerudiana também se narra a história de vida de Manuela Sáenz, que conheceu a Simón Bolívar na cidade de Quito (Equador), tornou-se sua amante e foi desterrada e deportada para o pequeno Porto de Paita, na província de Piura, ao norte do Peru. Manuelita é considerada uma das primeiras feministas da América Latina e uma importante líder revolucionária. Ficou conhecida historicamente como “a Amante Imortal”, “a Libertadora”, uma mulher cuja paixão pela política foi o motivo fundamental de sua existência. Por sua paixão pela política ganhou a admiração de Neruda e passou a fazer parte de seus versos, ganhando uma elegia lírica que termina com o seguinte epitáfio:

XI
Epitáfio.

1. *Ésta fue la mujer herida:
en la noche de los caminos
tuvo por sueño una victoria,
tuvo por abrazo el dolor.*
5. *Tuvo por amante una espada.*

Pablo Neruda¹⁷²

XI
Epitáfio.

- Esta foi a mulher ferida:
na noite dos caminhos
teve por sonho uma vitória,
teve por abraço a dor.
Teve por amante uma espada.*

Pablo Neruda¹⁷³

¹⁷² Neruda, Pablo. *Cantos ceremoniales*. 3 ed. Buenos Aires: Losada, 1972, p.27

¹⁷³ Tradução nossa.

Ainda que Neruda tenha homenageado a líder revolucionária bolivariana, é irônico de sua parte escrever um epitáfio para alguém que está insepulto.¹⁷⁴

O fato, além de ser inusitado, é suplementar é uma maneira de chamar a atenção acerca da personagem Manuela Sáenz, pois consta que os historiadores, não falavam sobre ela¹⁷⁵.

Ainda que Neruda tenha realizado inscrições tumulares sua poesia está mais viva do que nunca. Fragmentos do seu poema “*La insepulta de Paita*” estão desde o dia 23 de outubro de 2007, na internet na Janela Opinião do jornalista de Paita, Marcelino Aparício¹⁷⁶, (Diretor da Colônia de Paitenhos, em Lima e Calhao). Ele escreve sobre Neruda e sobre o poema “*La insepulta de Paita*” nesta coluna:

O grande poeta chileno e Prêmio Nobel de Literatura, Pablo Neruda visitou Paita no final da década de 50 do século XX em busca de notícias sobre os restos da ilustre dama quitenha Manuelita Sáenz. Daquela mágica visita, o vate legou-nos estes sentidos versos sobre a filha predileta de Paita (Marcelino Aparicio, 2007).

Este dado que de que Neruda procurou pelo túmulo da heroína e não o encontrou, justifica não só título de “insepulta” dado a sua elegia, mas também a autorreferência de Neruda neste poema que se manifesta totalmente sensibilizado com a história de Manuelita (daí o lado lírico da elegia).

1.17. EPITALÂMIO

Do “grego *epithalámion*; epí = sobre, *thálamos* = “câmara nupcial”. Designa todo o poema ou canto em louvor aos que contraem núpcias.

¹⁷⁴ Na verdade Manuelita foi enterrada no cemitério local de Paita. Neruda chegou a publicar a elegia dedicada a ela em um livro exclusivo:
NERUDA, Pablo. *La insepulta de Paita: elegía dedicada a la memoria de Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar*, con grabados en madera de Luis Seoane. Losada, Buenos Aires, 1962.

¹⁷⁵ Para saber mais sobre a líder revolucionária equatoriana, há uma biografia disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Manuela_S%C3%A1enz> Acesso: 15 jan.2009.

¹⁷⁶ APARICIO, Marcelino. Pablo Neruda. In: *Ventana Opinión*. Paita: 23 out. 2007. Disponível em: <<http://marcelinoaparicio.wordpress.com/2007/10/23/la-insepulta-de-paita/>> Acesso em: 15 mar 2009.

Podia ser de dois tipos: o epitalâmio coemético, que se cantava por ocasião das bodas, e o epitalâmio egértico, que era cantado, na manhã que se seguia ao casamento, para saudar o despertar do casal. Na Bíblia, o ‘Cântico dos Cânticos’, atribuído ao rei Salomão, pode ser tido como poesia epitalâmica. (cf. MOISÉS, 1988, p.194).

O jovem Neruda utilizou o segundo tipo de epitalâmio (egértico), mas não fez seu poema para saudar amigos noivos na manhã de suas núpcias. Utilizou o epitalâmio para saudar sua própria amada¹⁷⁷. Portanto, Neruda suplementou o modelo grego do epitalâmio, acrescentando algo de seu a este tipo de poema.

EPITALAMIO SINGELO

1. *Tenías tristes los ojos
como dos cuerpos cansados.
Cuanta tristeza tenías
escondida entre las manos!*

5. *Llegué. Llegaste.
Mi vida
fue más buena desde aquel
día en que tú conociste
que yo también era triste.*

*Pablo Neruda*¹⁷⁸

EPITALÂMIO SINGELO

*Tu tinhas os olhos tristes
como dois corpos cansados.
E quanta tristeza tinhas
em tuas mãos escondida!*

*Cheguei. Chegaste.
Esta vida
me foi melhor desde aquele
dia em que tu conheceste
que eu também era triste.*

*Pablo Neruda*¹⁷⁹

“*Epitalamio*” é formado por duas estrofes de versos heptassílabos e octossílabos, com rimas toantes¹⁸⁰ que seguem o esquema: *aaba, bccc*. O quinto verso é quebrado, mas continua, deslocado na linha seguinte ocupando o mesmo lugar que estaria se houvesse continuado na linha cinco. Neruda deslocou esta parte do verso porque é o vocativo – *Mi vida (Minha vida)* – dando assim ênfase para a interlocutora a quem se dirige o poema. O verso cinco, quebrado, também rima com os dois últimos versos do poema.

¹⁷⁷ A amada aqui talvez seja imaginária, já que o poema foi escrito quando Neruda tinha catorze anos, pois pertence ao primeiro dos cadernos manuscritos por Neruda em poder de sua meia irmã Laura Reyes. Talvez o epitalâmio seja o registro das primeiras relações sexuais do menino Neruda.

¹⁷⁸ *El río invisible*, 1980, p.54.

¹⁷⁹ *O rio invisível*, 1982, p.52.

¹⁸⁰ Na poesia espanhola, as rimas toantes são as que repetem vogais tônicas e/ou tônicas e átonas no final dos versos.

O tema do poema também é suplementar, pois um epitalâmio energético é um poema usado para celebrar a manhã seguinte à noite de núpcias e o eu-lírico deste epitalâmio, numa postura incomum, celebra a descoberta da amante de que ele também, como ela, é uma pessoa triste.

Descoberta inusitada para uma noite de núpcias (ou primeira noite de amor), portanto, descoberta incomum que gera um poema suplementar, além de ser de um lirismo romântico exacerbado.

1.18. ESTRAMBOTO

Do italiano *strambotto*, significa “coxo”, “manco”. Uma das mais velhas formas poéticas italianas, compostas de versos decassílabos. De variável extensão, usava preferencialmente a oitava e o sexteto e obedecia a um esquema fixo de rimas: *abababab*, ou *ababccdd*, ou *aabbccdd*, na oitava; *ababab*, ou *ababcc*, ou *aabbcc* no sexteto. (cf.: MOISÉS, 1988, p.205).

Neruda em “Sistema Sombrio” recupera este antigo modelo, mantendo algumas das antigas características do estramboto italiano.

SISTEMA SOMBRÍO

1. *De cada uno de estos días negros como viejos hierros,
y abiertos por el sol como grandes bueyes rojos,
y apenas sostenidos por el aire y por los sueños,
y desaparecidos irremediabilmente y de pronto,*
5. *nada ha substituido mis perturbados orígenes,
y las desiguales medidas que circulan en mi corazón
allí se fraguan de día y de noche, solitariamente,
y abarcan desordenadas y tristes cantidades.*

- Así, pues, como un vigía tornado insensible y ciego,*
10. *incrédulo y condenado a un doloroso acecho
frente a la pared en que cada día del tiempo se une,
mis rostros diferentes se arriman y encadenan
como grandes flores pálidas y pesadas
tenazmente substituidas y difuntas.*

Pablo Neruda¹⁸¹

SISTEMA SOMBRIO

1. *De cada um destes dias negros como velhos ferros,
e abertos pelo sol como grandes bois vermelhos,
e apenas sustentados pelo ar e pelos sonhos,
e desaparecidos irremediavelmente e de repente,*
5. *nada tem substituído minhas perturbadas origens,*

¹⁸¹ *Residencia en la tierra*, 1969, p.41.

*e as desiguais medidas que circulam no meu coração
ali se forjam de dia e de noite, solitariamente,
e abarcam desordenadas e tristes quantidades.*

*Assim, pois, como um vigia que ficou insensível e cego,
10. incrédulo e condenado a uma dolorosa vigília
diante da parede em que cada dia do tempo se une,
meus rostos diferentes se assomam e encadeiam
como grandes flores pálidas e pesadas
tenazmente substituías e defuntas.*

Pablo Neruda¹⁸²

Seguindo o modelo estramboto, o poema possui uma oitava e um sexteto. As rimas são toantes e cruzadas (*abcbdbcf, acgcfg*), portanto, não obedecem às rimas paralelas do esquema fixo do antigo estramboto. A métrica é livre; os versos não são decassílabos, como no estramboto original; mas são versos também longos cuja irregularidade marca a cadência irregular do coração do eu-lírico: *las desiguales medidas que circulan en mi corazón* (*as desiguais medidas que circulam no meu coração* – verso 6). Além das mudanças estruturais promovidas por Neruda que afastam “*Sistema sombrio*” do estramboto original o estilo que prevalece no poema é o da desconstrução surrealista, estilo que predomina nas poesias residenciárias.

O modelo, o estilo e o tema do poema se harmonizam entre si, pois o eu-lírico tenta descrever o sistema sombrio que vivencia no momento em que escreve o poema, através de um modelo que significa por si só: “coxo, manco”, usando a desconstrução surrealista.

Ademais, o eu-lírico faz, no poema, referência a sua própria imperícia como poeta, comparando seu modo de escrever com o problema de um vigia cego que perderia totalmente a função – *Así, pues, como un vigia tornado insensible y ciego, / incrédulo y condenado a un doloroso acecho* (*Assim, pois, como um vigia que ficou insensível e cego, / incrédulo e condenado a uma dolorosa vigília* – versos 9 e 10). Alonso afirma que:

Por mais que queiramos esgotar as sugestões desta imagem traduzindo-a em pensamentos racionais, não acabaríamos nunca; e mais, desvirtuá-la-íamos, é como acordar despertos de certos sonhos estranhos. Mas na sua caótica estrutura, há sem dúvida uma intensificação e uma agonia pesada e agravada da matéria representada, produzida pela substantivação (gramatical) de certas qualidades abstratas que se comportam no pensamento como entidades corporais. [...]

¹⁸² Tradução nossa.

Em “*Sistema sombrío*”, como imagem na qual se fundem a representação do pulso e sua significação metafórica de marcha do sentimento da vida – *y las desiguales medidas que circulan en mi corazón*.

Se o coração se identifica com a vida sentimental – e nisto Neruda é ortodoxamente tradicional e bem romântico – [...] assim como os passos desiguais e desordenados são indícios da desordem psíquica no caminhante, assim os passos desiguais do coração são a expressão da desordem e sofrimento de desorientação e insegurança que no coração mesmo se forjam.

A intuição do tempo acumulado, condensado, dormindo sobre si mesmo, se expressa também com imagens diferentes: *frente a la pared en que cada día del tiempo se une* [diante da parede em que cada dia do tempo se une – verso 11]. (ALONSO, 1951, p.282, 243 e 261)

Deste modo, o “*Sistema sombrío*” em que se encontra imerso o eu-lírico-poeta-invigilante do poema é também a tentativa de descrição dos sentimentos que seu próprio coração forja, e que o transformam em um ser plural – *mis rostros diferentes se arriman* (*meus rostos diferentes se assomam*, verso 12) – e passivo – *como grandes flores pálidas y pesadas*, (verso 13) – mergulhado em si mesmo durante um tempo sem dimensão.

1.19. FABLIAU

Do francês *fable*, “fábula” poema narrativo cultivado na França entre os séculos XII e XIII. Trata-se de um poema de cunho realista. Os *fabliaux* caracterizam-se pelo cômico grosseiro, oscilante entre a simples piada equívoca e a sátira direta, arrasadora e, não raro, pornográfica, girando em torno da classe média. Escolhia como temas preferidos: o adultério, a lascívia do clero, o rebaixamento social da mulher, a cupidez dos comerciantes, a sujeira e a inexperiência do plebeu. Quando se referiam à mulher, os *fabliaux* denotavam uma reação contra o seu endeusamento por parte dos trovadores provençais (cf.: MOISÉS, 1988, p.225).

Este tipo de poema é muito difícil de ser encontrado, por ter caído em desuso, é um misto de poema, narrativa e piada de mau gosto. Entretanto, Neruda realizou um *fabliau*, publicado em *Estravagario* (1958), com o título de “*Fábula de la sirena y los borrachos*” (“Fábula da sereia e os bêbados”):

FÁBULA DE LA SIRENA Y LOS BORRACHOS

1. *Todos estos señores estaban dentro
cuando ella entró completamente desnuda
ellos habían bebido y comenzaron a escupirla
ella no entendía nada recién salía del río*
5. *era una sirena que se había extraviado
los insultos corrían sobre su carne lisa
la inmundicia cubrió sus pechos de oro
ella no sabía llorar por eso no lloraba
no sabía vestirse por eso no se vestía*
10. *la tatuaron con cigarrillos y con corchos quemados
y reían hasta caer al suelo de la taberna
ella no hablaba porque no sabía hablar
sus ojos eran color de amor distante
sus brazos contruidos de topacios gemelos*
15. *sus labios se cortaron en la luz del coral
y de pronto salió por esa puerta
apenas entró al río quedó limpia
relució como una piedra blanca en la lluvia
y sin mirar atrás nadó de nuevo*
20. *nadó hacia nunca más hacia morir.*

Pablo Neruda¹⁸³

FÁBULA DA SEREIA E OS BÊBADOS

1. *Todos estes senhores estavam lá dentro
quando ela entrou completamente nua
eles tinham bebido e começaram a cuspir nela
ela não estendia nada acabava de sair do rio*
5. *era uma sereia que se tinha extraviado
os insultos corriam sobre a sua carne lisa
a imundície cobriu os seus peitos de ouro
ela não sabia chorar por isso não chorava
não sabia se vestir por isso não se vestia*
10. *tatuaram-na com cigarros e com rolhas queimadas
e riam até cair no chão da taberna
ela não falava porque não sabia falar
seus olhos eram da cor de amor distante
seus braços contruidos de topázios gêmeos*
15. *seus lábios se cortaram na luz do coral
e de repente saiu por essa porta
mal entrou no rio ficou limpa
reluziu como uma pedra branca na chuva
e sem olhar para trás nadou de novo*
20. *nadou até nunca mais até morrer.*

Pablo Neruda¹⁸⁴

Nas histórias em que a sereia aparece, ela sempre traz no peito uma grande dor de amor. Normalmente, é vítima de alguma injustiça.

¹⁸³ *Estravagario*, 1982, p.23.

¹⁸⁴ *Antologia poética*, Tradução Eliane Zaragury. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p.198.

Quando na sua forma humana é transformada em monstro, sua tristeza é de uma inegável melancolia, raiz do seu instinto rebelde e vingativo. A dor e a falta da sua contraparte masculina passam a fazer parte de sua natureza, de modo indistinto.

E, por isso, geralmente, causa devastação, por onde quer que passe e encante. Metade mulher, metade monstro, ninfa e demônio e, no entanto, um dos mais fascinantes mitos da história da humanidade, sinônimo de sedução e perigo, de beleza sobrenatural. Símbolo da sedução que supera a sexualidade (pois ela sempre seduz, mas não pode amar já que sua metade peixe faz com que não possua a genitália feminina).

A primeira referência destes seres aquáticos está na *Odisséia*, de Homero. Mas existem muitas sereias na literatura. Algumas histórias falam de tragédias de amor, como o mito de Loreley do Reno. Outros, da sereia que, nunca tendo sido mulher, se apaixona por um mortal. Outros ainda de mulheres que foram abusadas e se voltam contra os que causaram sua dor e humilhação. Há também sereias sem alma que para ganhar uma tinham que roubá-la do homem que seduziu; espíritos de moças afogadas que após a metamorfose tornam-se impiedosas devoradoras de carne humana. Sua música é arrebatadora; seu famigerado canto, hipnótico. De índole indomesticável, uma sereia nunca é possuída, mesmo que este seja o seu desejo, poderia apenas demonstrar o amor com carícias assexuadas (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.17-19). No Brasil, a sereia se chama Iara, mas mesmo nascida da mitologia indígena, não perde sua característica de monstro.

A pergunta que fica é como um mito híbrido (aliás, como grande parte dos mitos) essa história encontra ressonâncias para inspirar um poema de Neruda. Se pensarmos a fábula de Neruda, isoladamente, parece que não tem nenhum sentido, pois parece que a sereia de Neruda não é nenhum monstro, nem representa nenhum perigo. No entanto “*Fábula de la sirena y los borrachos*” foi escrita e publicada em *Estravagario* – o livro mais extravagante do poeta. Este fato nos leva a ler o poema com outros olhos. Neruda quis desmistificar o mito da sereia e, para isso, não leva os homens para o rio que seria o habitat ideal das sereias, mas traz uma sereia do rio e a coloca nua, dentro de uma taberna.

Os homens que estavam bêbados no botequim podem, desta maneira, vingar-se do mito: fora da água, ela fica subjugada a vontade dos homens, pois não os pode afogar ali. Neruda deixa a sereia frágil, totalmente vulnerável, uma vez que ela não sabe vestir-se, falar ou chorar e não pode, portanto fazê-lo.

Assim, depois de agredida, só resta à sereia voltar para suas origens, voltar para o lugar de onde nunca deveria ter saído. Maravilhosa a alegoria do momento em que ela alcança as águas do rio (versos 16 a 20):

*apenas entró al río quedó limpia
relució como una piedra blanca en la lluvia
y sin mirar atrás nadó de nuevo
20. nadó hacia nunca más hacia morir.*

*mal entrou no rio ficou limpa
reluziu como uma pedra branca na chuva
e sem olhar para trás nadou de novo
nadou até nunca mais até morrer.*

Neste trecho Neruda explora o lado ecológico do mito, cuja salvação está na natureza da água do rio que representa a vida, a limpeza, a comunhão com o divino. Enfim, no rio a sereia volta a possuir seus poderes, livrando-se da sujeira que lhe causaram os homens bêbados. Com um simples poema curto, Neruda consegue a extravagância de resgatar um mito, desmistificá-lo, criticar a sociedade humana (ecologicamente incorreta, e afastada de Deus, uma vez que os homens estão entregues ao vício de beber), devolver à sereia sua condição de mito.

1.20. GOLIARDOS

Do latim medieval *goliardu(m)*, relativo a Golias; ou latim *gula(m)*, glotonaria. Designativo dos clérigos ou estudantes vagabundos que, seguindo as pegadas dum imaginário Golias, levavam vida boêmia, desregrada e errante, e registravam-na em poemas tabernários, não raro descambando para a pornografia. Satirizavam a Igreja e o Papa e exaltavam os prazeres da mesa e do leito, num hedonismo em que se vislumbrava a revivescência do *carpe diem* (“aproveitem o dia”) horaciano. Os goliardos surgiram e exerceram notável influência durante os séculos XI e XII. A poesia goliárdica se encontra compendiada na *Carmina Burana*, antologia de poemas latinos organizada, na Alemanha por Schmeller, e publicada em 1847 (cf.: MOISÉS, 1988, p.225).

Neruda escreveu poucos poemas em que aparece o espírito errante dos goliardos, um exemplo seria na poesia épica de *Canto general*, no canto V *La arena traicionada*, um extenso poema, do qual apresentamos apenas um fragmento, que fala do espírito errante dos mendigos que vagam pelo mundo:

LOS MENDIGOS

*Junto a las catedrales, anudados
al muro, acarrearon
sus pies, sus bultos, sus miradas negras,
sus crecimientos lívidos de gárgolas,
sus latas andrajosas de comida,
y desde allí, desde la dura
santidad de la piedra,
se hicieron flora de la calle, errantes
flores de las legales pestilencias.*

Pablo Neruda¹⁸⁵

OS MENDIGOS

*Junto às catedrais, atados
ao muro, carrearam
seus pés, seus vultos, seus olhos negros,
seus crescimentos lívidos de gárgulas,
suas latas andrajosas de comida,
e daí, da dura
santidade da pedra,
se fizeram flora da rua, errantes
flores das legais pestilências.*

Pablo Neruda¹⁸⁶

Na verdade, Neruda retrata os mendigos, mas não usa o espírito dos goliardos, pois há uma crítica social embutida no poema garantida pelo adjetivo “*legales*” que qualifica as “*pestilencias*”. Se estas são legais é porque os governantes permitem que a mendicância exista devido à ineficácia das políticas sociais.

Por outro lado, podemos notar a temática de poemas tabernários (que estão ligados com tabernas) na “*Fábula de la sirena y los borrachos*” que estudamos no item anterior. Também no livro ditirambo de Neruda – *Comiendo en Hungria* – e até na poesia épica de Neruda, como por exemplo, neste pequeno poema retirado do canto VI – “*América, no invoco tu nombre en vano*” de *Canto general* (“*América, não invoco teu nome em vão*” de *Canto geral*):

UN ASESINO DUERME

1. *La cintura manchada por el vino
cuando el dios tabernario
pisa los vasos rotos y desgrena
la luz del alba desencadenada:*
5. *la rosa humedecida en el sollozo
de la pequeña prostituta, el viento de los días febriles*

¹⁸⁵ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 1 ed. Buenos Aires: Planeta, 1992, p.212

¹⁸⁶ NERUDA, Pablo. *Canto geral*. 1 ed. Tradução Paulo Mendes Campos. São Paulo / Rio de Janeiro: Diefel, 1979, p.219.

- que entra por la ventana sin cristales
donde el vengado duerme con los zapatos puestos
en un olor amargo de pistolas,
10. en un color azul de ojos perdidos.*

Pablo Neruda¹⁸⁷

UM ASSASSINO DORME

- 1. A cintura manchada pelo vinho
quando o deus da taberna
pisa nos copos quebrados e emaranha
a luz da alba desencadeada:
5. a rosa umedecida no soluço
da pequena prostituta, o vento dos dias febris
que entra pela janela sem vidros
onde o vingado dorme com os sapatos nos pés
num odor amargo de pistolas,
10. numa cor azul de olhos perdidos.*

Pablo Neruda¹⁸⁸

Como vemos, Neruda usa o modelo de goliardo para depreciar a figura de um assassino: descreve a esse assassino sujo de vinho, dormindo de sapatos, com o cheiro de pólvora das pistolas que disparou e com traços violentos de quem acabou de quebrar garrafas e janelas, e maltratar uma prostituta.

Quanto a poemas pornográficos, nunca foram o forte de Neruda, quando ele descreve as partes íntimas de uma mulher é sempre de uma maneira romântica o que faz com que seus poemas fiquem distantes da pornografia, como faz no poema lírico: *El insecto*.

EL INSECTO

- 1. De tus caderas a tus pies
quiero hacer un largo viaje.
Soy más pequeño que un insecto.
Voy por estas colinas,
5. son de color de avena,
tienen delgadas huellas
que sólo yo conozco,
centímetros quemados,
pálidas perspectivas.
10. Aquí hay una montaña.*

O INSETO

- De tuas cadeiras a teus pés
quero fazer uma longa viagem.
Sou menor do que um inseto.
Vou por estas colinas,
são da cor da aveia,
têm finas pegadas
que só eu conheço,
centímetros queimados,
pálidas perspectivas.
Aqui há uma montanha.*

¹⁸⁷ *Canto general*, 1993, p.212.

¹⁸⁸ *CANTO GERAL*, 1979, p.195.

*No saldré nunca de ella.
Ob qué musgo gigante!
Y un cráter, una rosa
de fuego humedecido!*

15. *Por tus piernas desciendo
hilando una espiral
durmiendo en el viaje
y llego a tus rodillas
de redonda dureza*
20. *como a las cimas dirás
de un claro continente.*

- Hacia tus pies resbalo,
a las ocho aberturas,
de tus dedos agudos,*
25. *lentos, peninsulares,
y de ellos al vacío
de la sábana blanca
caigo ciego, buscando ciego
y hambriento tu contorno*
30. *de vasija quemante!*

Pablo Neruda¹⁸⁹

*Não sairei nunca dela.
Ob que musgo gigante!
Y uma cratera, uma rosa
de fogo umedecido!*

- Por tuas pernas descendo
fiando uma espiral
dormindo na viagem
e chego a teus joelhos
de redonda dureza
como os cumes dirás
de um claro continente.*

- Até teus pés resvalo,
às oito aberturas,
de teus dedos agudos,
lentos, peninsulares,
e deles ao vazio
do lençol branco
caio cego, buscando cego
e faminto teu contorno
de vasilha quemante!*

Pablo Neruda¹⁹⁰

“*El insecto*” é um poema estruturado com um dístico, um verso solto (para dar ênfase, no qual o poeta afirma ser menor que um inseto), um sexteto, um quinteto, um hepteto e uma nona, nas quais Neruda desenvolve com versos brancos uma viagem pelo corpo da amada, usando em sua maioria versos hexassílabos.

Ao se transformar metaforicamente num pequeno inseto, o eu-lírico descreve de maneira originalíssima, o sentimento de pequenez que sente percorrendo o corpo de sua amada. Usa imagens e metáforas, que transmitem perfeitamente as sensações e sentimentos de um homem apaixonado pela mulher que possui.

Tão apaixonado, a ponto de se fazer pequeno para poder realizar uma comprida viagem e desfrutar da “geografia” desse corpo feminino: suas colinas, (as nádegas), a montanha (o púbis), o musgo gigante (os pelos da vulva), uma cratera (a entrada da vagina), uma rosa de fogo (a vagina) e segue descendo em espiral pelas pernas, atingindo os joelhos e os pés, até cair no lençol, de onde quer sair para refazer sua viagem pelo corpo da amada que ele descreve como “vasilha quemante”, ou seja, um corpo continente que arde de amor.

¹⁸⁹ NERUDA. Pablo. *Los versos del capitán*. 5 ed. Buenos Aires: Losada, 1968, p.46,47.

Neruda explora a metonímia e vai construindo o corpo da amada através das várias partes que o compõe, sendo cada parte descrita metaforicamente.

Como vemos, nos poemas estilo goliardo de Neruda, podem até aparecer o mundano (dos bêbados, mendigos e prostitutas), o sensitivo (dos corpos nus sendo tocados por carícias ou por imundices), mas também aparecem o gesto cotidiano (o beber, o comer, o agredir, o acariciar), o romantismo (de um inseto que percorre o corpo da amada), e até o mítico (da sereia que volta às suas origens).

Com tudo isso, o poeta nos leva a refletir sobre a inevitável relação limite que há entre o sublime e o vulgar, entre o reflexivo e o banal. Tudo isso faz percebermos quão plural é a poesia nerudiana.

1.21. HINO

Do grego *Hymnos*, “canto”, o hino designava, na origem todo canto em louvor aos deuses, à pátria e aos heróis. Os cantos religiosos atribuídos a Homero na Grécia Clássica, e o *Carmen Saeculare* de Horácio no mundo latino, são exemplos deste tipo de composição na antiguidade. Com o advento do Cristianismo, os hinos passaram a fazer parte integrante das cerimônias litúrgicas. Nos hinários da Igreja Católica também há mostras inspiradas destes cantos, tanto para solistas como para coros.

O hino literário, como é praticado desde o Renascimento, goza de considerável liberdade formal e guarda visíveis marcas da aliança originária entre a poesia e a música, podendo, inclusive, ser cantado, ao contrário da ode. O hino tem suas raízes mais profundas com Píndaro. (cf.: MOISÉS, 1988, p.274).

Para louvar, Neruda preferia à ode ao hino, pois a ode permite maior flexibilidade formal e temática. O tema “Sol” é retomado por Neruda nas duas diferentes formas poéticas: ode e hino. É interessante comparar a diferença com que Neruda usa estas duas modalidades, pois a partir da comparação podemos entender porque a ode é o seu modelo preferido em detrimento do hino.

¹⁹⁰ Tradução nossa.

HIMNO AL SOL

1. *Urdimbre de oro turbio y de oro amanecido:*
Heredad astral.
Catarata de cobre y de bronce fundidos,
leche de luz, sonido:
 5. *Heredad astral!*

*Altar multifulgente para mi alma inclinada
 ante el día dorado que se penetra en ella.
 Carro de luz adonde van mis manos cansadas
 de vendimiñar espigas y de sembrar estrellas.*

10. *Cuando legue la noche me hallaré de rodillas
 esperando que llegues por donde te perdiste.
 Dejarás en mi vida tus llamas amarillas,
 encarnarás tus óvulos en mi carnada triste?*

- Padre de los volcanes de las trigaledas,*
 15. *haz que tu hablar fecunde mi sencilla garganta,
 dime qué ritmo siguen el metal y la seda,
 la cordillera púber y el pájaro que canta!*

- Y que mi boca ardiente recoja el canto suyo,
 que lo repita el viento, que lo endulce la fuente:*
 20. *haz que cada gusano mantenga su capullo
 y que el capullo mismo cante sencillamente.*

- Cante la gran verdad de tu vida y la mía,
 la lumbrarada joven de tu luz y mi verso,
 y la felicidad bajo la noche fría*
 25. *de una gran alborada sobre un gran universo.*

*Sabré por qué las uvas maduran al Otoño,
 por qué el oro del trigo tiene tu plenitud,
 por qué el árbol desnudo tiritaba en sus retoños
 tal como un cuerpo nuevo tiembla en su juventud.*

30. *Padre Sol, me dirás con tu palabra ruda
 lo que haremos mañana y lo hicimos antes,
 y por qué va segando la materia desnuda
 nuestra Señora de hoz sangrante...*

- Mientras tanto yo voy caminando dormido...*
 35. *rompiéndome las sienes los rosales floridos
 van fermentando mi alma tu óvulo espectral,
 urdimbre de oro turbio y de oro amanecido
 catarata de cobre y de bronce fundidos,
 Heredad astral!*

HINO AO SOL

- Urdura de ouro turvo e de ouro amanhecido:*
Herdade astral.
Catarata de cobre e de bronce fundidos,
leite de luz, sonido:
 5. *Herdade astral!*

*Altar multifulgente para minha alma inclinada
 ante o día dourado que penetra nela.
 Carro de luz a que vão minhas mãos cansadas
 de vindimiñar espinhos e de semear estrelas.*

- Quando a noite chegar me encontrará de Joelhos
 esperando que chegues por onde te perdeste.
 Deixarás em minha vida tuas chamas amarelas,
 encarnarás teus óvulos em minhas carnada triste?*

- Pai dos vulcões, dos campos semeados de trigo,
 que o teu falar fecunde minha humilde garganta,
 diz-me que ritmo seguem o metal e a seda,
 a cordilheira púbere e o pássaro que canta!*

- Que minha boca ardente recolha o seu canto,
 e que o vento o repita, que o suavize a nascente:
 fazê que cada lagarta conserve o seu casulo
 e que o próprio casulo cante singelamente.*

- Cante a grande verdade de tua vida e da minha,
 teu jovem lumaréu de tua luz e meu verso,
 e que a felicidade de sob a noite fria
 dê uma grande alborada sobre um grande universo.*

*Saberei por que as uvas madurecem no Outono,
 por que o ouro do trigo tem a tua plenitude,
 por que a árvore nua tiritava em seus renovos
 tal como um corpo treme em sua juventude.*

- Tu dirás, pai Sol, com tua palavra ruda
 o que amanhã fazer e o que fizemos antes,
 e por que vai ceifando a matéria desnuda
 nossa eterna Senhora de foíce sangrante...*

- Entrementes eu vou caminhando adormecido...*
 35. *rompendo-me as têmporas os rosais floridos
 fermentam minh'alma teu óvulo espectral,
 urdura de ouro turvo e de ouro amanhecido
 catarata de cobre e de bronce fundidos,
 Herdade astral!*

Pablo Neruda¹⁹¹Pablo Neruda¹⁹²

¹⁹¹ *El río invisible*, 1980, p.99, 100.

¹⁹² *O rio invisible*, 1982, p.101, 102.

“*Himno al Sol*” possui uma estrutura totalmente presa, lembrando o estilo parnasiano que teve durabilidade temporal apenas na França e no Brasil. Formado por nove estrofes, sendo um quinteto inicial e um sexteto final, separados por sete quartetos. As rimas perfeitas, graves em sua maioria, são cruzadas, seguindo o esquema *abaab, cdcd*. Os versos dos quartetos são quase todos de treze sílabas.

O vocabulário é sofisticado, difícil; o tom de louvor e de exaltação do tema atinge o sublime, através do ritmo caudaloso do hino. Vamos ver o inverso disso ao nos depararmos com a “*Oda al Sol*”.

ODA AL SOL

1. *No conocía el sol.
Viví en invierno.
Era
en los montes australes.*
5. *Las aguas
invasoras
sostenían
la tierra,
el firmamento era*
10. *un pálido paraguas
desbordado,
una medusa
oceánica
de cabellera*
15. *verde.
Llovía
sobre el techo
sobre las hojas negras
de la noche,*
20. *bajaba
agua celeste
desde los desdentados
ventisqueros.*

- Después crucé los climas.*
25. *Y en el desierto,
redondo, arriba, solo,
el sol de fuego
con sus deslumbradoras
crines rojas,*
30. *el león en su círculo
de espadas,
la flor central
del cielo.*

- Oh sol,
35. cristal paterno,
horario
y poderío,*

ODA AL SOL

- Não conhecia o sol.
Vivi no inverno.
Era
nos montes austrais.*
- As águas
invasoras
sustentavam
a terra,
o firmamento era
um pálido guarda-chuva
desbotado,
uma medusa
oceânica
de cabeleira
verde.*
- Chovia
sobre o teto
sobre as folhas negras
da noite,
abaixava
água celeste
desde os desdentados
montes congelados*

- Depois cruzei os climas.
E no deserto,
redondo, acima, sozinho,
o sol de fogo
com suas deslumbrantes
crinas vermelhas
o leão no seu círculo
de espadas,
a flor central
do céu.*

- Oh sol,
cristal paterno,
horário
e poderio,*

- | | | |
|-----|---|--|
| | <i>progenitor planeta,</i> | <i>progenitor planeta,</i> |
| | <i>gigante</i> | <i>gigante</i> |
| 40. | <i>rosa rubia</i> | <i>rosa loira</i> |
| | <i>siempre</i> | <i>sempre</i> |
| | <i>hirviendo de fuego,</i> | <i>ferviendo de fogo,</i> |
| | <i>siempre</i> | <i>sempre</i> |
| | <i>consumiéndote</i> | <i>consumindo-se</i> |
| 45. | <i>encendido,</i> | <i>aceso,</i> |
| | <i>cocina</i> | <i>cozinha</i> |
| | <i>cenital,</i> | <i>vertical</i> |
| | <i>párpado puro,</i> | <i>cílio puro</i> |
| | <i>colérico y tranquilo,</i> | <i>colérico e tranquilo,</i> |
| 50. | <i>fogón y fogonero,</i> | <i>fogão e fogareiro,</i> |
| | <i>sol,</i> | <i>sol,</i> |
| | <i>yo quiero</i> | <i>eu quero</i> |
| | <i>mirarte</i> | <i>olhar-te</i> |
| | <i>con los ojos viejos</i> | <i>com os olhos velhos</i> |
| 55. | <i>ojos de América:</i> | <i>olhos da América:</i> |
| | <i>guanaco</i> | <i>guanaco</i> |
| | <i>huracanado,</i> | <i>furaconizado furacão</i> |
| | <i>cabeza</i> | <i>cabeça</i> |
| | <i>de maíz,</i> | <i>de milho</i> |
| 60. | <i>corazón amarillo,</i> | <i>coração amarelo,</i> |
| | <i>lunar de oro,</i> | <i>lunar de ouro,</i> |
| | <i>cuerpo quemante</i> | <i>corpo flamejante</i> |
| | <i>zanahoria ardiente,</i> | <i>cenoura ardente,</i> |
| | <i>hermosa</i> | <i>formosa</i> |
| 65. | <i>es tu mirada,</i> | <i>é teu olhar,</i> |
| | <i>apenas</i> | <i>apenas</i> |
| | <i>tocas</i> | <i>tocas</i> |
| | <i>la rama</i> | <i>a ramagem</i> |
| | <i>nace</i> | <i>nasce</i> |
| 70. | <i>la primavera,</i> | <i>a primavera,</i> |
| | <i>apenas,</i> | <i>apenas,</i> |
| | <i>cola de ámbar,</i> | <i>cola de resina amarela</i> |
| | <i>tocas</i> | <i>tocas</i> |
| | <i>los trigales</i> | <i>os trigais</i> |
| 75. | <i>y se derrama el trigo</i> | <i>e derrama-se o trigo</i> |
| | <i>repetiendo</i> | <i>repetindo</i> |
| | <i>tu forma,</i> | <i>tua forma,</i> |
| | <i>pan</i> | <i>pão</i> |
| | <i>pan del cielo,</i> | <i>pão do céu,</i> |
| 80. | <i>horno sagrado,</i> | <i>forno sagrado,</i> |
| | <i>tú no fuiste</i> | <i>tu não foste</i> |
| | <i>estrella blanca,</i> | <i>estrela branca,</i> |
| | <i>hielo,</i> | <i>gelo,</i> |
| | <i>diamante congelado</i> | <i>diamante congelado</i> |
| 85. | <i>en la mirada</i> | <i>na mirada</i> |
| | <i>de la noche:</i> | <i>da noite:</i> |
| | <i>fuiste</i> | <i>foste</i> |
| | <i>energía,</i> | <i>energia,</i> |
| | <i>diurno,</i> | <i>diurna,</i> |
| 90. | <i>fuerte fecundador, porto celeste</i> | <i>forte fecundador, porto celeste</i> |
| | <i>seminal semillero</i> | <i>seminal disseminador</i> |
| | <i>y bajo</i> | <i>e abaixo</i> |
| | <i>tu palpitante pulso</i> | <i>teu palpitante pulso</i> |

- | | |
|--|---|
| <p><i>la semilla</i>
95. <i>creció</i>
<i>la tierra</i>
<i>desnudó su forma verde</i>
<i>y nosotros</i>
<i>levantamos</i>
100. <i>las uvas</i>
<i>y la tierra</i>
<i>en una copa</i>
<i>ardiendo:</i>
<i>te heredamos:</i>
105. <i>somos</i>
<i>hijos</i>
<i>del sol y de la tierra.</i></p> <p><i>Los hombres</i>
<i>de América</i>
110. <i>así fuimos creados,</i>
<i>en nuestra sangre</i>
<i>tierra y sol circulan</i>
<i>como imanes nutritivos,</i>
<i>y te reverenciamos,</i>
115. <i>esfera tutelar, rosa de fósforo,</i>
<i>volador</i>
<i>volcán del cielo,</i>
<i>padre de cordilleras,</i>
<i>tigre germinador,</i>
120. <i>patriarca de oro,</i>
<i>anillo</i>
<i>crepitante,</i>
<i>germen total, incubador profundo,</i>
<i>gallo del universo.</i></p> | <p><i>a semente</i>
<i>crescen</i>
<i>a terra</i>
<i>desnudou sua forma verde</i>
<i>e nós</i>
<i>levantamos</i>
<i>as uvas</i>
<i>e a terra</i>
<i>numa taça</i>
<i>ardendo:</i>
<i>te herdamos:</i>
<i>somos</i>
<i>filhos</i>
<i>do sol e da terra.</i></p> <p><i>Os homens</i>
<i>da América</i>
<i>assim fomos criados,</i>
<i>no nosso sangue</i>
<i>terra e sol circulam</i>
<i>como imãs nutritivos,</i>
<i>e te reverenciamos,</i>
<i>esfera tutelar, rosa de fósforo,</i>
<i>voador</i>
<i>vulcão do céu,</i>
<i>pai de cordilheiras,</i>
<i>tigre germinador,</i>
<i>patriarca de ouro,</i>
<i>anel</i>
<i>crepitante,</i>
<i>germe total, incubador profundo,</i>
<i>realeza do universo.</i></p> |
|--|---|

*Pablo Neruda*¹⁹³

*Pablo Neruda*¹⁹⁴

Vale lembrar que o hino foi escrito quando Neruda ainda era muito jovem, segundo os editores 1920. A ode, escrita já na maturidade (publicada em 1954), leva a forma mais solta, Neruda utiliza mais a escrita ligeira como estava acostumado a fazer na maioria de suas odes. A ode tem apenas quatro estrofes, a primeira de 23 versos, a segunda de dez, a terceira de 74 e a última de 17 versos. Há versos formados por apenas uma palavra.

A diferença formal é muito marcante: no hino, Neruda mantém maior afinidade com a tradição clássica; na ode, afasta-se dos modelos tradicionais, tanto na forma, como no conteúdo.

¹⁹³ NERUDA, Pablo. 2 ed. *Nuevas odas elementales*. Buenos Aires: Losada, 1969, p.142-145.

¹⁹⁴ Tradução nossa

Comparando os dois textos parece que a ode não foi elaborada, mais retirada do fluxo do pensamento. Já o hino sofreu grande elaboração formal e vocabular, pois houve uma preocupação na escolha de palavras pouco usuais. Assim, no hino Neruda faz do Sol um ente sagrado; na ode, ao contrário dessacralizar a entidade solar.

O que há de comum nos dois poemas é o culto ao amarelo dourado. Um “cultismo” quase barroco de uma palavra e imagem exóticas. No hino, este cultismo aponta para a paisagem da *Araucana* (que corresponde ao sul do Chile) vista sob o reflexo dos raios solares. Na ode, o mesmo culto está nos reflexos que Neruda absorve dos trigais (próximos aos arredores de Temuco). O amarelo é, pois algo rico, pleno, solar, luminoso, produtivo na poesia plural de ouro de Neruda. O amarelo está presente desde a alegria singela de crepúsculo de seu primeiro livro publicado – *Crepusculario* até na alegria irônica de seu *Corazón amarillo* – um dos últimos livros escritos pelo poeta.

1.22. IDÍLIO / ÉCOGLA

“Idílio” do grego *eidyllion*, significa “pequeno quadro”. “Écogla” do grego *ékloge*, “pastoril”. Os primeiros poemas deste tipo surgiram na antiga Grécia, nas composições bucólicas de Teócrito, chamadas de *Idílios* (século III a.C.). Virgílio, em Roma desenvolveu sua forma definitiva com as suas *Bucólicas* (século I a.C.). Na Espanha, Juan de la Encina compôs églogas, entre as quais se destaca *Plácida y Victoriano*. Garcilaso, no renascimento, chegou a aperfeiçoar o modelo espanhol, e suas três églogas são cumes poéticos do período.

Ao longo da história os termos: “idílio”, “écogla”, “pastoril”, e “bucólico” tornaram-se equivalentes. A écogla manteve sua destinação literária, englobando todo poema de índole pastoril. O idílio apossou-se de significação figurada como “devaneio”, “fantasia”, “amor ingênuo e terno”, referidas ou não ao cenário rural (cf.: MOISÉS, 1988, p.281, 282).

Neruda foi um poeta que praticou tanto a écogla, quanto o idílio. São muitos os poemas nerudianos que poderiam ser enquadrados nestes dois tipos de poesia. Como exemplo de uma écogla, destaca-se “Pastoral”, de *Estravagario*.

PASTORAL

1. *Voy copiando montañas, ríos, nubes,
saco mi pluma del bolsillo, anoto
un pájaro que sube
una araña en su fábrica de seda,*
5. *no se me ocurre nada más: soy aire,
aire abierto, donde circula el trigo
y me conmueve un vuelo, la insegura
dirección de una hoja, el redondo
ojo de un pez inmóvil en el lago,*
10. *las estatuas que vuelan en las nubes,
las multiplicaciones de la lluvia.*

*No se me ocurre más que el transparente
estío, no canto más que el viento,
y así pasa la historia con su carro*

15. *recogiendo mortajas y medallas,
y pasa, y yo no siento sino ríos,
me quedo solo con la primavera.*

*Pastor, pastor, no sabes
que te esperan?*

20. *Lo sé, lo sé, pero aquí junto al agua,
mientras crepitan y arden las cigarras
aunque me esperen yo quiero esperarme,
yo también quiero verme,
quiero saber al fin cómo me siento,*
25. *y cuando llegue donde yo me espero
voy a dormirme muerto de la risa*

Pablo Neruda¹⁹⁵

PASTORAL

- Vou copiando montanhas, rios, nuvens,
Tiro minha pena do bolso, anoto
um pássaro que sobe
ou uma aranha na sua fábrica de seda,
não me ocorre nada mais: sou ar,
ar aberto, onde circula o trigo
e me comove um voo, a insegura
direção de uma folha, o redondo
olho de um peixe imóvel no lago,
as estatuas que voam nas nuvens,
as multiplicações da chuva.*

*Não me ocorre mais que o transparente
estio, não canto mais que o vento,
e assim passa a história com seu carro
recolhendo mortalhas e medallas,
e passa, e eu não sinto senão rios,
fico só com a primavera.*

*Pastor, pastor, não sabes
que te esperam?*

- Já sei, já sei, mas aqui junto da água,
enquanto crepitam e ardem as cigarras
ainda que me esperem eu quero esperar-me,
eu também quero me ver,
quero saber afinal como me sento,
e quando chegue onde eu me espero
vou adormecer morrendo de rir.*

Pablo Neruda¹⁹⁶

Pastoral tem quatro estrofes: a primeira de onze versos, a segunda de seis, a terceira de dois e a última de sete versos. Desde o início do poema percebemos a imersão do eu-lírico no cenário rural.

Ele é um poeta em ação, que assim que vê qualquer movimento no cenário, registra o ocorrido. Sente-se etéreo, leve como o ar afirma que – *soy aire* (*sou ar*, verso 5) – tornando-se assim parte do quadro que registra. Sendo o próprio ar, sente o movimento dos elementos naturais em seu próprio corpo. E vai anotando estes movimentos e construindo esta metapastoral.

O eu-lirico-pastor de “*Pastoral*” está em intersecção com natureza a ponto de perder a identidade devido a isto.

¹⁹⁵ *Estravagario*, 1982, p.23.

Assim quando alguém lhe chama e diz que o estão esperando (versos 18 e 19), ele responde que sabe que o esperam mas que ele próprio está se esperando (verso 22).

Mesmo em comunhão, ou melhor, em “perdição” com a natureza, o eu- -lírico-pastor-perdido, não perde o bom o humor e termina a *Pastoral* dizendo que quando chegar onde está se autoesperando, vai dormir morrendo de rir.

Esta comunhão tão intensa com a natureza leva o eu-lírico ao devaneio poético, expresso em *Pastoral*. Neste sentido podemos dizer que o poema é também um idílio, além de ser uma écogla.

Em “*Pastoral*”, Neruda explora o símbolo da cigarra cujo canto na literatura antiga, é visto ora como agradável, ora como enfadonho. Calímaco (300-240 a.C.) definiu o canto da cigarra como símbolo da “poesia refinada”, e a cigarra era considerada auxiliar do “poeta infatigável” ou atributo das musas gregas.

Para exemplificar outro bucólico devaneio poético temos um idílio nascido a partir de sensações odoríferas no poema “*Sensación de olor*” de *Crepusculario*:

SENSACIÓN DE OLOR

1. *Fragancia
de lilas*¹⁹⁷...

*Claros atardeceres de mi lejana infancia
que fluyó como el cauce de unas aguas tranquilas.*

5. *Y después un pañuelo temblando en la distancia.
Bajo el cielo de seda la estrella que chispea*

*Nada más. Pies cansados en las largas enrancias
y un dolor, un dolor que remuerde y se afila.*

*...Y a lo lejos campanas, canciones, penas, ansias,
10. vírgenes que tenían tan dulces las pupilas.*

*Fragancia
de lilas...*

*Pablo Neruda*¹⁹⁸

¹⁹⁶ Tradução nossa

¹⁹⁷ “Lilas” são pequenas flores muito perfumadas de cor lilás que nascem em arbustos originários da Pérsia, uma das flores preferidas de Neruda. Consta que em sua Casa das Flores, na Espanha, foram plantados dezenas destes arbustos.

SENSAÇÃO DE ODOR

*Fragrância
de lilas...*

*Claros entardeceres de minha longínqua infância
que fluíu como a correnteza de umas águas tranquilas.*

*E depois um lenço tremulando na distância.
Sob o céu de seda a estrela que titila.*

*Nada mais. Pés cansados nas compridas andanças
e uma dor, uma dor que remorde e se afia.*

*...E de longe sinos, canções, penas, ânsias,
virgens que tinham tão doces as pupilas.*

*Fragrância
de lilas...*

Pablo Neruda¹⁹⁹

Nos seis dísticos de rimas paralelas – *ab, ab, ab...* – de “*Sensación de olor*” o eu-lírico escreve a partir das sensações odoríficas que sente ao inalar o perfume das flores. Os dois dísticos idênticos que iniciam e terminam o poema parecem que representam o próprio inalar deste perfume, pois são dois versos de três sílabas que se diferenciam dos demais versos longos do poema (de treze e catorze sílabas).

“*Sensación de olor*” é um poema sinestésico, pois a partir da sensibilidade olfativa que recolhe do cenário, o eu-lírico aguça e descreve as demais sensações que são devaneios que ele sente a partir da – *fragancia / de lilas (fragrância / de lilas, versos 1, 2 e 11, 12)*.

Assim, no segundo dístico (versos 3 e 4), o aroma das flores leva o eu-lírico de volta às tardes claras de sua infância. No terceiro dístico (versos 5 e 6), o eu-lírico recorda o dia em que deixou a terra natal: os que se despediram dele eram tantos que parecia que o céu era de seda de tantos lenços que tremulavam para lhe dar adeus; (aqui temos uma hipálage – *cielo de seda*). No quarto dístico (versos 7 e 8), recorda as dores que a saudade o fez sentir desta infância que passou; ele personifica esta dor que pode assim remorder-lhe.

¹⁹⁸ *Crepusculario*, 2003, p.20.

¹⁹⁹ Tradução nossa.

No quinto dístico (versos 9 e 10), outras sensações aparecem: as sonoras, dos sinos longínquos; as táteis, das penas; as visuais, das virgens de doces pupilas.

No último dístico, ele inala novamente o ar e repete – *fragancia / de lilas* – como quem quer permanecer no seu perfumado idílio.

1.23. LIRA

Do latim *lyra(m)*; grego *lyra*, “instrumento musical de corda”; designava um tipo de estrofe ou composição poética provavelmente de origem italiana (teria sido inventada por Bernardo de Tasso, pai de Torquato de Tasso, em seus *Amori*, publicados em 1534). Garcilaso de la Vega, poeta do quinhentismo espanhol, escreveu o famoso verso “*Si de mi baja lira*”. Tanto Bernardo de Tasso como Garcilaso de la Vega usaram o modelo uma única vez. Mas ele perdurou na Literatura Espanhola, onde gozou prestígio nos séculos XVI e XVII muito utilizados por Fray Luís de León e por e San Juan de la Cruz. Estruturalmente era formada por estrofes de cinco versos sendo dois decassílabos e três hexassílabos ou dois hexassílabos e três decassílabos. Com o passar do tempo estrofes de quatro e sete versos passaram a aparecer nas composições chamadas de liras e desenvolveu-se outras métricas passando a usar também a redondilha e a presença de estribilho. (cf.: MOISÉS, 1988, p.305, 306).

O livro de Neruda que traz poemas com a estrutura das liras é *Las piedras del cielo* (1970), devido a presença da alternância de versos longos e curtos. Um exemplo de lira deste livro está presente no canto XXI:

XXI

1. *Las pétreas nubes, las amargas nubes
sobre los edificios del invierno
dejan, caer los negros filamentos:
lluvia de piedra, lluvia.*

5. *La sociedad espesa*

*de la ciudad no sabe
que los hilos de piedra descendieron
al corazón de la ciudad de piedra.*

10. *Las nubes desembarcan saco a saco
las piedras del invierno*

XXI

*As pétreas nuvens, as amargas nuvens
sobre os edifícios do inverno
deixam, cair os negros filamentos:
chuva de pedra, chuva.*

A sociedade espessa

*da cidade não sabe
que os fios de pedra desceram
ao coração da cidade de pedra.*

*As nuvens desembarcam saco a saco
as pedras do inverno*

*y cae desde arriba el agua negra,
el agua negra sobre la ciudad.*

*e cai desde o alto a água negra,
a água negra sobre a cidade.*

Pablo Neruda²⁰⁰

Pablo Neruda²⁰¹

O canto XXI de *Las piedras del cielo* é formado por três quartetos que alternam versos decassílabos (os versos de número um, dois, três, sete, oito, nove, onze e doze) e hexassílabos (os versos de número: quatro, cinco, seis e dez), respeitando a alternância das liras.

O poema, que repete sons para reproduzir o ruído da chuva (através de assonâncias, aliterações, repetições de palavras e anadiploses), descreve uma chuva negra de pedras sobre a cidade.

Uma tempestade de pedras descrita como negra, amarga, e de inverno só pode simbolizar a “violenta manifestação da vontade divina” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.357). As pedras eram usadas para lapidação de seres humanos na antiguidade. (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.290).

Uma cidade que personificada recebe a lapidação da chuva é porque não está de acordo com as leis divinas. Mas a sociedade “espessa” (quer dizer numerosa e diversificada) não se dá conta de que estas pedras atingiram o coração desta cidade. Daqui podemos interpretar de duas maneiras: ou a cidade melhorará porque foi lapidada pelas pedras dos céus, ou a cidade piorará porque está ferida.

De qualquer maneira, vemos como Neruda suplementa o modelo lira, que geralmente era usado para compor poesias de amor e não pomas de presságios futuros.

Também o poema “*La Rama*” publicado na poesia póstuma de *El mar y las campanas* (1973) emprega a estrutura das liras:

RAMA

1. *Una rama de aroma, de mimosa,
fragante sol del entumido invierno,
compré en la feria de Valparaíso
y seguí con aroma y con aroma*
5. *hasta Isla Negra.*

*Cruzábamos la niebla,
campos pelados, espinares duros,
tierras irías de Chile*

RAMA

1. *Uma rama de acácia, de mimosa,
fragante sol de inativo inverno,
comprei na feira de Valparaíso
e seguí com acácia e com aroma*
5. *até Isla Negra.*

*Cruzávamos a neblina,
campos pelados, espinheiros duros,
terras irias de Chile*

²⁰⁰ NERUDA, Pablo. *Las piedras del cielo*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1971, p.59 e 60.

²⁰¹ Tradução nossa.

(bajo el cielo morado
10. la carretera muerta).

Sería amargo el mundo
en el viaje invernal, en el sinfín,
en el crepúsculo deshabitado,
si no me acompañara cada vez,
15. cada siempre,
la sencillez central
de una rama amarilla.

Pablo Neruda²⁰²

(sob o céu violeta
a autopista morta).

Seria amargo o mundo
na viagem invernal, no sem fim,
no crepúsculo desabitado,
se não me acompanhasse cada vez,
cada sempre,
a simplicidade central
de uma rama amarela.

Pablo Neruda²⁰³

Estruturalmente temos dois quintetos e um hepteto onde estão distribuídos cinco versos decassílabos (versos de número: um, dois, quatro, sete e catorze); sete versos hexassílabos (os versos de número: seis, oito, nove, dez, onze, e dezessete); dois versos hendecassílabos (versos: três e treze) um verso pentassílabo (verso: cinco); um verso alexandrino (verso: doze) e um verso heptassílabo (verso: quinze).

O poema é narrativo e conta a trajetória de uma rama de acácia que comprada numa feira atravessa o percurso de Valparaíso a Isla Negra no Chile, alegrando a vida de seu comprador que não é outro, senão o próprio Neruda que se coloca como eu-lírico-narrador de “*Rama*”.

El mar y las campanas livro no qual foi publicado o poema “*Rama*” traz em algumas edições o título de *Últimos poemas*. Realmente, o livro nos dá esta sensação de conter os últimos poemas de Neruda, porque nos seus versos materializa-se a imagem do poeta esperando pela morte.

“*Rama*” traz esta imagem através da simbologia de seus elementos. O ramo de acácia, que é tema-objeto do poema, simboliza para muitas culturas “a superação da morte”.

Principalmente na simbologia maçônica, que conta a lenda artística de um mestre de obras do templo, que assassinado por três companheiros invejosos de seus dotes de construtor, foi sepultado em um túmulo assinalado pelo ramo de acácia. Como o morto, simbolicamente continua a viver em cada novo mestre, o ramo de acácia sugere a ideia do verde que sobrevive à morte.

²⁰² NERUDA, Pablo. *El mar y las campanas*. 1 ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1976, p.55 (Colección El bardo).

²⁰³ Tradução nossa.

A partir desta lenda, anúncios fúnebres maçônicos são ornados com este símbolo, e ramos de acácia também são colocados nos túmulos dos mortos (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.12).

Também os símbolos, ligados à cor amarelo, são explorados no poema. Como já dissemos, o amarelo é uma cor muito presente na poesia nerudiana. Na simbologia da antiga China, era a “cor da terra” do *loesse* e representava (como no poema) a “região do centro”. Na teoria das cores, Goethe a considera uma cor “alegre, vivaz e delicada”. Na simbologia popular o amarelo vivo (como a lenda da acácia) é associado à “inveja e ao ciúme”. O amarelo-ouro (o mais usado por Neruda) simboliza “a flama da sabedoria” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.25).

Deste modo, podemos ler “*Rama*”, considerando também os símbolos que Neruda recupera. Assim, além de comprar um ramo de flores para alegrar sua viagem pelo Chile, Neruda manifestas em seus *Últimos poemas* carregar consigo a alegria vivaz e delicada, a chama da sabedoria capaz de sobreviver à morte.

1.24. MADRIGAL

Proveniente do italiano *madrigali*, por sua vez de duvidosa etimologia. Três hipóteses têm sido levantadas: *matricale*, no sentido popular de canto (*carmen*) ao modo materno; *materialis*, no sentido de componente poético profano; *matricalis*, no sentido de canto polifônico, primitivamente, executado no interior das igrejas (*matrix*). O madrigal alcançou o apogeu no século XVI. Associado intimamente à música, o madrigal aparentava-se à pastorela e ao idílio, por isso a preferência pelos temas amorosos. A forma primitiva do madrigal era a de dois ou três tercetos seguidos de dois dísticos em versos decassílabos rimados. Mas a partir do século XV adquiriu estrutura livre. No madrigal, o poeta sempre elogia a dama, exprimindo um galanteio. Na literatura espanhola, Gutierre de Cetina (1520-1554) é quem mais usou o madrigal, tornando-se exemplo clássico desta composição (cf.: MOISÉS, 1988, p.317, 318).

Neruda não escreveu muitos madrigais, mas publicou um em *Residencia en la tierra*, o qual transcrevemos a seguir:

**MADRIGAL
ESCRITO EN INVIERNO**

1. *En el fondo del mar profundo,
en la noche de largas listas,
como un caballo cruza corriendo
tu caballo callado nombre.*
5. *Alójame en tu espalda, ay, refúgiame,
aparéceme en tu espejo, de pronto,
sobre la hoja solitaria, nocturna,
brotando de lo oscuro, detrás de ti.*
- Flor de la dulce luz completa,*
10. *acúdeme tu boca de besos,
violenta de separaciones
determinada y fina boca.*
- Ahora bien, en lo largo y largo,
de olvido a olvido residen conmigo*
15. *los rieles, el grito de la lluvia:
lo que la oscura noche preserva.*
- Acógeme en la tarde de hilo,
cuando al anochecer trabaja
su vestuario y palpita en el cielo*
20. *una estrella llena de viento.*
- Acércame tu ausencia hasta el fondo,
pesadamente, tapándote los ojos,
crúzame tu existencia, suponiendo
que mi corazón está destruido.*

Pablo Neruda²⁰⁴

**MADRIGAL
ESCRITO EM INVERNO**

- No fundo do mar profundo,
na noite de compridas franjas,
como um cavalo cruza correndo
teu cavalo calado nome.*
- Aloja-me em tuas costas, ai, refugia-me,
aparece-me em teu espelho, de repente,
sobre a folha solitária, noturna,
brotando do escuro, detrás de ti.*
- Flor da doce luz completa,
acuda-me tua boca de beijos,
violenta de separações
determinada e fina boca.*
- Agora bem, no comprido e comprido,
de esquecimento a esquecimento residem comigo
os trilhos, o grito da chuva:
o que a escura noite preserva.*
- Acolhe-me na tarde de fio,
quando ao anoitecer trabalha
seu vestuário e palpita no céu
uma estrela cheia de vento.*
- Aproxima tua ausência até o fundo,
pesadamente, tapando-te os olhos,
cruza-me tua existência, supondo
que meu coração está destruído.*

Pablo Neruda²⁰⁵

Neruda usa seis quadras com versos livres e brancos para compor seu madrigal que não é apenas um elogio à amada que é – *Flor de la dulce luz completa* (*Flor da doce luz completa* – verso 9) , mas também um pedido para que esta venha a seu encontro. De acordo com Alexis Candia Cáceres,²⁰⁶ foram

²⁰⁴ *Residencia en la tierra*, 1969, p.25, 26.

²⁰⁵ Tradução nossa.

²⁰⁶ CÁCERES, Alexis Candia. *Residencia en la tierra: erotismo en las cenizas*. In: *Revista humanidades*. UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, 4/9/2004. Disponível em: < http://creal.upla.cl/humanidades/publicacion/revistas/revista_delpacifico/nBA492004/documentos/ART12.pdf> Acesso em: 16 mar. 2009

[...] múltiplos os esforços de Neruda para conseguir que sua noiva, Albertina Azocar, viajasse para reunir-se com ele em Rangún. Foram numerosas as cartas e os poemas de *Residencia en la tierra* – “*Madrugal escrito en invierno*”, “*Lamento lento*”, entre outros – que atestam esse desejo. No entanto, a musa dos *Veinte poemas* não aceita provocando, definitivamente, o rompimento da relação com Pablo Neruda (CÁCERES, 2004).

Como podemos constatar, Neruda, temática e formalmente, suplementa o modelo do madrigal. Ele inicia seu madrigal elaborando a partir da imagem do fundo do mar noturno, o cenário de suas recordações e sentimentos (versos 1 a 4):

1. *En el fondo del mar profundo,
en la noche de largas listas,
como un caballo cruza corriendo
tu caballo callado nombre.*

*No fundo do mar profundo,
na noite de compridas franjas,
como um cavalo cruza correndo
teu cavalo calado nome.*

O eu-lírico fala, metaforicamente, de seu próprio coração. Ele é “o fundo do mar profundo” e a “noite de compridas franjas” por onde o nome da amada passa silenciosa e rapidamente como um galope de cavalo na escuridão. A sonoridade do quarteto marca inclusive o galope com a aliteração de /k/ (oclusiva surda).

O modo operante do poema é o imperativo, usado como apelação para que a amada aceite o seu amor (*Alójame, refúgiame, Acógeme, Acércame, crúzame* – *aloja-me, refugia-me, acolhe-me, aproxima, cruza-me*).

A saudade que alonga o tempo e que faz da recordação o refúgio do amor que o eu-lírico ainda sente está presente nos versos 13 a 16:

*Ahora bien, en lo largo y largo,
de olvido a olvido residen conmigo
15. los rieles, el grito de la lluvia:
lo que la oscura noche preserva.*

*Agora bem, no comprido e comprido,
de esquecimento a esquecimento residem conmigo
os trilhos, o grito da chuva:
o que a escura noite preserva.*

Os trilhos e o grito da chuva são o que a escura noite preserva para este eu-lírico que não cabe em si mesmo de tantas saudades da amada que está distante. Os trilhos do trem representam a metáfora do afastamento: meio através do qual se distancia de alguém. O grito da chuva representa o clima hostil que abate o ânimo do ser humano. A saudade e a chuva deixam o coração abatido, como quem ouve um grito no meio de uma tempestade. Todas estas metáforas são – *lo que la oscura noche preserva* (verso 16) – o que a escura noite preserva para quem está distante do ser amado.

“*Madrigal escrito en invierno*” é um pedido desesperado para que a amada venha preencher a vida do eu-lírico que tem o coração destruído pela saudade causada pela distância que os separa (versos 21 a 24):

*Acércame tu ausencia hasta el fondo,
pesadamente, tapándote los ojos,
crúzame tu existencia, suponiendo
que mi corazón está destruido.*

*Aproxima tua ausência até o fundo,
pesadamente, tapando-te os olhos,
cruza-me tua existência, supondo
que meu coração está destruído.*

1.25. NÊNIA / TRENO

Do latim *nenia(m)*, “canto fúnebre”; variante da elegias, ou com ela por vezes identificada, a nênia consistia na Roma antiga, numa ladainha plangente, executada para um morto por carpideiras assalariadas. A nênia aparenta-se ao epicédio, igualmente destinada às cerimônias fúnebres; e correspondia ao treno dos gregos. (cf.: MOISÉS, 1988, p.357). Do grego *thrênos*, “lamentação”, do francês *lamentation*, do italiano *lamento*, modalidade de elegia que designava entre os gregos as ladainhas ou cantos fúnebres. Conhecido desde os tempos de Homero (na *Ilíada*, por exemplo, Aquiles lamenta a morte de Pátroclo), o treno alcançou grande voga no século VI a.C. Nas literaturas modernas, considera-se treno todo poema lírico de lamentação ou em memória dos mortos (cf.: MOISÉS, 1988, p.498).

Neruda fez um poema em homenagem a um ente querido que morreu, mas não o mostrou para ninguém. Segundo uma nota de fim do livro *El río invisible* “*Humildes versos para que mi madre descanse*” foi um “poema dedicado à madrasta do poeta, por motivo de sua morte, e encontrado em Temuco entre um maço de cartas e papéis. Datado de Temuco, 17 de agosto de 1938”. O mesmo Neruda que escreveu uma elegia para um grilozinho (ver elegia) também sabia homenagear seus entes queridos como podemos ver nos humildes versos que escreveu para sua “mamadre”:

***HUMILDES VERSOS
PARA QUE
DESCANSE MI MADRE***

*Madre mía, he llegado tarde para besarte
y para que con tus manos puras me bendijeras;
ya tu paso de luz iba extinguiéndose
y había comenzado a volver a la tierra.*

***HUMILDES VERSOS
PARA QUE
MINHA MÃE DESCANSE***

*Minha mãe, cheguei muito tarde para te beijar
e para que com tuas mãos puras me abençoasses
o teu passo de luz já se ia extinguindo
e tinha começado a voltar para terra.*

*Pediste poco en este mundo, madre mía.
Talvez este puñado de violetas mojadas
está de más entre tus dulce manos
que no pidieron nada.*

*Tu vida era una gota de miel temblado apenas
en el umbral de sueño y del perfume,
sagrada estabas ya como dulce madera
de altar, o como aureola de ceniza o de nube.*

*Dulce, ya no podías esperar sola un nuevo
día, una nueva primavera,
y a encontrarte con él para esperarlo has ido
camino de la tierra.*

Pablo Neruda²⁰⁷

*Oh minha mãe, pediste pouco neste mundo.
Talvez este punhado de violetas molhadas
esteja demais entre tuas mãos delicadas
que não pediram nada.*

*Tua vida era apenas uma gota de mel que tremia
em teu umbral de sonho e de perfume,
sagrada estavas já como doce madeira
de altar, ou como auréola de cinza ou de nuvem.*

*Doce, já não podias esperar sozinha um novo
dia, uma nova primavera,
e para esperá-lo e te encontrares com ele te foste
a caminho da terra.*

Pablo Neruda²⁰⁸

Os “*Humildes versos para que descanse mi madre*” estão estruturalmente distribuídos em quatro quadras de versos livres e rimas toantes (modalidade específica da poesia espanhola, que consiste na repetição de vogais tônicas ou por vezes átonas no final dos versos).

Na primeira estrofe, a luz que se extingue é também o extinguir da vida, e o voltar à terra é encontrar à morte e a Deus. Neruda explora aqui a criação da humanidade que, segundo as sagradas escrituras, foi moldada pela mão divina trabalhando com o barro da terra.

As violetas molhadas que aparecem na segunda estrofe estão relacionadas com “à memória, à fidelidade e à perseverança” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.391).

Na terceira estrofe, aparecem elementos que marcam a transitoriedade da vida: uma gota de mel tremendo, a cinza e a nuvem (que são matérias etéreas e de pouca durabilidade), além dos símbolos sagrados: “madeira do altar” e “aureola”.

Na quarta estrofe, a mãe não dispõe de tempo de vida para encontrar com a primavera (que representa a renovação da vida) e encontra o seu caminho para o túmulo que é a terra.

É interessante notar que em nenhum momento Neruda fala em morte. Até o título do poema é um eufemismo: “para que minha mãe descanse”.

²⁰⁷ *El río invisible*, 1980, p.134.

²⁰⁸ *O rio invisível*, 1982, p.133.

Pensar que o mesmo Neruda escreveu o caos e a destruição da poesia residenciária é importante para constatar as muitas mudanças de tons do poeta plural que Neruda sempre foi.

1.26. ODE

A palavra “ode”, na língua grega, significa “canto”. Era uma composição monódica executada pelo próprio autor muito disseminada no mundo grego.

O tom das odes era de exaltação e de louvor aos seus variados temas. Nasceu na Grécia Antiga, foi abandonada na Idade Média e renasceu com o Humanismo. Com o desenvolvimento do lirismo coral, passou a ser cantada por várias pessoas.

Foram escritas odes heróicas, como as dedicadas por Píndaro aos vencedores das olimpíadas; odes anacreônticas, como as do próprio Anacreonte (do qual derivaram o nome), dedicadas a celebrar os prazeres, o amor erótico e a vida regalada; odes sagradas, como as escritas por San Juan de la Cruz no século XVI; odes filosóficas, como as de Fray Luis de León. Durante o romantismo, Lamartine, Victor Hugo, Musset, Banville foram seus grandes cultivadores. Depois a praticaram: Verlaine, Valery, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade (cf.: MOISÉS, 1988, p.372-375).

Antes de Neruda, seu amigo Federico García Lorca (poeta espanhol) cultivou esta forma de composição com um tom especial no seu poemário *Poeta en Nueva York*. “*La Oda al Rey de Harlen*” e “*Grito hacia Roma*” são exemplos deste tipo de poema na obra lorquiana.

Neruda publicou quatro livros de odes nos quais louvou e, às vezes (suplementando o modelo) até criticou, um repertório muito variado de temas. Escreveu odes dedicadas a seus amigos (a Garcia Lorca, a César Vallejo); a seus ídolos (a Walt Whitman, a Jean Arthur Rimbaud,) a animais (ao gato, à lagartixa, ao beija-flor); a vegetais (à alcachofra, ao tomate, à cebola) a natureza (à flor, ao mar, às nuvens, à onda, às estrelas); coisas do mar (à âncora, ao barco); a lugares (a Guatemala, ao Chile de regresso) a livros (ao dicionário, ao livro, à tipografia); a objetos científicos (ao átomo, à energia); a partes do corpo humano (ao crânio, ao fígado, às mãos); a objetos de uso diário (à mesa, à cadeira, ao sabão); a sentimentos (à tristeza, à alegria, à esperança).

Enfim “tudo”, como ele mesmo disse, podia entrar na “casa de suas odes”. Por isso, é muito difícil entre tantas odes escolher uma para representar esta forma lírica. Aleatoriamente, escolhemos uma que, usando o estilo anacrêontico, celebra o dia feliz, retirada do primeiro livro de odes de Neruda (1954).

ODA AL DÍA FELIZ

1. *Esta vez dejadme
ser feliz,
nada ha pasado a nadie,
no estoy en parte alguna,*
5. *sucede solamente
que soy feliz
por los cuatro costados
del corazón, andando,
durmiendo o escribiendo.*
10. *Qué voy a hacerle, soy
feliz.
Soy más innumerable
que el pasto
en las praderas,*
15. *siento la piel como un árbol rugoso
y el agua abajo,
los pájaros arriba,
el mar como un anillo
en mi cintura,*
20. *hecha de pan y piedra la tierra
el aire canta como una guitarra.*
- Tú a mi lado en la arena
eres arena,
tú cantas y eres canto,*
25. *el mundo
es hoy mi alma,
canto y arena,
el mundo
es hoy tu boca,*
30. *dejadme
en tu boca y en la arena
ser feliz,
ser feliz porque sí, porque respiro
y porque tú respiras,*
35. *ser feliz porque toco
tu rodilla
y es como si tocara
la piel azul del cielo
y su frescura.*
40. *Hoy dejadme
a mí solo
ser feliz,*

ODE AO DIA FELIZ

- Desta vez deixe-me
ser feliz,
nada ocorreu a ninguém,
não estou em parte alguma,
sucede somente
que sou feliz
pelos quatro lados
do coração, andando,
dormindo ou escrevendo.*
- Que vou fazer, sou
feliz.
Sou mais inumerável
que o pasto
nas pradarias,
sinto a pele como uma árvore rugosa
e a água abaixo,
os pássaros acima,
o mar como um anel
na minha cintura,
feita de pão e pedra a terra
o ar canta como um violão.*
- Você ao meu lado na areia
é areia,
você canta e é canto,
o mundo
é hoje minha alma,
canto e areia,
o mundo
é hoje sua boca,
deixe-me
em sua boca e na areia
ser feliz,
ser feliz porque sim, porque respiro
e porque você respira,
ser feliz porque toco
seu joelho
e é como se tocasse
a pele azul do céu
e sua frescura.*
- Hoje deixe-me
Somente
ser feliz,*

con todos o sin todos,
 ser feliz
 45. con el pasto
 y la arena,
 ser feliz
 con el aire y la tierra,
 ser feliz,

50. contigo, con tu boca,
 ser feliz.

Pablo Neruda²⁰⁹

com todos ou sem todos,
 ser feliz
 com o pasto
 e a areia,
 ser feliz
 com o ar e a terra,
 ser feliz,

com você, com sua boca,
 ser feliz.

Pablo Neruda²¹⁰

Nesta ode nerudiana o eu-lírico celebra o dia feliz e mostra que está feliz devido ao amor. Sua interlocutora é a amada a quem pede para que deixe-o “somente ser feliz”, no estilo *carpe diem*: desfrutando o amor que ela pode lhe entregar através de seus beijos. Ele é feliz porque tem o dom da vida e ela também – *ser feliz porque si, porque respiro / y porque tú respiras. (ser feliz porque sim, porque respiro / e porque você respira, versos 33 e 34)*

Dividida em três estrofes, a primeira concentrada na imagem do “eu”, a segunda na “amada” e a terceira no pedido de “concretização do amor”, a somatória de cada estrofe da composição apresenta o resultado da equação: o dia feliz (que o eu-lírico canta e louva com sua ode).

O êxtase do amor que sente transforma o eu-lírico em mundo que representa o masculino – *yang (el mundo / es hoy mi alma – o mundo / é hoje minha alma versos 25 e 26)*, a amada é areia, parte da terra, que representa o feminino – *yin*.

Tocar os joelhos da amada é como alcançar o céu paradisíaco: *ser feliz porque toco / tu rodilla / y es como si tocara / la piel azul del cielo (ser feliz porque toco / seu joelho / e é como se tocasse / a pele azul do céu – versos 35 a 38)*.

O eu-lírico-mundo torna-se completo ao beijar a amada-areia, pois com ela concretiza a união dos quatro elementos: ela é terra, ele está imerso na água, sob o ar e tem o fogo da paixão ardendo dentro do peito.

²⁰⁹ *Odas elementales*, 1981, p.69, 70.

²¹⁰ Tradução nossa.

A cintura do eu-lírico é feita de pão (que significa uma massa trabalhada que passa pelo fogo) e pedra (que significa que adquiriu firmeza e durabilidade). A união dos quatro elementos ocorre entre as linhas 15 e 32:

- | | |
|--|---|
| <p>15. <i>siento la piel como un árbol rugoso
y el agua abajo,
los pájaros arriba,
el mar como un anillo
en mi cintura,</i></p> <p>20. <i>hecha de pan y piedra la tierra
el aire canta como una guitarra.</i></p> <p><i>Tú a mi lado en la arena
eres arena,
tú cantas y eres canto,</i></p> <p>25. <i>el mundo
es hoy mi alma,
canto y arena,
el mundo
es hoy tu boca,</i></p> <p>30. <i>dejadme
en tu boca y en la arena
ser feliz.</i></p> | <p><i>sinto a pele como uma árvore rugosa
e a água abaixo,
os pássaros acima,
o mar como um anel
na minha cintura,</i></p> <p><i>feita de pão e pedra a terra
o ar canta como um violão.</i></p> <p><i>Você ao meu lado na areia
é areia,
você canta e é canto,
o mundo
é hoje minha alma,
canto e areia,
o mundo
é hoje sua boca,
deixe-me
em sua boca e na areia
ser feliz.</i></p> |
|--|---|

1.27. OITAVA REAL / OITAVA RIMA

Do latim *octava(m)*, “oitavo”, designa a estrofe ou o poema em oito versos chamado ainda de oitava heróica ou oitava italiana; organiza-se em versos decassílabos, dispostos com um esquema fixo de rimas: *abababcc*. Apareceu na Itália durante o século XIII e ganhou estrutura definida na centúria seguinte com Boccaccio. Muito apreciada pelo espanhol Ercilla (1533- -1594) que escreveu *La Araucana*²¹¹. No romantismo Byron, Keats e Shelley também a cultivaram de modo fervoroso (cf.: MOISÉS, 1988, p.375). Para exemplificar um poema nerudiano com a estrutura da oitava rima escolhemos “*Fuimos leales*”, publicado no canto V- “*Sonata crítica*” de *Memorial de Isla Negra* (1964).

²¹¹ *La Araucana* que conta os sucessos da conquista espanhola do Chile, é formada por trinta e sete cantos escritos em oitavas reais e agrupados em três partes que foram publicadas sucessivamente em Madrid nos anos 1569, 1578 e 1589 respectivamente. É o grande poema da conquista espanhola da América na sua totalidade. É também o grande poema hispano-americano do século XVI. Seu essencial respeito à realidade e seu profundo e sensível espírito de compreensão, converteram-na numa obra de permanente valor humano que adquire um novo sentido em novas situações históricas. Exemplos da presença do poema de Ercilla na obra nerudiana estão nos poemas dedicados a “*Caupolicán*” e a “*Lautaro*” em “*Los Libertadores*” de *Canto general*.

FUIMOS LEALES

1. *El viento del amor lo dirigía
y no buscó los capiteles rotos,
las estatuas podridas por el polvo,
las gusaneras de la alevosía*²¹²,
5. *ni buscó por error la patria muerta:
fue rechazado por los alfileres
y volvió a la garganta, sin nacer,
sin conocer la luz del nacimiento.*

Pablo Neruda²¹³

FOMOS LEAIS

1. *O vento do amor o dirigia
e não buscou os capitéis rotos,
as estátuas podres pelo pó,
as verminoses da aleivosia,*
5. *nem buscou pelo erro a pátria morta:
foi repelido pelos alfinetes
e voltou à garganta, sem nascer,
sem conhecer a luz do nascimento.*

Pablo Neruda²¹⁴

“*Fuimos leales*”, mantendo, em parte, o padrão das oitavas reais, possui sete versos decassílabos com rimas toantes mas que não repetem o esquema fixo original (o verso sete é alexandrino). Com muitas metáforas (*capiteles rotos, estatuas podridas, gusaneras de la alevosía – capitéis rotos, estátuas podres, verminoses da aleivosia*) e aliteraões (principalmente de /l/, /p/ e /t/) o pequeno poema quer explicar a lealdade dos que conhecedores dos erros alheios, deixam de denunciá-los, por lealdade e por amor – *volvió a la garganta, sin nacer – voltou à garganta, sem nascer* – verso 7.

Uma vez que o poema faz parte de “*Sonata crítica*” que é o segmento de *Memorial de Isla Negra* no qual Neruda faz uma autoavaliação de sua vida, podemos inferir que ele fala de sua fidelidade partidária, pois ele não abandonou o comunismo, mesmo reconhecendo os erros e excessos praticados pelos stalinistas.

²¹² “*Alevosía*” é sinônimo de *traição, intriga, infâmia, ingratidão*.

²¹³ NERUDA, Pablo. *Memorial de Isla Negra*. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1980, p.253 (Biblioteca breve).

²¹⁴ Tradução nossa.

Para proporcionar uma ideia do contexto de “*Fuimos leales*” no *Memorial* de Neruda, o poema que o precede é “*Sin orgullo*” (“*Sem orgulho*”) e o que lhe sucede é “*No nos vendemos*” (“*Não nos vendemos*”); depois disto, Neruda discute sua poesia, fala de honra, fala das feridas que outras pessoas lhe causaram. É impressionante a capacidade de Neruda em transformar em poesia fatos reais de sua história de vida, de sua memória. Sem perder de vista o lado estético de suas composições, Neruda consegue “ser leal” aos seus ideais, mesmo aos mais utópicos.

1.28. OITAVA ROMÂNTICA

A oitava romântica (chamada também de oitava moderna e de oitava italiana) caracteriza-se pela variedade dos metros e pela ausência de um esquema rígido de rima, podendo inclusive utilizar versos soltos. Esse modelo já existia desde o trovadorismo, foi muito utilizado no romantismo, mas em seguida caiu em desuso (cf.: MOISÉS, 1988, p.375, 376).

Neruda, entretanto, voltaria a empregar a oitava romântica em *España en el corazón* (1939), livro que representa uma mistura de gêneros: lírico e épico, uma vez que aborda de maneira lírica um tema épico – “*as glórias do povo [republicano] na Guerra [Civil Espanhola]*”.

BOMBARDEO

*Quién? por caminos, quién,
quién, quién? en sombra, en sangre, quién?
en destello, quién,
quién? Cae
ceniza, cae
hierro
y piedra y muerte y llanto y llamas,
quién, quién, madre mía, quién, adonde?*

Pablo Neruda²¹⁵

BOMBARDEIO

*Quem? por caminhos, quem,
Quem, quem? na sombra, no sangue, quem?
na centelha, quem,
quem? Cai
cinza, cai*

²¹⁵ NERUDA, Pablo. *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra*. 1 ed. Sevilla: Editorial Renacimiento, Diputación de Córdoba – Homenaje a Pablo Neruda, 2004, p.10.

*ferro
e pedra e morte e pranto e chamas,
quem, quem, Virgem Maria, quem, a onde?*

*Pablo Neruda*²¹⁶

Alternando versos curtos e longos, sem rima, sem métrica fixa, com uma aliteração que materializa o som do bombardeio, com versos interrogativos e enumerativos ligados por polissíndeto, esta oitava traz desde seu desarranjo externo até o conteúdo interno, a imagem da destruição causada pela Guerra Civil Espanhola.

A imagem do desespero que Neruda configura no poema é tão real que fica estranho chamar de “oitava romântica”. Na verdade, Neruda suplementa o modelo e cria a “oitava realista”.

1.29. POEMAS EM FORMA DE ORAÇÃO E DE PERGUNTA

Uma das marcas da poesia pós-moderna é o pastiche. O termo “pastiche”, do italiano *pasticcio* significa “pasta, massa”, é usado para designar uma obra que imita servilmente a outra, ou para nomear uma mistura de trechos de várias procedências (cf.: MOISÉS, 1988, p.389).

A obra nerudiana mistura trechos de várias procedências. Quando mistura a poesia com orações cristãs, faz nascer poemas em forma de oração. Como são muitos os poemas de Neruda que dialogam com orações cristãs, não podíamos deixar de comentar esta forma diferente das demais praticadas por Neruda. Quando estudamos o item “canto real”, comentamos o poema “*Un canto para Bolívar*” que além de seguir o modelo literário de “canto real” reaproveita algumas frases do *Pai Nosso* cristão. Nos versos de Neruda que apresentamos, a seguir, como exemplo de poema em forma de oração, temos o reaproveitamento do final da *Ave Maria*.

MORENA, LA BESADORA

1. *Cabellera rubia, suelta,
corriendo como un estero,
cabellera.*

5. *Uñas duras y doradas,
flores curvas y sensuales,
uñas duras y doradas.*

MORENA, A BEIJADORA

*Cabeleira loira, solta,
correndo como um esteiro,
cabeleira.*

*Unhas duras e douradas,
flores curvas e sensuais,
unhas duras e douradas.*

²¹⁶ Tradução nossa.

- | | | | |
|-----|--|--|--|
| | <i>Comba del vientre, escondida,
y abierta como una fruta
una herida.</i> | | <i>Dobra do ventre, escondida,
e aberta como uma fruta
ou uma ferida.</i> |
| 10. | <i>Dulce rodilla desnuda
apretada en mis rodillas,
dulce rodilla desnuda.</i> | | <i>Doce Joelho desnudo
apertado nos meus joelhos,
doce Joelho desnudo.</i> |
| | <i>Enredadera del pelo
entre la oferta redonda</i> | | <i>Enredadeira do cabelo
entre a oferta redonda</i> |
| 15. | <i>de los senos.</i> | | <i>dos seios.</i> |
| | <i>Huella que dura en el lecho,
huella dormida en el alma,
palabras locas.</i> | | <i>Rastro que dura no leito,
rastro adormecido na alma,
palavras loucas.</i> |
| | <i>Perdidas palabras locas:</i> | | <i>Perdidas palavras loucas:</i> |
| 20. | <i>rematarán mis canciones,
se morirán nuestras bocas.</i> | | <i>rematarão minhas canções,
morrerão nossas bocas.</i> |
| | <i>Morena, la Besadora,
rosal de todas las rosas
en una hora.</i> | | <i>Morena, a Beijadora,
roseiral de todas as rosas
numa hora.</i> |
| 25. | <i>Besadora dulce y rubia,
me iré,
te irás, Besadora.</i> | | <i>Beijadora doce e loira,
eu irei,
tu irás, Beijadora.</i> |
| | <i>Pero aún tengo la aurora
enredada en cada sien.</i> | | <i>Mas ainda tenho a aurora
enredada em cada tẽmpora</i> |
| 30. | <i>Bésame, por eso, ahora,
bésame, Besadora,
ahora y en la hora
de nuestra muerte.
Amén.</i> | | <i>Beija-me, por isso, agora,
Beija-me, Beijadora,
agora e na hora
de nossa morte.
Amém.</i> |

Pablo Neruda²¹⁷Pablo Neruda²¹⁸

“Morena, la besadora”, formado por nove tercetos um dístico e um quarteto, mantém rimas cruzadas, como se repetisse o procedimento de um poema escrito no modelo italiano de terza rima mas mantendo o tema de um vilancico religioso (mais adiante veremos a terza rima e o vilancico).

Nos cinco primeiros tercetos (versos 1 a 15), o eu-lírico constrói metonimicamente (as partes para representar o todo) através de metáforas e comparações, o corpo da amada (cabelo, unhas, ventre, joelhos, seios).

No sexto e no sétimo tercetos (versos 16 a 21) o eu-lírico fala do que a amada representa para ele, colocando-se como o poeta que canta palavras loucas de amor.

²¹⁷ *Crepusculario*, 2003, p.21, 22.

²¹⁸ Tradução nossa.

No oitavo terceto (versos 22 a 24) o eu-lírico usa hiperbolicamente o símbolo da rosa para qualificar a amada: *rosal de todas las rosas / en una hora* (*roseiral de todas as rosas / em uma hora*). A rosa, desde a poesia trovadoresca, é um símbolo “concreto e tangível do amor terreno” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.330).

No último terceto (versos 20 a 22) o eu-lírico se despede da amada, mas no dístico seguinte diz que, mesmo despedindo-se dela, ainda tem o novo dia pela frente (a aurora) para viver dividido, pensando nela o dia inteiro.

E já que vai separar-se dela, no quarteto final, pede-lhe que o beije mais uma vez. Enfatizando seu grande amor pela Beijadora, termina o poema com chave de ouro, pedindo, como quem está rezando uma *Ave Maria*, que ela o beije “agora e na hora / de nossa morte./ Amém” (versos 32 a 34).

Jaime Concha²¹⁹ no artigo *Proyección de Crepusculario* (*Projeção de Crepusculario*) comenta os versos finais de “*Morena, la besadora*”, fala de um outro poema (“*Oración*” – “*Oração*”) do mesmo livro que leva a forma de poema oração (ainda que seja uma ladainha dirigida às prostitutas), e explica que outros elementos fazem com que *Crepusculario* seja classificado como pós-modernista:

Tipicamente pós-modernista é também, a mescla de elementos religiosos e valores sexuais ou, pelo menos, eróticos. *Morena, la Besadora* finaliza deste modo:

*Bésame, por eso, ahora,
bésame, Besadora,
ahora y en la hora
de nuestra muerte
Amén.*

É claro que interessa ao poeta aproveitar o arquiconhecido da prece à Virgem para tornar mais eficaz à expressão de seu amor. O procedimento torna-se mais hostil, socialmente hostil, quando o poeta intitula “*Oración*” uma ladainha às prostitutas.

²¹⁹ CONCHA, Jaime. *Proyección de Crepusculario*. In: *Análisis crítico a la obra nerudiana*. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, jul./ 2004. Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/critica/proycrepusculconcha.html> > Acesso: 19 mar. 2009.

OBS: Este artigo foi publicado antes em:

CONCHA, Jaime. *Proyección de Crepusculario*. *Revista Atenea*, número 408. abr./jun./1965, p.188-210.

Tudo o que foi dito (rima, métrica, aparato sensorial, cromatismo, etc.) justifica a classificação de pós-modernista que se assinala comumente a *Crepusculario* (CONCHA, 2004, s/p).

Da mesma maneira incomum com que Neruda realizou seus pastiches de poemas com orações, criando poemas com uma forma diferente, também poemas que estão formulados como se fossem meras perguntas estão presentes na obra nerudiana.

Trata-se de um livro inteiro composto por versos interrogativos: *Libro de las preguntas (Livro das perguntas)*, publicado postumamente em 1973 e composto de setenta e quatro poemas que levam em seu interior mais de uma pergunta.

Há quem aponte certa influência oriental no *Livro das Perguntas*, especialmente a relação que guarda com a forma dos haicais²²⁰.

Algumas das perguntas contidas no livro já haviam sido formulas em outros livros e Neruda, que sempre dialoga com sua própria obra as recolheu.

Muitos têm lido este livro como literatura infantil. Há inclusive na internet, sugestões de professores para aproveitamento do livro nas salas de aula. Há até uma professora no Chile que publicou um livro de seus aluninhos respondendo às perguntas formuladas por Neruda e intitulou o livro, é claro, de *Libro de las respuestas*.

Ainda que a grande maioria das perguntas pareça sem respostas e que muitas delas parecem não ter lógica alguma, ou uma lógica infantil; ainda que um leitor de Neruda fique surpreso diante de tamanha criatividade, é possível verificar a confluência de muitas das perguntas com as diversas linhas estilísticas que compõe a pluralidade da obra nerudiana. Para dar um exemplo simples e bem claro disto, escolhemos o poema-pergunta LXX.

²²⁰ Haikai é uma palavra que hoje recobre muitos sentidos no Brasil. Chama-se haikai a quase qualquer conjunto de três versos, nos quais se encontre uma evocação da natureza, um trocadilho ou uma anotação rápida e esperta, uma “sacada”. Mas, o núcleo da forma do haikai é o registro ou o despertar de uma percepção muito ampla ou intensa nascida de uma sensação. Neste sentido, alguns dos poemas em forma de pergunta do *Libro de las preguntas* tem sim uma forte ligação com o haikai oriental.

LXX

1. *Cuál es el trabajo forzado
de Hitler en el infierno?*
- Pinta paredes o cadáveres?
Olfatea el gas de sus muertos?*
5. *Le dan a comer las cenizas
de tantos niños calcinados?*
- le han dado desde su muerte
de beber sangre en un embudo?*
- le martillan en la boca*
10. *los arrancados dientes de oro?*

LXX

- Qual é o trabalho forçado
de Hitler no inferno?*
- Pinta paredes ou cadáveres?
Ou fareja o gás de seus mortos?*
- Lhe dão de comer as cinzas
de tantos meninos calcinados?*
- Ou lhe deram desde sua morte
de beber sangue em um funil?*
- Ou lhe martelam na boca
os arrancados dentes de oro?*

Pablo Neruda²²¹

Como podemos ver o conteúdo do poema *LXX* está totalmente engajado com o realismo socialista e não nos parece que Neruda tenha escrito um poema que fala do extermínio realizado por Hitler para crianças. Por outro lado, acreditamos que uma professora pode sim trabalhar, em sala de aula, com o *Libro de las preguntas*, desde que a ela esteja disposta a responder, com seriedade e serenidade às outras tantas perguntas que seus alunos, certamente, formularão.

Quanto ao poema *LXX*, escrito em dez versos, na maioria octossílabos (os versos 2, 3 e 9 são de sete sílabas), divididos em cinco dísticos, tem também muitas assonâncias e aliterações, além de algumas rimas finais sem esquema fixo.

As perguntas são irônicas, sem respostas, mas com muita lógica histórica, e uma pitada de religiosidade, pois além de jogar com a história do holocausto empreendido pelo nazismo, joga também com a dicotomia católica céu e inferno.

No prólogo que escreveu para o livro *Cuadernos de Temuco* (1996), Victor Farias tece o seguinte comentário:

Como na vida, também na literatura é válida a frase de Paul Bourget: "Grande é quem na maturidade realiza seus sonhos de juventude". [...] O leitor atento adverte que para chegar a escrever algo assim como o *Libro de las preguntas*, passando pelo descobrimento das *Odas elementales* e pela humanização da política e da metafísica no *Estravagario*, era necessário caminhar e desenvolver-se buscando na infância mais longínqua a sua imagem mais fresca e vital.

²²¹ NERUDA, Pablo. **Libro das Perguntas**. 1 ed. bilingue. Tradução Olga Savary. Porto Alegre: L & PM, 1980, p.144, 145.

A poesia de Neruda, sua vida e seu pensamento mais profundo têm precisamente essa estrutura circular de complexa busca do mais decididamente afirmativo e humanizador.

Libro de las preguntas pode ser entendido como uma tentativa de Neruda de, através de versos interrogativos, resgatar o que há de afirmativo em cada pergunta. Além disso, formular questões à semelhança de como as crianças perguntam a seus pais na sua conhecida “fase dos porquês” é, sem dúvida, uma volta ao início, uma volta às origens das primeiras comunicações que travamos na infância.

Por outro lado, como bem observa Victor Farias, a busca de Neruda pelo mais afirmativo e mais humanizador sempre foi uma constante que está presente em toda sua obra e é um dos fatores que desencadearam a pluralidade da obra nerudiana.

1.30. POEMA EM PROSA

O poema em prosa constitui uma dualidade, na qual o primeiro termo diz respeito à matéria (poesia) e o segundo, à forma (a disposição graficamente tradicional da prosa). De onde se manifestarem ao mesmo tempo no poema em prosa uma força anárquica, destruidora, que conduz à negação das formas existentes, e uma força organizadora, que tende a construir um todo poético.

O ritmo segue uma modulação mais atenta à sonoridade que à sintaxe, e muitas vezes os segmentos frásicos se montam com relativa simetria, que lembra a usual regularidade do verso (cf.: MOISÉS, 1988, p.421).

Neruda escreveu muitos poemas em prosa, encontramos esta modalidade de poesia desde seus primeiros versos contidos em *Cuadernos de Temuco* e *El río invisible*. No entanto, escolhemos como exemplo um poema em prosa de *Tentativa del hombre infinito* (1926), porque neste livro, Neruda escreve com uma particularidade: não usa nenhuma pontuação, nem títulos, nem numera seus poemas, e as letras maiúsculas são usadas apenas para a palavra inicial de cada poema.

1. *Ob matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes
ob montón de tierra entusiasta donde de pie sollozo*

- vértebras de la noche agua tan lejos viento intranquilo rompes.
también estrellas crucificadas detrás de la montaña*
5. *alza su empuje un ala pasa un vuelo oh noche sin llaves
oh noche mía en mi hora en mi hora furiosa y doliente
eso me levantaba como la ola al alga
acoge mi corazón desventurado
cuando rodeas los animales del sueño*
10. *crúzalo con tus vastas correas de silencio
está a tus pies esperando una partida
porque lo pones cara a cara a ti misma noche de hélices negras
y que toda fuerza en él sea fecunda
atada al cielo con estrellas de lluvia*
15. *procrea tú amárrate a esa proa minerales azules
embarcado en ese viaje nocturno
un hombre de veinte años sujeta una rienda frenética
es el que él quería ir a la siga de la noche
entre sus manos ávidas el viento sobressalta*

Pablo Neruda²²²

1. *Oh matagais crespos de onde o sonho avança trens
oh montão de terra entusiasta onde de pé soluço
vértebras da noite água tão longínqua vento intranquilo rompes.
também estrelas crucificadas detrás da montanha*
5. *eleva seu empurrão uma asa passa um voo oh noite sem chaves
oh noite minha em minha hora em minha hora furiosa e doentia
isso me levantava como a onda à alga
acolhe meu coração desventurado
quando rodeias os animais do sonho*
10. *cruzando-o com tuas vastas correias de silêncio
está a teus pés esperando uma partida
porque o pôes face a face a ti mesma noite de hélices negras
e que toda força nele seja fecunda
atada ao céu com estrelas de chuva*
15. *procria tu amarra-te a essa proa minerais azuis
embarcado nessa viagem noturna
um homem de vinte anos sujeita uma renda frenética
é o que ele queria ir à continuação da noite
entre suas mãos ávidas o vento sobressalta*

Pablo Neruda²²³

Neste poema em prosa, no qual a influência surrealista permite todo tipo de associações, parece que desde o início, com a interjeição – “Oh” – o eu-lírico se solta ao fluxo de seu pensamento e vai, maquinalmente, anotando tudo o que pensa ou o que sonha. Pensando ou sonhando, o eu-lírico realiza uma viagem noturna e tem como interlocutora final a noite (personificada). O trem (dos sonhos?) aparece logo no primeiro verso e a “viagem noturna” no verso 16.

²²² NERUDA, Pablo. *Crepusculario. / El hondero entusiasta. / Tentativa del hombre infinito*. 1 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2003, p.52, 53.

²²³ Tradução nossa.

Parece que o eu-lírico embarca neste trem (sonhado ou real) e vai vendo e interagindo, verbalmente, com tudo o que encontra durante o percurso da viagem. Assim, lançando mão de várias personificações, começa falando com os matagais, colocando-se diante deles de pé e soluçando. Fala com a terra, com o vento e, por último, passa a falar com a noite que está terminando, mas ele gostaria que não terminasse: *quería ir a la siga de la noche* (*queria ir à continuação da noite* – verso 18). A noite é importante para o eu-lírico porque é o seu momento de produção artística (versos 6 a 8):

*oh noche mía en mi hora en mi hora furiosa y doliente
eso me levantaba como la ola al alga
acoge mi corazón desventurado*

*oh noite minha em minha hora em minha hora furiosa e doentia
isso me levantava como a onda à alga
acolhe meu coração desventurado*

É para a noite que o eu-lírico pede inspiração desde o verso 8 até o verso 15. Nos versos 16 a 19 o eu-lírico fala de si mesmo como se fosse outra pessoa, usando a terceira pessoa do singular:

*embarcado en ese viaje nocturno
un hombre de veinte años sujeta una rienda frenética
es el que él quería ir a la siga de la noche
entre sus manos ávidas el viento sobresalta*

*embarcado nessa viagem noturna
um homem de vinte anos sujeita uma renda frenética
é o que ele queria ir à continuação da noite
entre suas mãos ávidas o vento sobressalta*

O desdobramento do “eu” dentro do poema, ou seja, o procedimento de falar de si mesmo como se fosse outra pessoa pode ser interpretado como se o eu-lírico estivesse falando de um sonho no qual ele vê a si mesmo.

Ele se vê pedindo inspiração para a noite, mas em suas mãos só possui a imaterialidade do vento. Personificando o vento, este sobressalta pelas mãos ávidas do eu-lírico. As “mãos ávidas” representam “o desejo de escrever” do eu-lírico.

Desta forma, estamos diante de um metapoema em prosa, uma vez que ele conta como o eu-lírico escreve a sua poesia: buscando na força da terra (*oh montón de tierra entusiasta – oh montão de terra entusiasmada* – verso 2) e na inspiração da noite (*oh noche mía en mi hora en mi hora furiosa – oh noite minha na minha hora furiosa* – verso 6) os elementos que ele captura com uma rede (*un hombre de veinte años sujeta una rienda frenética – um homem de vinte anos sujeita uma renda frenética* – verso 17), os elementos que ele necessita para escrever sua poesia.

Luis Monguió²²⁴ afirma sobre *Tentativa del hombre infinito*:

Tentativa del hombre infinito (1925), representa outro passo na liquidação da herança literária do passado imediato e na busca de uma expressão própria por parte de Neruda. Em *Tentativa* ele se entrega totalmente à intuição; para expressá-la abandona a rima, o metro regular, as estrofes tradicionais, as formas discursivas da linguagem, a pontuação, o sentido lógico formal. Luta Neruda com a língua que não expressa imediatamente, como ele queria tudo o que lhe surge [...] seu mais íntimo ser e sentir. Todas as chamadas a que quer dar resposta e forma confundem-se e enredam-se num empurrão de imagens aparentemente desconexas, balbuciantes, arrepiantes de agonia expressiva [...].

Representa assim Neruda (incrivelmente, antes de seus vinte dois anos), nesse momento de sua poesia, um aspecto americano da crise filosófica e estética do mundo ocidental do primeiro pós-guerra, a pós-guerra da Primeira Guerra Mundial [...]. Se a razão e a inteligência produziram a monstruosidade de tal guerra – a razão produz monstros – talvez na liberação da psique das repressões da razão encontrar-se-á uma razão que a razão não conhece (pensava-se então), uma liberdade, uma nova forma de liberdade mais humana. E esse reconhecimento de tal liberação psíquica (que estava no ar da época), refletia-se na literatura numa poesia que rompia com as leis do intelecto e tratava de conhecer os objetos, as ideias e as emoções não por análises senão por apreensão imediata e total. Era uma poesia que tratava de satisfazer as necessidades emocionais do homem mais do que a sua inteligência discursiva. [...]

Luis Monguió justifica assim a poesia hermética de *Tentativa del hombre infinito*, que possui uma expressão específica e pessoal, quase criptográfica.

²²⁴ MONGUIÓ, Luis. *Introducción a la poesía de Pablo Neruda*. In: *Revista Atenea*, ano XL, tomo CLI, número 401, Concepción: UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, 1963, p.65-80.

Neruda sempre a frente de seu tempo, escreve sem maiúsculas, sem sinais de pontuação, como escrevemos nossos e-mails, hoje em dia. Mas se Neruda abandonou quase que completamente a forma, não abandonou o conteúdo e podemos, deste modo, apreciar seus poemas em prosa que representa a resistência da poesia. Resistência porque a poesia lograva adaptar-se às exigências do leitor daquele período, interessado em colaborar com essa poesia mais solta, mais livre de amarras. Através deste tipo de poesia, o leitor podia percorrer os caminhos psíquicos do poeta que assumia em sua escritura o papel de um escritor-médium.

1.31. PRANTO

Do provençal *planh*; latim *planctu(m)*, “choro, lamento”; *plangere*, “chorar, lamentar”; a origem do pranto se vincula às lamentações fúnebres como as que praticavam gregos e romanos.

Na Provença, o lamento funéreo perdeu o caráter religioso anterior e adquiriu contorno laico: os trovadores empregavam-no para deplorar a morte de personalidades ilustres, sobretudo protetores e mecenas.

Os trovadores provençais ainda rotulavam de *planh* o lamento em memória da bem-amada, de um amigo, ou em razão de qualquer calamidade pública. (cf.: MOISÉS, 1988, p.415, 416). Na antiga *Castilla* (séculos XV e XVI) havia cantigas líricas funerárias chamadas de: *llanto* (cf.: LÁZARO & TUSÓN: 1988, p.59).

Neruda usa o nome “pranto” para um de seus poemas de *El río invisible*, mas invertendo a função de um verdadeiro pranto. Ele pede a amada que deixe de chorar pelos mortos e passe a chorar pelos vivos (certamente no sentido de cuidar de quem ainda pertence a este mundo, ao invés de ficar chorando pelos que se foram):

EL LLANTO DE LOS TRISTES

1. *Lloremos, corazón, por los que quedan por todos los que un día se quedaron con todas sus angustias y sus penas; lloremos por los tristes que una tarde*
5. *anhelaron un sol de primavera y sintieron dulzores de esperanza dentro del alma dolorosa y buena. Por los que fracasaron y que corren buscando idealismos que se alejan...*

O PRANTO DOS TRISTES

- Choremos, coração, pelos que ficam, por todos os que um dia se quedaram com todas as angústias e pesares; choremos pelos tristes que uma tarde desejaram um sol de primavera e sentiram doçuras de esperança dentro em sua alma dolorosa e boa. Pelos que fracassaram e que correm buscando idealismos que se afastam...*

10. (Se pierden en el linde del camino
Y se van y se van y nunca llegan.)
Y por todos aquellos que presienten
manos de blanca suavidad de seda,
que esperan a la amada que no viene.

15. (Sabem que no vendrá, pero la esperan.)

Por los que se murieron no lloremos,
dejemos que se vayan sin sentirlos
y no vistamos luto a su recuerdo.
Quizás desde una vida no soñada,
20. que nosotros también conoceremos,
ellos nos compadezcan. Poco a poco
seguiremos la ruta que siguieron,
sentiremos la misma repugnancia
hacia la vida que sintieron ellos...

25. ¡Lloremos por los tristes que se quedan
Y por los que se han ido no lloremos!

Pablo Neruda²²⁵

(Se perdem nos limites do caminho
e se vão e se vão e nunca chegam.)
E por todos aqueles que pressentem
mãos de uma suavidade e alvor de seda,
que esperam pela amada que não vem.
(Sabem que não virá, porém a esperam.)

Mas pelos que morreram não choremos,
deixemos que se afastem sem ouvi-los
e não usemos luto a recordá-los.
Talvez de alguma vida não sonhada,
que, como eles, também conheceremos,
de nós se compadeçam. Pouco a pouco
seguiremos a estrada que seguiram,
sentiremos a mesma repugnância
por esta vida, igual à que sentiram...

Choremos pelos tristes que se quedam
e pelos que se foram não choremos!

Pablo Neruda²²⁶

“El llanto de los tristes”, de vinte seis versos decassílabos, é formado por três estrofes: uma de quinze versos, uma de nove e a última de dois que parece um aforismo, com um conselho a ser seguido: *Lloremos por los tristes que se quedan / Y por los que se han ido no lloremos! – Choremos pelos tristes que se quedam / pelos que se foram não choremos* (versos 25 e 26).

Neste poema Neruda suplementa o antigo modelo pranto, pois inverte o objetivo proposto pelos prantos: invés de representar um canto de dor pela morte de alguém, traz o conselho de cuidar dos que ainda estão vivos. Aliás, segundo o poema, os que ficam é que são os tristes.

Quanto a lastimar a morte da amada assumindo a postura de um trovador, há o poema 5 de *El hondero entusiasta (O fundeiro entusiasta – 1932)*:

5

1. *Amiga, no te mueras.*
Óyeme estas palabras que me salen ardiendo,
y que nadie diría si yo no las dijera.

Amiga, no te mueras.
5. *Yo soy el que te espera en la estrellada noche.*
El que bajo el sangriento sol poniente te espera.

Miro caer los frutos en la tierra sombría.
Miro bailar las gotas del rocío en las hierbas.

²²⁵ *El río invisible*, 1980, p.28, 29.

²²⁶ *O rio invisível*, 1982, p.28, 29.

*En la noche al espeso perfume del las rosas,
10. cuando danza la ronda de las sombras inmensas.*

*Bajo el cielo del sur, el que te espera cuando
el aire de la tarde como una boca besa.*

Amiga, no te mueras.

*Yo soy el que cortó las guirnaldas rebeldes
15. para el lecho selvático fragante a sol y a selva.
El que trajo en los brazos jacintos amarillos.
Y rosas desgarradas. Y amapolas sangrientas.*

*El que cruzó los brazos por esperarte, ahora.
El que quebró sus arcos. El que dobló sus flechas*

*20. Yo soy el que en los labios guarda sabor de uvas.
Racimos refregados. Mordeduras bermejas.*

*El que te llama desde las llanuras brotadas.
Yo soy el que en la hora del amor te desea.*

*El aire de la tarde cimbra las ramas altas.
25. Ebrio, mi corazón, bajo Dios, tambalea.*

*El río desatado rompe a llorar y a veces
se adelgaza su voz y se hace pura y trémula..*

*Retumba, atardecida, la queja azul del agua.
Amiga, no te mueras!*

*30. Yo soy el que te espera en la estrellada noche,
sobre las playas áureas, sobre las rubias eras.*

*El que cortó jacintos para tu lecho, y rosas.
Tendido entre las, hierbas yo soy el que te espera!*

Pablo Neruda²²⁷

5

*1. Amiga, não morras.
Ouve estas minhas palavras que saem ardendo,
e que ninguém diria se eu não as dissesse.*

Amiga, não morras.

*5. Eu sou o que te espera na estrelada noite.
O que debaixo do sangrento sol poente te espera.*

*Vejo cair os frutos na terra sombria.
Vejo bailar as gotas do orvalho nas ervas.*

*Na noite ao espeso perfume das rosas,
10. quando dança a roda das sombras imensas.*

*Sob o céu do sul, o que te espera quando
o ar da tarde como uma boca beija.*

Amiga, não morras.

²²⁷ NERUDA, Pablo. *Crepusculario. / El hondero entusiasta. / Tentativa del hombre infinito*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003, p.74, 75.

- Eu sou o que cortou as grinaldas rebeldes*
 15. *para o leito selvagem perfumado pelo sol e pela selva.*
O que trouxe nos braços jacintos amarelos.
E rosas desgarradas. E papoulas sangrentas.
- O que cruzou os braços para te esperar, agora.*
O que quebrou seus arcos. O que dobrou suas flechas
20. *Eu sou o que nos lábios guarda sabor de uvas.*
Ramalhetes esfregados. Mordeduras avermelhadas.
- O que te chama desde as planícies desabrochadas*
Eu sou o que na hora do amor te deseja.
- O ar da tarde brandi os ramos altos.*
 25. *Ébrio, meu coração, sob Deus, titubeia.*
- O rio desatado rompe a chorar e às vezes*
sua voz se afina e se faz pura e trêmula.
- Retumba, entardecida, a queixa azul da água.*
Amiga, não morras!
30. *Eu sou o que te espera na estrelada noite,*
Sobre as praias áureas, sobre as douradas eras.
- O que cortou jacintos para teu leito, e rosas.*
Estendido entre as, ervas eu sou o que te espera!

Pablo Neruda²²⁸

Este poema 5 de *El hondero entusiasta* por apresentar o refrão – *Amiga, no te mueras* – (versos 1, 4, 13 e 29), e pelo fato do eu-lírico chamar a amada de “amiga” lembra as cantigas dos trovadores. Parece um canto de dor lamentando a morte eminente da amada. É uma composição belíssima, pois afora a sonoridade (das rimas finais toantes, das rimas internas, das assonâncias e aliteraões), há vários jogos de imagens.

Há imagens que representam o amor carnal ardente, como por exemplo: *el lecho selvático fragante a sol y a selva* – *o leito selvagem perfumado pelo sol e pela selva* (verso 15); *Yo soy el que en los labios guarda sabor de uvas* – *Eu sou o que nos lábios guarda sabor de uvas* (verso 20); *El que te llama desde las llanuras brotadas/ Yo soy el que en la hora del amor te desea* – *O que te chama desde as planícies desabrochadas / Eu sou o que na hora do amor te deseja* (versos 22 e 23).

²²⁸ Tradução nossa.

Há imagens que representam a fugacidade da vida, como por exemplo: *Miro caer los frutos en la tierra sombría / Miro bailar las gotas del rocío en las hierbas – Vejo cair os frutos na terra sombria/ Vejo bailar as gotas do orvalho nas ervas* (versos 7 e 8). Há imagens que representam à chegada da morte: *El que bajo el sangriento sol poniente te espera – O que debaixo do sangrento sol poente te espera*(verso 6); *cuando danza la ronda de las sombras inmensas – quando dança a roda das sombras imensas* (verso 10).

Há imagens que representam a dor e a não aceitação da morte: *Yo soy el que cortó las guirnaldas rebeldes – Eu sou o que cortou as grinaldas rebeldes* (verso 14); *Y rosas desgarradas Y amapolas sangrientas – E rosas desgarradas E papoulas sangrentas* (verso 16); *Ebrio, mi corazón, bajo Dios, tambalea – Ébrio, meu coração, sob Deus, titubeia* (verso 25).

Do mesmo modo que explora todas estas imagens, Neruda explora também o significado das flores. Algumas flores, relacionadas no poema possuem significações simbólicas especiais: a *rosa vermelha* é o “símbolo do penhor do amor e da fidelidade” a *papoula* é “a marca de um temperamento fleumático e lento” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.217).

Há ainda o mito da imortalidade do amor através da origem dos jacintos, nos versos: *El que trajo en los brazos jacintos amarillos – O que trouxe nos braços jacintos amarelos* (verso 16); *El que quebró sus arcos. El que dobló sus flecha – que quebrou seus arcos. O que dobrou suas flechas* (verso 19); *El que cortó jacintos para tu lecho – O que cortou jacintos para teu leito* (verso 32). Segundo o mito grego, a origem desta flor, como de outras flores, é o resultado da metamorfose de um ser humano, realizada por um deus para tornar imortal o nome e a lembrança do herói morto. Apolo teria matado, involuntariamente, o amante Jacinto, porque o vento Zéfiro desviou, por ciúmes de Jacinto, uma flecha que Apolo havia lançado. Após quebrar seu arco, Apolo transformou o sangue vertido por Jacinto nas flores que, em sua homenagem, levam o seu nome. (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.199).

Como vemos o poema que começa com o verso: *Amiga, no te mueras – Amiga, não morras*, reforça o pranto e o apelo deste verso em todos os seus detalhes.

Desta forma, Neruda suplementa o modelo pranto, pois realiza um poema com o mesmo tom desta antiga composição, estando a amada ainda viva, mas à beira da morte.

Neste poema, podemos ver também, a pluralidade de vozes, pois Neruda além de dialogar com os antigos prantos dos trovadores, dialoga também com um poema de Andrés Bello²²⁹ do qual extraímos o seguinte fragmento:

*Tú tejes al verano su guirnalda
de granadas espigas; tú la uva
das a la hirviente cuba;
no de purpúrea fruta, o roja, o gualda,*

*A tus florestas bellas.
falta matiz alguno; y bebe en ellas
aromas mil el viento;
y grey es van sin cuento
paciendo tu verdura, desde el llano
que tiene por lindero el horizonte,
hasta el erguido monte,
de inaccesible nieve siempre cano.*

Andrés Bello

*Tu teces ao verão sua grinalda
de granadas espigas; tu a uva
das à fervente cuba;
não de purpúrea fruta, ou vermelha, ou amarela*

*A tuas florestas belas,
não falta matiz algum e bebe nelas
aromas mil o vento
e grey²³⁰ é vão sem conto
apascendo tua verdura, desde o pranto
que tem por limite o horizonte,
até o erguido monte,
de inacessível neve sempre grisalho.*

Andrés Bello²³¹

Ainda sobre o tema “pranto que espera a morte”, podemos considerar o livro *Jardín de invierno* (*Jardim de inverno* – 1974) como sendo um conjunto de poemas que envolvem esta temática. Nele, o poeta empreende uma viagem ao passado numa tentativa frustrada de reencontrar-se com o que foi. A morte, dominante em todo o poemário, não é designada de forma direta, mas o pranto de quem recusa encarar a sua própria morte está presente, porque todos os poemas apresentam os efeitos depredadores da morte.

Para exemplificar a recusa do eu-lírico nerudiano de aceitar a morte, tomemos o último poema de *Jardín de invierno* que além de ter o tom de um pranto em repúdio a própria morte, é uma reflexão sobre a condição perecível do ser humano.

²²⁹ BELLO, Andrés, et al. *Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida*. 2 ed. In. *Las odas de Bello, Olmedo y Heredia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972, p.10, 11.

²³⁰ “Grey” do inglês significa a cor “cinza”.

²³¹ Tradução nossa.

LA ESTRELLA

1. *Bueno, ya no volví, ya no padezco
de no volver, se decidió la arena
y como parte de ola y de pasaje,
sílabo de la sal, piojo del agua,
5. yo, soberano, esclavo de la costa
me sometí, me encadené a mi roca.*

*No hay albedrío para los que somos
fragmento del asombro,
no hay salida para este volver
10. a uno mismo, a la piedra de uno mismo,
ya no hay más estrella que el mar.*

Pablo Neruda²³²

LA ESTRELLA

*Bem, já não voltei, já não padeço
de não voltar, a areia se decidiu
e como parte de onda e de passagem,
sílabo de sal, piolho da água,
eu, soberano, escravo da costa
submeti-me, encadeei-me a minha rocha.*

*Não há livre arbítrio para o que somos
fragmento do assombro,
não há saída para este voltar
a si mesmo, à pedra de si mesmo,
já não há mais estrela que o mar.*

Pablo Neruda²³³

“La estrella” possui alternância entre versos decassílabos e hendecassílabos, somente o oitavo verso é de sete sílabas e tem sua estrutura formada por um sexteto e um quinteto com algumas rimas consoantes (rimam vogais e consoantes seguidas ao último acento tônico do verso). O mar no poema simboliza a eternidade para a qual, sem nenhuma escolha, toda alma deve voltar. A rocha é a própria vida, de quem o eu-lírico diz ter sido escravo. Somos, segundo o eu-lírico, “fragmentos de assombro”, querendo representar a brevidade da vida terrena, e não temos saída para a morte: *no hay salida para este volver / a uno mismo, a la piedra de uno mismo, / ya no hay más estrella que el mar – não há saída para este voltar / a si mesmo, à pedra de si mesmo, / já não há mais estrela que o mar* (versos 9, 10 e 11).

Neste poema, Neruda dialoga com outro texto seu, pois a mesma postura de despedida da vida, com as mesmas imagens, Neruda já havia escrito antes, no canto XV de um de seus livros mais metafísicos – *Aún* (Ainda –1969) :

XV

*Nosotros, los perecederos, tocamos los metales,
el viento, las orillas del océano, las piedras
sabiendo que seguirán, inmóviles o ardientes,
y yo fui descubriendo, nombrando todas las cosas:
fue mi destino amar y despedirme.*

Pablo Neruda²³⁴

²³² NERUDA. Pablo. *Jardín de invierno*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1975, p.103, 104.

²³³ Tradução nossa.

XV

*Nós, os perecíveis, tocamos os metais,
o vento, as margens do oceano, as pedras
sabendo que seguirão, imóveis ou ardentes,
e eu fui descobrindo, nomeando todas as coisas:
foi meu destino amar e despedir-me.*

*Pablo Neruda*²³⁵

Como vemos, nos poemas de Neruda, os diálogos com outras obras e com a própria poesia nerudiana é constante, portanto é uma poesia que leva vozes plurais, em seus versos.

1.32. QUADRINHA

Também chamada de quadra ou trova, consiste num quarteto, ou estrofe de quatro versos, que se automatizou e se fixou como poema. Caracteriza-se pela harmonia e delicadeza do conceito, casadas com a delicadeza da estrofe, pequena como uma joia. Por sua brevidade e singeleza lembra o haicai japonês. Apesar de ser uma composição verdadeiramente popular e folclórica não deixou de atrair sempre a atenção de poetas cultos. (cf.: MOISÉS, 1988, p.425).

Neruda também foi atraído pela delicadeza da quadrinha que aparece aqui e ali em quase todos os seus livros. Examinando o conteúdo de algumas quadrinhas, extraídas de diferentes livros, podemos perceber a pluralidade estilístico-temática da poesia nerudiana.

Extraída de *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*, temos esta quadrinha, de rimas cruzadas e versos longos escrita pelo jovem Neruda em 1919, que mostra o ainda adolescente poeta já integrado à natureza e influenciado pelo surrealismo:

NORMA DE REBELDÍA

*Ser un árbol con alas. En la tierra potente
desnudar las raíces y entregarlas al suelo
y cuando sea mucho más amplio nuestro ambiente*

²³⁴ NERUDA Pablo. *Maremoto. / Aún. / La espada encendida. / Las piedras del cielo*. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2004, p.38 (Colección contemporânea). 2004, p.73,74.

²³⁵ NERUDA. Pablo. *Ainda (Aún)*. 1 ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.43.

con las alas abiertas entregarnos al vuelo.

*Pablo Neruda*²³⁶

NORMA DE REBELDIA

*Ser árvore com asas. Na terra potente
desnudar as raízes e entregá-las ao solo
e quando for muito mais amplo o nosso ambiente
com as asas abertas entregar-nos ao voo.*

*Pablo Neruda*²³⁷

A quadrinha, também com rimas cruzadas, publicada no primeiro livro de Neruda – *Crepusculario* (1923) – fala de amizade e de presentear um amigo com seus versos, bem no estilo neorromântico:

AMIGO

1

*Amigo, llévate lo que tú quieras,
penetra tu mirada en los rincones,
y si así lo deseas yo té doy mi alma entera
con sus blancas avenidas y, sus canciones.*

*Pablo Neruda*²³⁸

AMIGO

1

*Amigo, leve o que você quiser,
penetre seu olhar nos rincões,
e se assim desejar eu lhe dou minh' alma inteira
com suas brancas avenidas e, suas canções.*

*Pablo Neruda*²³⁹

De *Canto general* (1950) extraída do “*Canto IV – Los libertadores, parte XXVI- Artigas, poema V*” temos a quadrinha épica que, num estilo mais clássico e narrativo, conta a história de Artigas:

V

*"Amargo trabajo el exilio", escribió aquel hermano de mi alma y así el entretanto de América
cayó como párpado oscuro
sobre la mirada de Artigas, jinete del escalofrío,
opreso en la inmóvil mirada de vidrio de un déspota, en un reino vacío.*

*Pablo Neruda*²⁴⁰

²³⁶ *El río invisible*, 1980, p.50.

²³⁷ *O rio invisível*, 1982, p.48.

²³⁸ *Crepusculario*, 2003, p.38.

²³⁹ Tradução nossa.

²⁴⁰ *Canto general*, 1992, p.128.

V

"Amargo trabalho o exílio", escreveu aquele irmão de minha alma e assim o instante da América caiu como pestana escura sobre o olhar de Artigas, ginete do arripio, oprimido no imóvel olhar de vidro de um déspota, num reino vazio.

Pablo Neruda²⁴¹

Nos *Cantos ceremoniales* (1961) temos uma sequência de quadra e quintilha com tom de sonora elegia (devido às muitas assonâncias e aliterações) para homenagear a mártir-heroína Manuela Sáenz, esposa de Bolívar:

EN VANO TE BUSCAMOS

*No, nadie reunirá tu firme forma,
ni resucitará tu arena ardiente,
no volverá tu boca a abrir su doble pétalo,
ni se hinchará en tus senos la blanca vestidura.*

*La soledad dispuso sal, silencio, sargazo,
y tu silueta fue comida por la arena,
se perdió en el espacio tu silvestre cintura,
sola, sin el contacto del jinete imperioso
que galopó en el fuego hasta la muerte.*

Pablo Neruda²⁴²

EM VÃO TE BUSCAMOS

*Não, ninguém reunirá tua firme forma,
nem ressuscitará tua areia ardente,
não voltará tua boca a abrir sua dupla pétala,
nem se inchará em teus seios a branca vestimenta.*

*A solidão dispôs sal, silêncio, sargazo,
e tua silhueta foi comida pela areia,
perden-se no espaço tua silvestre cintura,
sozinha, sem contato do ginete imperioso
que galopou no fogo até a morte*

Pablo Neruda²⁴³

Em *Plenos poderes* (1962), a pequena quadra traz o poderio líquido do "Océano", numa poesia também poderosa, surreal, imagética e fluída (devido à aliteração de /l/):

OCEANO

*Cuerpo más puro que una ola,
sal que lava la línea,
y el ave lúcida
volando sin raíces.*

Pablo Neruda²⁴⁴

²⁴¹ Tradução nossa.

²⁴² *Cantos ceremoniales*, 1972, p.25.

²⁴³ Tradução nossa.

OCEANO

*Corpo mais puro que a onda,
sal que lava a margem,
e a ave lúcida
voando sem raízes.*

*Pablo Neruda*²⁴⁵

Em *Memorial de Isla Negra* (1964) não encontramos nenhuma quadrinha, mas, através da quintilha que apresentamos, dá para perceber a intenção do autor de escrever uma poesia memorialista:

SIN ORGULLO

*Ni jactancia ni duelo ni alegría
en esta hora a los que no la vieron
dejaré en estas hojas transversales,
bastó vivir y ver para cantar
y dónde pudo dirigirse el canto?*

*Pablo Neruda*²⁴⁶

SEM ORGULHO

*Nem jactância nem duelo nem alegria
nesta hora aos que não a viram
deixarei nestas folhas transversais,
bastou viver e ver para cantar
e de onde pude dirigir-se o canto?*

*Pablo Neruda*²⁴⁷

Em *Arte de pájaros* (1966) também não há quadrinhas, mas há um dístico, que parece um haicai²⁴⁸ que capta a imagem poética do cisne (ave que é símbolo do poeta modernista). Neruda explora o símbolo do cisne e o formato de sua cabeça e pescoço (que lembra um ponto de interrogação) e consegue com poucas palavras construir a imagem simbólica da ave.

²⁴⁴ NERUDA, Pablo. *Plenos poderes*. 2 ed. bilingue. Tradução Luis Pignatelli. Lisboa (Portugal): Publicações Dom Quixote, 1977, p.26

²⁴⁵ *Plenos Poderes*, 1977, p.27.

²⁴⁶ *Memorial de Isla Negra*, 1980, p.254.

²⁴⁷ Tradução nossa.

²⁴⁸ Haicai é a arte delicada e fugidia que se encontra na leitura dos textos produzidos no Japão do século XVII. O haicai dos mestres japoneses não se satisfaz na exibição de virtuosidade técnica ou na capacidade de uma associação brilhante. Pelo contrário, é um texto que se limita voluntariamente a apenas situar uma dada percepção sensória, objetiva, num campo maior de referências (objetivas ou subjetivas) onde ela ganhe sentido e componha um quadro único; um texto que traz para o leitor a presentificação de um instante como algo inacabado, aberto, um esboço ou um diagrama do choque entre a sensação fugaz e irrepitível e seu longo ou profundo ecoar na sensibilidade ou na memória sensitiva.

Nota-se a criatividade do nome científico que ele inventa para a ave e a capacidade de síntese que alcança com este curto poema:

CISNE

Cygnus Melanchoryphus

*Sobre la nieve natatoria
una larga pregunta negra.*

Pablo Neruda²⁴⁹

CISNE

Cygnus Melanchoryphus

*Sobre a neve natatória
uma longa pergunta negra.*

Pablo Neruda²⁵⁰

No livro *Una casa en la arena* (1966), Neruda imortaliza sua casa de Isla Negra, descrevendo poeticamente a sua imagem construída a partir do contorno do mar. Neste livro, são muitos os poemas em prosa com o título “*El mar*”, o menor deles tem cinco linhas:

EL MAR

*Lo inquietante es la gran barriga azul, grávida y grave, que se
mece, despaciosa, que no viene ni va ni ataca ni acecha.
Qué va a nacer? pregunta el hombre a la tranquilidad
redonda. Y poco a poco va meciéndose y durmiéndose, metido
una vez más en la cuna terrible.*

Pablo Neruda²⁵¹

O MAR

*O inquietante é a grande barriga azul, grávida e grave, que se
mexe, lenta, que não vem nem vai nem ataca nem aceita.
Que vai nascer? pergunta o homem à tranquilidade
redonda. E pouco a pouco vai mexendo e adormecendo, metido
uma vez mais no berço terrível.*

Pablo Neruda²⁵²

Em *Fin de mundo* (1969) a quadrinha octossílaba, presentificando o futuro, quer mostrar que o mundo acabou, mas o canto do poeta permaneceu:

²⁴⁹ NERUDA Pablo. *Arte de pájaros. / Una casa en la arena*. Barcelona: Debosillo, 2004, p.36.

²⁵⁰ Tradução nossa.

²⁵¹ NERUDA Pablo. *Arte de pájaros. / Una casa en la arena*. Barcelona: Debosillo, 2004, p.129.

²⁵² Tradução nossa.

CANTO

*Me morí con todos los muertos,
por eso pude revivir
empeñado en mi testimonio
y en mi esperanza irreductible.*

Pablo Neruda²⁵³

CANTO

*Morri com todos os mortos,
por isso pude reviver
empenhado no meu testemunho
e na minha esperança irredutível.*

Pablo Neruda²⁵⁴

La rosa separada (1972) narra uma viagem à Ilha de Páscoa, sua quadrinha traz, num estilo realista, uma imagem das estátuas de pedra, com as quais os viajantes se deparam ao chegar à ilha:

LOS HOMBRES

*Llegamos hasta lejos, hasta lejos
para entender las órbitas de piedra,
los ojos apagados que aún siguen mirando
los grandes rostros dispuestos para la eternidad.*

LOS HOMBRES

*Chegamos muito longe, muito longe
para entender as órbitas de pedra,
os olhos extintos que continuam olhando
os grandes rostos dispostos para a eternidade*

Pablo Neruda²⁵⁵

Nos últimos poemas de Neruda, ele pressentindo a morte (porque lutava contra um câncer), passa a agradecer seus últimos dias de vida em *El mar y las campanas* (1973 – publicação póstuma) temos uma quadrinha que mostra esta postura de despedida de Neruda.

[Gracias, violines, por este día]²⁵⁶

Gracias, violines, por este día

²⁵³ NERUDA Pablo. *Fin de mundo*. 2004, p.137.

²⁵⁴ Tradução nossa.

²⁵⁵ NERUDA, Pablo. *La rosa separada*. 2 ed. bilingue. Tradução Olga Savary. Porto Alegre (RS): L & PM, 1987, p.68, 69.

²⁵⁶ Segundo nota do editor, era intenção de Neruda nomear cada um de seus poemas deste livro. Como ele faleceu antes de terminar esta tarefa, os editores estão colocando em colchete o primeiro verso dos poemas que ele não teve tempo de nomear.

*de cuatro cuerdas. Puro
es el sonido del cielo,
la voz azul del aire.*

Pablo Neruda²⁵⁷

[Gracias, violines, por este día]

*Obrigado, violinos, por este dia
de quatro cordas. Puro
é o som do céu,
a voz azul do ar.*

Pablo Neruda²⁵⁸

Embora este capítulo de nossa pesquisa seja um inventário das formas praticadas por Neruda, a visualização de algumas de suas quadrinhas nos dá abertura para comentar a relação forma X conteúdo na poesia nerudiana.

Ainda que Neruda sempre tenha cuidado da forma de seus poemas, o conteúdo sempre foi, para ele, a questão principal. Através destas poucas quadrinhas recolhidas de diversos livros, podemos notar como Neruda adapta a forma ao conteúdo, privilegiando sempre a mensagem que tem por objetivo passar a seus leitores.

1.33. REDONDILHAS

As redondilhas são poemas construídos com versos de cinco ou sete sílabas. O verso de sete sílabas é chamado de “heptassílabo ou septissílabo, ou verso redondilho maior”. (MOISÉS, 1988, p.511). O verso de cinco sílabas é chamados de “pentassílabo ou redondilho menor”. (MOISÉS, 1988, p.511). Antigamente, as redondilhas eram iniciadas por um mote (geralmente um dístico), ao qual se seguiam as voltas (demais estrofes), que deveriam desenvolver as idéias do mote.

Neruda não era um adepto fervoroso da métrica fixa, entretanto seu poema “*Como te pressinto*” é formado de redondilhas menor (o verso dezesseis é o único que tem seis sílabas).

²⁵⁷ NERUDA, Pablo. *El mar y las campanas*, p.16.

²⁵⁸ Tradução nossa.

Além disso, possui quatro estrofes (três quintetos e um sexteto, destacadas através de parágrafos que separam cada estrofe) com rimas que se repetem apenas no primeiro e último verso de cada estrofe.

CÓMO TE PRESSINTO

1. *Cómo te presiento
en las horas tristes
cargadas de tedio,
todas amargadas*
5. *por los sufrimientos.
Dándome el consuelo
de tus blancas manos,
dándome el afecto
de tus ojos claros*
10. *tímidos y buenos.
... Y, cómo presiento
la alegre sonrisa
de tus labios frescos,
la sonrisa triste*
15. *de mis labios viejos.
En las amargas horas
de mi amargo tedio,
yo siento que brotas
del triste silencio.*
20. *Cómo te presiento,
cómo te presiento!*

Pablo Neruda²⁵⁹

COMO TE PRESSINTO

- Como te pressinto
nessas horas tristes
pesadas de tédio,
todas amargadas
pelos sofrimentos.*
- Dando-me o consolo
de tuas mãos brancas,
dando-me esse afeto
de teus olhos claros
tímidos e bons.*
- ... E como pressinto
o alegre sorriso
de teus lábios frescos,
o sorriso triste
de meus lábios velhos.*
- Nessas longas horas
de fastio amargo,
eu sinto que brotas
do triste silêncio.
Como te pressinto,
como te pressinto!*

Pablo Neruda²⁶⁰

Nesta redondilha, Neruda emprega um jogo de palavras que se repetem mudando de posição nos diferentes versos. A chave do poema é a oposição entre o presente e o futuro que significam também a oposição entre contentamento e descontentamento. Esta oposição é um desconcerto, que se junta a outro desconcerto que existe no poema: o desconcerto do tempo considerado objetivamente. O contentamento é um desejo e um pressentimento que o eu-lírico tem acerca de um futuro que pode se tornar real, mas que na verdade é ilusório. Na verdade, o que o eu-lírico tem é o descontentamento presente, que desaparece à medida que ele deposita suas esperanças no futuro.

Este procedimento de desconcerto e de apelo à concretização de um amor platônico, sempre esteve presente na literatura, tanto nas cantigas dos trovadores, como no lirismo barroco, como na lira romântica que foram escolas que privilegiaram os sentimentos em detrimento da razão.

²⁵⁹ *El río invisible*, 1980, p.24.

²⁶⁰ *O rio invisível*, 1982, p.24.

Mas a redondilha de Neruda dialoga diretamente com o maneirismo de Góngora, de Cervantes, de Camões que na poesia lírica e notadamente nas redondilhas, propunham composições em que as contradições se mantêm em tensão. Neste sentido, “*Como te presiento*” capta exatamente este momento de tensão que o eu-lírico demonstra atravessar – entre presente e futuro, entre descontentamento e contentamento – o momento introspectivo do pressentir.

1.34. ROMANCILHO

Romancilho ou endecha é uma composição desenvolvida na Espanha durante o século XVI, é uma canção que se assemelha a elegia, caracterizada pelo canto breve, triste e plangente.

Formado por versos curtos, geralmente com menos de oito sílabas, dispostos em quadras (cf.: MOISÉS, 1988, p.172).

Neruda preferia versos longos, mas sua obra possui alguns poucos romancilhos. Escolhemos, para exemplificar este tipo de poema, “*Lamento lento*” o qual, como já dissemos, é um poema que nasceu junto com “*Madrigal escrito en invierno*”²⁶¹.

LAMENTO LENTO

1. *En la noche del corazón
la gota de tu nombre lento
en silencio circula y cae
y rompe y desarrolla su agua.*

5. *Algo quiere su leve daño
y su estima infinita y corta,
como el paso de un ser perdido
de pronto oído.*

De pronto, de pronto escuchado
10. *y repartido en el corazón
como triste insistencia y aumento
como un sueño frío de otoño.*

*La espesa rueda de la tierra
su llanta húmeda de olvido*
15. *hace rodar, cortando el tiempo
en mitades inaccesibles.*

LAMENTO LENTO

*Na noite do coração
a gota de teu nome lento
em silencio circula e cai
e rompe e desenrola sua água.*

*Algo quer seu leve dano
e sua estima infinita e curta,
como o passo de um ser perdido
de repente ouvido.*

*De repente, de repente escutado
e repartido no coração
como triste insistência e aumento
como um sonho frio de outono.*

*A espessa roda da terra
seu aro úmido de esquecimento
faz rodar, cortando o tempo
em metades inacessíveis.*

²⁶¹ Sobre “*Madrigal escrito en invierno*” ver, neste mesmo capítulo, o item: 1.24. Madrigal.

*Sus copas duras cubren tu alma
derramada en la tierra fría
con sus pobres chispas azules
20. volando en la voz de la lluvia.*

Pablo Neruda²⁶²

*Suas taças duras cobrem tua alma
derramada na terra fria
com suas pobres chispas azuis
voando na voz da chuva.*

Pablo Neruda²⁶³

As cinco quadras de “*Lamento lento*” apresentam na maioria versos octossílabos com rimas toantes que mudam de posição a cada estrofe. É um poema repleto de aliterações, assonâncias e metáforas que tentam materializar a imagem sonora do lamento que o eu-lírico sente a partir da ausência da amada.

Na primeira quadra o eu-lírico começa falando de seu próprio coração. O primeiro verso – *En la noche del corazón (Na noite do coração)* – possui uma dupla referência: uma metafórica e outra realista ao mesmo tempo.

Realista porque no silêncio da noite as recordações são mesmo mais fortes, metafórica porque o eu-lírico internaliza o silêncio, o escuro, a estaticidade da noite em seu próprio coração.

O lamento do eu-lírico é lento, porque a recordação da amada também se processa lentamente. E para representar esta lentidão, o poema usa a descrição em miniatura.

1. *En la noche del corazón
la gota de tu nombre lento
en silencio circula y cae
y rompe y desarrolla su agua.*

*Na noite do coração
a gota de teu nome lento
em silencio circula e cai
e rompe e desenrola sua água*

A metafórica imagem da pequena gota (um nome) que se desliza, lentamente, sobre si mesma e em sua queda se rompe desenvolvendo sua água de extensão é a própria lembrança que o eu-lírico tem de sua amada: uma única gota que (como está na segunda estrofe) com seu leve dano quer algo.

5. *Algo quiere su leve daño
y su estima infinita y corta,
como el paso de un ser perdido
de pronto oído.*

*Algo quer seu leve dano
e sua estima infinita e curta,
como o passo de um ser perdido
de repente ouvido.*

²⁶² *Residencia en la tierra*, 1969, p.25, 26.

²⁶³ Tradução nossa.

Este algo que a gota traz paradoxalmente é o nome da amada que representa muito para o eu-lírico e por isso é “infinito”, embora tenha tido uma “curta” duração. A queda da gota é comparada, ao passo de um ser perdido que de repente é ouvido. A recordação do eu-lírico é sem sentido, algo perdido, mas que é ouvido porque está latente em seu coração e vem repartida, com insistência e aumento, neste coração. Para exprimir o auge de sua emoção, o eu-lírico repete o que disse no final da segunda estrofe no início da terceira.

*De pronto, de pronto escuchado
10. y repartido en el corazón
como triste insistencia y aumento
como un sueño frío de otoño.*

*De repente, de repente escutado
e repartido no coração
como triste insistência e aumento
como um sonho frio de outono.*

Para materializar a insistência e o aumento desta recordação, o eu-lírico lhe compara com o frio do outono, que só aumenta, insistentemente até a chegada do inverno.

Na quarta estrofe o eu-lírico lamenta-se porque a vida terrena com suas imprevistas transformações (metáfora do mundo que gira como uma roda) separa pessoas que representam a metade uma da outra, mas que se tornam metades inacessíveis:

*La espesa rueda de la tierra
su llanta húmeda de olvido
15. hace rodar, cortando el tiempo
en mitades inaccesibles.*

*A espessa roda da terra
seu aro úmido de esquecimento
faz rodar, cortando o tempo
em metades inacessíveis.*

O esquecimento é úmido (verso 14), porque todo esquecimento é regado com lágrimas. Por outro lado, o esquecimento é comparado com uma bebida amarga, dura de engolir que cobre a alma de quem tenta esquecer (verso 17).

*Sus copas duras cubren tu alma
derramada en la tierra fría
con sus pobres chispas azules
20. volando en la voz de la lluvia.*

*Suas taças duras cobrem tua alma
derramada na terra fria
com suas pobres chispas azuis
voando na voz da chuva.*

A alma do ser que ama e é obrigado a viver longe de quem ama é como uma alma que voava e é obrigada a viver na terra fria. Mas o amor não termina, ele continua como pobres chispas azuis voando na voz da chuva. O amor é descrito em miniatura como faísca que brilha apesar de estar banhado por muitas lágrimas de lamento (metaforizada no poema pela voz da chuva).

Com “*Lamento lento*” constatamos mais uma vez a presença da metáfora surrealista que é uma constante em toda poesia residenciária. Esta metáfora é sempre recolhida metonimicamente para representar um todo maior de significação. Explicando melhor esse processo de composição do poema, podemos dizer que a partir do uso de várias metáforas diferentes entre si, elementos heterogêneos (*noche del corazón, gota de tu nombre lento, paso de un ser perdido de pronto oído, sueño frío de otoño, espesa rueda de la tierra, llanta húmeda de olvido, cortando el tiempo en mitades inaccesibles, copas duras cubren tu alma derramada en la tierra fría, pobres chispas azules volando en la voz de la lluvia*) Neruda representa as partes da imagem que quer construir. Por fim junta estas partes no todo metonímico que, neste caso, é o “*Lamento lento*”. Toda esta abundância de elementos metafóricos, unidos de forma organizada (que dialoga com modelos da tradição literária) para representar um significado maior, mostra o quanto é plural a poesia nerudiana.

1.35. SOLILÓQUIO

Do latim *soliloquiu(m)*, significa “falar” [*loqui*], “sozinho” [*solus*], termo cunhado por Santo Agostinho no seu *Liber Soliloquium*, consiste na oralização do que se passa na consciência do protagonista. Podendo ocorrer no teatro e no romance, o solilóquio que o figurante, sozinho em face do auditório e do leitor como se integralmente desacompanhado, articule seus pensamentos, alto e bom som. Sempre na primeira pessoa, o solilóquio difere do monólogo interior na medida em que a personagem estrutura suas emoções e idéias de forma lógica e coerente. (cf.: MOISÉS, 1988, p.511).

Raro no antigo teatro greco-latino e no moderno, o solilóquio foi usado regularmente nos séculos XVI e XVII, como se observa, por exemplo, na obra de Shakespeare (o *Hamelet*, 1602, que encerra o conhecido solilóquio: *To be or not to be*), de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*, 1635) de Lope de Vega (*Soliloquios*, 1612), ou de Gil Vicente (*Farsa de Inês Pereira*, 1523) (cf.: MOISÉS, 1988, p.511).

O solilóquio sempre foi um modelo mais utilizado na poesia dramática ou na prosa romanesca. Neruda suplementa o modelo por utilizá-lo, também na poesia lírica.

Há vários solilóquios na obra nerudiana, como por exemplo: “Soliloquio en tinieblas” de *Estravagario*, “Soliloquio en las olas” de *Memorial de Isla Negra*.

O eu-lírico, expresso no poema a seguir, conversa consigo mesmo, mas não chega a concluir sua reflexão; por isso, Neruda dá o título de “Soliloquio inconcluso” a seu poema que retiramos de *Geografía infructuosa* (*Geografia infrutuosa* – 1972). Nele o eu-lírico deixa registrado sua reflexão acerca das posturas que tomou em sua vida.

SOLILOQUIO INCONCLUSO

1. *Al azar de la luz
de la distancia,
me envuelvo en esto mismo, en mi razón,
en la sinceridad de mi albedrío*
5. *y cuando salgo ya a decidir adiós
me encuentro con el mismo,
con yo, con este soy que me esperaba
y que no quiere despedirse nunca.*

Adiós, adiós, le digo

10. *y toma el mismo paso que yo dejo
y recomienza con las manos mías
a buscar en la arena o en la sombra
mis propios materiales inconclusos.*

Me seguí por las mesas y los mares

15. *de jardín en jardín, de vino en vino,
sin sorprenderme de mi identidad
envidiándome a veces, despreciándome,
sin justificativo ni evidencia:
empeñado en la más oscura sal,*
20. *teñido por amargas circunstancias
y tan lleno y tan harto de mí mismo
que entré en los otros transitoriamente
como en una estación de tantos trenes
que uno toma el de ayer, el que no existe.*

25. *No es raro que ante el hombre, el uno solo,
multiplicado, longitudinal,
el que acumula sol en su granero,
luna extendida, espadas torrenciales,
el viajero hacia donde y hacia adentro,*
30. *siempre en su ser, resplandeciente u duro,
el hombre que seré, que fui, que soy,
ante el perecedero imperecible
se pare el más reciente
con un hueso sarnoso en el hocico*
35. *y teleladre algún chacal precario,
encadenado a su amargura amarga.*

SOLILÓQUIO INCONCLUSO

- Ao azar da luz
da distância,
envolvi-me nisto mesmo, na minha razão,
na sinceridade de meu arbítrio
e quando saio já para decidir dizer adeus
encontro-me com o mesmo,
comigo, com este sou que me esperava
e que não quer despedir-se nunca.*

Adeus, adeus, digo-lhe

- e ele toma o mesmo passo que eu deixo
e recomeça com as minhas mãos
a buscar na areia ou na sombra
meus próprios materiais inconclusos.*

Seguí-me pelas mesas e pelos mares

- de jardim em jardim, de vinho em vinho,
sem surpreender-me de minha identidade
invejando-me às vezes, depreciando-me,
sem justificativa nem evidência:
empenhado no mais escuro sal,
tingido por amargas circunstâncias
e tão cheio e tão farto de mim mesmo estava
que entrei nos outros transitoriamente
como numa estação de tantos trens
que se toma no dia de ontem, mas que não existe.*

- Não é raro que diante do homem, o que é só,
veja-se multiplicado, longitudinal,
o que acumula sol no seu celeiro,
lua estendida, espadas torrenciais,
o viajante de longe e de seu interior,
sempre no seu ser, resplandecente ou duro,
o homem que serei, que fui, que sou,
diante do eu transitório e imperecível
depare-se mais recentemente
com um osso sarnoso no focinho
e teleladre para algum chacal precário,
encadeado a sua amargura amarga.*

*De mar a mediodía hay un transcurso
que no por ser destello es inasible
sino por ser fragancia:*
40. *olor del tiempo, estrella enardecida
por las repeticiones de la espuma
y en ese cascabel descabellado
sigo siendo mi próximo testigo.*

No sólo son los ojos
45. *los que integran
la infinita limpieza, el sano cielo,
los matorrales, la salud silvestre,
sino el ir y venir de tus trabajos:
y este recomenzarte cada día*
50. *alcanzarte cansado y renacerte,
vivirte una vez más y continuarte,
volcando sombra, sangre, tierra y tierra
en lo que te tocó para sembrar,
para cavar y para cosechar,*
55. *para parir y para continuar
tu ayer y tu seguir en este mundo.*

Pablo Neruda²⁶⁴

*Do mar ao meio-dia há um transcurso
que não por ser clarão é incompreensível
senão por ser fragrância:*
*odor do tempo, estrela inflamada
pelas repetições da espuma
e nessa cascavel descabelada
sigo sendo minha próxima testemunha.*

Não só são os olhos
*os que integram
a infinita limpeza, o céu são
os matagais, a saúde silvestre,
mas também o ir e vir de teus trabalhos:
e este recomeçar a ti mesmo a cada dia
alcançar a ti mesmo cansado e renascer,
viver uma vez mais e continuar-te,
vertendo sombra, sangue, terra e terra
naquilo que te cabe para semear,
para cavar e para coletar,
para parir e para continuar
teu ontem e teu seguir neste mundo.*

Pablo Neruda²⁶⁵

Em seu solilóquio Neruda demonstra ter plena consciência da pluralidade que ele representa no mundo em que vive (versos 25 a 29): *el uno solo, / multiplicado, longitudinal, / el que acumula sol en su granero, / luna extendida, espadas torrenciales, / el viajero hacia donde y hacia adentro (o que é só, / veja-se multiplicado, longitudinal, / o que acumula sol no seu celeiro, / lua estendida, espadas torrenciais, / o viajante de longe e de seu interior).*

Embora no início de seu solilóquio ele esteja decidido a fugir de si mesmo, de sua própria consciência, não consegue realizar este intento (versos 5 a 8): *cuando salgo ya a decidir adiós / me encuentro con el mismo, / con yo, con este soy que me esperaba / y que no quiere despedirse nunca (quando saio já para decidir dizer adeus / encontro-me com o mesmo, / comigo, com este sou que me esperava / e que não quer despedirse nunca).*

Na sequência dos versos 17 a 36, vemos que seu “eu” interior é testemunha dos muitos “eus” que o personagem Neruda, enquanto poeta, representa.

²⁶⁴ NERUDA, Pablo. *Geografía infructuosa*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1977, p.37-41.

²⁶⁵ Tradução nossa.

Ele é o poeta que se multiplica porque acumula “*sol no seu celeiro*” (*sol en su granero*) – aquele que aquece os grãos de sua poesia não a deixando apodrecer.

Ele acumula “*lua estendida*” (*luna extendida*) – o poeta romântico que estende, alonga seu romantismo. Acumula “*espadas torrenciais*” (*espadas torrenciales*) – o poeta político que faz de sua poesia uma arma de luta. Ele é também o poeta viajante que realiza tanto excursões longínquas como para seu próprio interior: “*viajante de longe e de seu interior*” (*hacia donde y hacia dentro*). É ainda o poeta que denuncia os vilões do mundo – *teleladre para algum chacal precário* (*teleladre algún chacal precario*).

Ele sabe que a melhor testemunha que tem de sua ambivalente ambiguidade é o seu próprio “eu” interior, de quem ele quer fugir, mas não consegue (verso 43): *sigo siendo mi próximo testigo* (*sigo sendo minha próxima testemunha*).

No último trecho do poema fala do seu impulso desenfreado de escrever, algo que ele mesmo não pode conter, mesmo estando cansado.

Fala também da importância de seu trabalho enquanto modo de promover a melhoria do mundo que o cerca. Aqui ele rompe, totalmente, com o modelo de solilóquio, porque passa a falar de si mesmo como se falasse com uma segunda pessoa, uma vez que passa a usar o “tú”. Podemos inferir que neste final é a voz da consciência do eu-lírico que passa a falar no poema:

*No sólo son los ojos
45. los que integran
la infinita limpieza, el sano cielo,
los matorrales, la salud silvestre,
sino el ir y venir de tus trabajos:
y este recomenzarte cada día
50. alcanzarte cansado y renacerte,
vivirte una vez más y continuarte,
volcando sombra, sangre, tierra y tierra
en lo que te tocó para sembrar,
para cavar y para cosechar,
55. para parir y para continuar
tu ayer y tu seguir en este mundo.*

*Não só são os olhos
os que integram
a infinita limpeza, o céu são
os matagais, a saúde silvestre,
mas também o ir e vir de teus trabalhos:
e este recomençar a ti mesmo a cada dia
alcançar a ti mesmo cansado e renascer,
viver uma vez mais e continuar-te,
vertendo sombra, sangue, terra e terra
naquilo que te cabe para semear,
para cavar e para coletar,
para parir e para continuar
teu ontem e teu seguir neste mundo.*

Não podemos deixar de comentar que essa postura de desdobramento do eu-lírico em um outro ou em vários outros é uma atitude que está presente na poesia pós-moderna que apresenta um eu-lírico fragmentário e plural.

1.36. SONETO

Do italiano *sonetto*, do provençal *sonet*, significa “som, melodia, canção”. Considera-se o poeta siciliano da corte de Frederico II – Giacomo da Lentino (1180 / 1190?-1246?) – como inventor do soneto. Dante (1265-1321) foi o primeiro grande poeta a cultivar o soneto, mas coube a Petrarca (1304-1374) o mérito de lhe haver emprestado a forma e o conteúdo que se tornaram modelo para a posteridade. O soneto foi introduzido na literatura espanhola através do Marquês de Santillana (1398-1458); na literatura portuguesa através de Sá de Miranda (1495-1558); na literatura francesa por Clément Marot (1496-1544) e na inglesa por Tomas Wyatt (1503-1542). Cultivado do século XVI ao XVIII por grandes poetas, o soneto entrou em declínio com o romantismo, voltou a ser praticado com o parnasianismo e continua presente na atualidade.

Além do modelo petrarquiano (dois quartetos e dois tercetos com rimas *abba, abba, cde, cde* ou *abab, abab, ccd, ccd* ou *abba, abba, cdc, dcd*), há ainda o modelo shakespeariano (três quadras e um dístico *abab, cdcd, sfsf, gg*) e o modelo spenserista (três quadras e um dístico com rimas *abab, bcbc, cdcd, ee*). O soneto estrambótico tem um terceto a mais que funciona como cauda ou *ritornello* do terceto final. Há ainda o soneto de versos brancos: sem rima.

Neruda fez muitos sonetos, principalmente, quando jovem, por isso, em *El río invisible* e em *Cuadernos de Temuco*, podemos encontrar muitas composições com variáveis métricas e rimas. Mas no seu livro *Cien sonetos de amor* (1959) só existem sonetos com versos brancos. Além disso há um procedimento diferente de Neruda em *Cien sonetos*: a presença do diálogo com outros sonetos de outros poetas da tradição, pois Neruda recupera os mesmos temas dos poetas maneiristas, mas distorce o momento de tensão do soneto, atingindo sempre um equilíbrio em que pode viver plenamente o amor.

Exemplificamos com o soneto *LIV* que repete o mesmo tema de um soneto de Camões (que apresentamos em seguida para apontar as intersecções e as divergências).

LIV

1. *Espléndida razón, demonio claro
del racimo absoluto, del recto mediodía,
aquí estamos al fin, sin soledad y solos,
lejos del desvarío de la ciudad salvaje.*
5. *Cuando la línea pura rodea su paloma
y el fuego condecora la paz con su alimento
tú y yo erigimos este celeste resultado.
Razón y amor desnudos viven en esta casa.*
- Sueños furiosos, ríos de amarga certidumbre,
10. decisiones más duras que el sueño de un martillo
cayeron en la doble copa de los amantes.*
- Hasta que en la balanza se elevaron, gemelos
la razón y el amor como dos alas.
Así se construyo la transparencia.*

Pablo Neruda²⁶⁶*LIV*

- Espléndida razão, demônio claro
do cacho absoluto, do reto meio-dia,
aquí estamos ao fim, sem solidão e sós,
longe do desvairo da cidade selvagem.*
- Quando a linha pura rodeia sua pomba
e o fogo condecora a paz com seu sustento,
tu e eu erigimos este celeste efeito.
Razão e amor despidos vivem nesta casa.*
- Sonhos furiosos, rios de amarga certeza,
10. decisões mais duras que o sonho de um martelo
caíram na dúplice taça dos amantes.*
- Até que na balança se elevaram, gêmeos
a razão e o amor com duas asas.
Assim se construiu a transparência.*

Pablo Neruda²⁶⁷

**SEMPRE A RAZÃO
VENCIDA FOI DE AMOR**

1. *Sempre a Razão vencida foi de Amor;
Mas, porque assim o pedia o coração,
Quis Amor ser vencido da Razão
Ora que caso pode haver maior!*
5. *Novo modo de morte, e nova dor!
Estranheza de grande admiração,
Que perde suas forças a afeição,
Por que não perca a pena o seu rigor!*
- Pois nunca houve fraqueza no querer,
10. Mas antes muito mais se esforça assim
Um contrário com outro por vencer.*
- Mas a Razão, que a luta vence, enfim,
Não creio que é Razão; mas há de ser
Inclinação que eu tenho contra mim.*

Luís Vaz de Camões²⁶⁸

²⁶⁶ NERUDA, Pablo. *Cien sonetos de amor*. 1 ed. Barcelona: DeBosillo, 2003, p.73.

²⁶⁷ NERUDA, Pablo. *Cem sonetos de amor*. 5 ed. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre (RS): L&PM, 1979, p.69.

²⁶⁸ CAMÕES, Luís de. 1 ed. *Lírica: redondilhas e sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997, p.104 (Biblioteca da Folha – número 22).

Em *Cien sonetos de amor*, Neruda recupera o estilo e a temática maneirista, pois constrói todos os seus poemas “à maneira de” Petrarca. Porém, os sonetos de Neruda, muitas vezes, atualizam os temas que nos poemas maneiristas eram retratos em constante tensão, trazendo o equilíbrio para valores opostos. Ou seja, Neruda desfaz a tensão e substitui esta tensão pelo equilíbrio.

Por exemplo, o tema razão X amor, que para os maneiristas sempre representava uma contraposição de valores irreconciliáveis, no soneto “LIV” de Neruda alcança a reconciliação e o equilíbrio. Comparando o soneto de Camões (1524?-1580) sobre o mesmo tema, com o soneto “LIV” de Neruda, notamos que Neruda vai além do tema proposto e a partir dos opostos – razão X amor, chega a um novo valor equilibrado – a transparência. É como se o eu-lírico do soneto nerudiano conseguisse encontrar uma solução para o antagonismo razão X amor que o eu-lírico camoniano não encontrou.

De qualquer forma, existe uma forte relação entre os dois sonetos, embora o eu-lírico de Camões escolha o caminho negativo da razão (que o faz permanecer só e deprimido) e o eu-lírico de Neruda escolha o equilíbrio entre razão e amor (que o faz viver ao lado da amada com uma cumplicidade que torna a relação do casal transparente).

Neruda suplementa o modelo, porque se apropria da forma (soneto), da temática – a oposição entre razão e amor, mas não repete a tensão existente no soneto maneirista, substitui o momento de tensão que marcava os sonetos daquela época pela reconciliação entre os opostos que o soneto traz.

Em outro soneto observamos, no primeiro verso o diálogo do eu-lírico nerudiano com o eu-lírico shakespeariano do famoso solilóquio de *Hamelet – To be or not to be*.

LXIX

1. *Tal vez no ser es ser sin que tú seas,
sin que vayas cortando el mediodía
como una flor azul, sin que camines
más tarde por la niebla y los ladrillos,*
5. *sin esa luz que llevas en la mano
que tal vez otros no verán dorada,
que tal vez nadie supo que crecía
como el origen rojo de la rosa,*

LXIX

- Talvez não ser é ser sem que tu sejas,
sem que vás cortando o meio-dia
como uma flor azul, sem que caminhes
mais tarde pela névoa e os ladrilhos,*
- sem essa luz que levavas na mão
que talvez outros não verão dourada,
que talvez ninguém soube que crescia
como a origem rubra da rosa,*

sin que seas, en fin, sin que vinieras
10. *brusca, incitante, a conocer mi vida,*
ráfaga de rosal, trigo del viento,

y desde entonces soy porque tú eres,
y desde entonces eres, soy y somos,
y por amor seré, serás, seremos.

Pablo Neruda²⁶⁹

sem que sejas, enfim, sem que viesses
brusca, incitante, a conhecer minha vida,
aragem de roseira, trigo do vento,

e desde então sou porque tu és,
e desde então és, sou e somos,
e por amor serei, serás, seremos.

Pablo Neruda²⁷⁰

Dialogando com os questionamentos de Hamlet, o eu-lírico do poema conjectura que “não ser” alguém importante na vida é “ser” (no sentido de existir) sem que a amada “seja” tudo o que representa para ele. Portanto, no primeiro verso o eu-lírico diz que sua existência nada significa, se tiver que viver sem a existência da amada – *Tal vez no ser es ser sin que tu seas (Talvez não ser é ser sem que tu sejas)*.

Em seguida o eu-lírico descreve, metaforicamente, o que a amada representa para ele. Ela é o céu iluminado do meio-dia, o paraíso do eu-lírico, representada pela comparação com “a flor azul, símbolo do paraíso” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.217) – versos: 2-4:

sin que vayas cortando el mediodía
como una flor azul, sin que caminos
más tarde por la niebla y los ladrillos,

sem que vás cortando o meio-dia
como uma flor azul, sem que caminhos
mais tarde pela névoa e os ladrilhos

Ela é este ser que caminha durante a tarde, envolta pela neblina (portanto nua) levando nas mãos uma luz que só ele, seu amante, pode ver que é dourada – versos 5-8:

5. *sin esa luz que llevas en la mano*
que tal vez otros no verán dorada,
que tal vez nadie supo que crecía
como el origen rojo de la rosa,

sem essa luz que levas na mão
que talvez outros não verão dourada,
que talvez ninguém soube que crescia
como a origem rubra da rosa

Esta luz, cor de ouro, é a luz do amor que cresce como cresce a origem vermelha da rosa (um botão de rosa é um pingo vermelho que se desabrocha, transformando-se uma flor muito maior do que sua origem).

Além disso, a rosa simboliza “o concreto e tangível do amor terreno” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.330) e a rosa vermelha é o “símbolo do penhor do amor e da fidelidade” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.217).

²⁶⁹ *Cien sonetos de Amor*, 2003, p.88.

²⁷⁰ *Cem sonetos de Amor*, 1987, p.84.

No primeiro terceto, o eu-lírico compara a maneira rápida com que a amada entrou na sua vida, causando-lhe imensa satisfação, com a brisa que chega rapidamente trazendo o perfume das rosas, que “exalado eleva a alma humana ao divino” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.217). Compara também com a rapidez que chega o trigo semeado pelo vento. Este vira plantação e depois se transforma em pão que sustenta o homem (versos 9-11)

*sin que seas, en fin, sin que vinieras
10. brusca, incitante, a conocer mi vida,
ráfaga de rosal, trigo del viento,*

*sem que sejas, enfim, sem que vieses
brusca, incitante, a conhecer minha vida,
aragem de roseira, trigo do vento,*

Tudo isso a amada representa para o eu-lírico: o céu paradisíaco, a luz do amor, o amor concreto e terreno, a fidelidade do amor, o perfume que eleva o homem, o trigo que garante o seu sustento.

No segundo terceto, com chave de ouro, Neruda resolve a controvérsia proposta no solilóquio shakespeariano – “Ser ou não ser, esta é a questão”, colocando o amor como fórmula mágica para solucionar o problema: só o amor faz com que alguém seja completo desta maneira: a partir do outro que também o ama (versos 12 a 15):

*y desde entonces soy porque tú eres,
y desde entonces eres, soy y somos,
y por amor seré, serás, seremos.*

*e desde então sou porque tu és,
e desde então és, sou e somos,
e por amor serei, serás, seremos*

O procedimento mais usual dos sonetos maneiristas era retratar a tensão negativa gerada pelo sentimento amoroso. Neruda nos *Cien sonetos* consegue suplementar o modelo porque à maneira dos próprios maneiristas (Camões, Shakespeare, que por sua vez escreviam à maneira de seus precursores Petrarca, Sá de Miranda, Tomas Wyatt) festeja o lado positivo do amor. Há, além disso, outros sonetos na obra nerudiana que suplementam o modelo de uma outra forma. Como exemplo, transcrevemos a seguir um soneto impossível de ser traduzido que retiramos do livro *Fin de viaje*, publicado em 1982.

SONETO DE LAS EQUIVOCACIONES

*Muchas son: Ligenturia, Ligentina,
Libueya, Livia, Lidia, Ligeola,
Niveia, Lioja, Lina, Livelina,
Liguria, Ligia, Lila, Lola,*

*Gilia, Jolia, Ligenta, Ligería,
Legere, Lijolala, Lijolila,
Litigia, Calia, Lujuria, Legía,
Lijandra, Licolica, Colanpila,

Licofanta, Licora, Licosesa,
Licosigla, Ligenta, Liprofesa,
Lichuga, Litemuca, Lilineares,

Ligistrofa, Liluz, Lillamarada,
Lilluvi, Licautín, Licamarada,
Y una sola: Ligeia Balladares.*

Escrito para Ligeia Balladares que nos acompañaba durante la campaña presidencial de 1969.

*Pablo Neruda*²⁷¹

Um leitor de Neruda é capaz de ficar dias lendo este soneto, tentando decifrar seu conteúdo. Parece um trava-línguas, parece uma mistura de palíndromo e acróstico, parece uma mensagem escrita em código, para comunicar algum segredo escapando ao olhar do inimigo.

Mas na verdade é apenas um soneto em homenagem à jornalista de *El Siglo*, um dos mais importantes periódicos do Chile. Ligeia Balladares²⁷² acompanhou toda a campanha presidencial de Neruda. Inclusive estava com ele na casa do poeta Gonzalo Rojas (em Concepción) quando chegou a notícia de que Salvador Allende seria o candidato da Unidade Popular, e Neruda resolveu renunciar à candidatura por ele.

Ligeia era filiada ao Partido Comunista e trabalhava militando na campanha presidencial. Conta que tinha também a função de recolher os textos originais de Neruda para publicá-los em *El Siglo*, ela colecionava estes textos e os guardava numa caixa. Neruda escrevia muito, inclusive pedia a ela mais folhas de papel para improvisar seus discursos de campanha.

O soneto dedicado a Ligeia foi escrito, rapidamente, de improviso, num restaurante, depois do almoço, em meio a um “bate-papo”, enquanto se esperava pela sobremesa.

²⁷¹ NERUDA, Pablo. *El fin de viaje* (obra póstuma). 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1982, p.57 (Biblioteca breve).

²⁷² Mais informações sobre a jornalista podem ser obtidas na entrevista que ela concedeu para o jornal *Clarín*, contida na seguinte matéria: CASASÚS, Mario. *Cubanos hicieron la grabación entre Pinochet y Carvajal durante el asalto a La Moneda*. In: *Clarín*. Lunes, 19 de febrero de 2007. Disponível em: < <http://>

Nele Neruda brinca com as palavras porque, o que unia o poeta e a jornalista era exatamente – as palavras. E quantos equívocos não devem ter enfrentados juntos o poeta e sua homenageada?

Além do poema homenagear a “camarada que também era da região da chuva de Temuco” e alertar sobre os equívocos que podemos cometer com as palavras por “não saber decifrar uma sigla, uma estrofe ou uma caligrafia”, mostra que nas mãos de Neruda a forma do soneto e a forma das palavras ganham, rapidamente, novos significados. Neruda suplementa o modelo soneto, porque era, sem dúvida um artífice da palavra e sabia, como ninguém jogar com elas.

1.37. TERZA RIMA

Do italiano; *terza rima*, significa “terceto”. Alguns estudiosos consideram como origem remota da *terza rima* o terceto empregado no *sirventês* (poemas em que o serviçal homenageia seu senhor) provençal durante a Idade Média. Outros, porém, atribuem-lhe filiação com o soneto.

De qualquer modo, sua invenção, na estrutura que passou a ostentar, deve-se a Dante: toda Divina Comédia (século XIV) compõe-se de tercetos, por meio dos quais o poeta quis simbolizar a Santíssima Trindade, ou ainda os *Tres Reinis* (Inferno, Purgatório e Paraíso) e tudo o mais que se relaciona com o sentido cabalístico do número três. A *terza rima* subordina-se ao seguinte esquema: uma série arbitrária de tercetos, ou seja, estrofes de três versos, com rima entrecruzada. Ao derradeiro terceto acrescenta-se um verso, formando um quarteto, que funciona como um fecho de ouro (cf.: MOISÉS, 1988, p.492, 493).

Neruda publicou, em *Tercera residencia* (*Terceira Residência* – 1947) um poema em forma de *terza rima* intitulado “*Vals*” (“Valsa”).

A valsa é uma dança de salão, em compasso três por quatro (talvez o nome do poema provenha das estrofes – tercetos e quadra, associado ao compasso da valsa). Por outro lado, a valsa é uma dança de par, e o conteúdo do poema nega a possibilidade do eu-lírico de formar um par com alguém, pois em sua fala, ele pede para ficar só:

VALS

1. *Yo toco el odio como pecho diurno,
yo sin cesar, de ropa en ropa vengo
durmiendo lejos.*
- No soy, no sirvo, no conozco a nadie,
5. no tengo armas de mar ni de madera,
no vivo en esta casa.*
- De noche y agua está mi boca llena.
La duradera luna determina
lo que no tengo.*
10. *Lo que tengo está en medio de las olas.
Un rayo de agua, un día para mí:
un fondo férreo.*
- No hay contramar, no hay escudo, no hay traje,
no hay especial solución insondable,
15. ni párpado vicioso.*
- Vivo de pronto y otras veces sigo.
Toco de pronto un rostro y me asesina.
No tengo tiempo.*
- No me busquéis entonces recorriendo
20. el habitual hilo salvaje o la
sangrienta, enredadera.*
- No me llaméis: mi ocupación es ésa.
No preguntéis mi nombre ni mi estado.
Dejadme en medio de mi propia luna,
25. en mi terreno herido.*

Pablo Neruda²⁷³

VALSA

- Eu toco o ódio como peito diurno,
eu sem cessar, de roupa em roupa venho
dormindo longe.*
- Não sou, não sirvo, não conheço ninguém,
não tenho armas de mar nem de madeira,
não vivo nesta casa.*
- De noite e água está a minha boca cheia.
A duradoura lua determina
o que não tenho.*
- O que tenho está no meio das ondas.
Um raio de água, um dia para mim:
um fundo férreo.*
- Não há quebra-mar, não há escudo, não há traje,
não há especial solução insondável,
nem pálpebra viciosa.*
- Vivo logo e outras vezes continuo,
Toco logo um rosto e me assassina.
Não tenho tempo.*
- Não me procureis então percorrendo
outra vez o habitual fio selvagem ou a
sangrenta trepadeira.*
- Não me chameis: a minha ocupação é essa.
Não pergunteis o meu nome nem o meu estado.
deixai-me em meio à minha própria lua,
no meu terreno ferido.*

Pablo Neruda²⁷⁴

“Vals”, também na estrutura métrica lembra o compasso musical de uma valsa, pois os tercetos alternam dois versos longos (decassílabo ou hendecassílabos) e um curto (tetrassílabo ou hexassílabo); e no quarteto final há três decassílabos e um hexassílabo. O poema está repleto de assonâncias e aliterações que o tornam essa “valsa” ainda mais sonora, formando rimas internas.

²⁷³ *Tercera residencia*, 2003, p.21.

²⁷⁴ *Antologia poética*, 1978, p.83, 84.

Assim por exemplo, na primeira estrofe os sons repetidos de – “*odio, diurno, durmiendo*”; na segunda e terceira estrofes – “*madera, llena, duradera*”; na quarta: “*medio, día*” e “*tengo, fondo, férreo*”; na quinta: a anáfora de “*no hay*” e a aliteração de sibilantes em “*especial solución insondable*”; na sexta a aliteração de oclusivas surdas /p/, /t/, /k/ que parecem aumentar a intensidade do clímax musical da valsa; e nas duas estrofes finais as nasais alongando a sonoridade, como se fosse o fim da composição musical.

Quanto ao significado desta “*vals*”, temos a persistências dos obstinados sonhos de sonâmbulo do eu-lírico residenciário (versos 1-3):

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Yo toco el odio como pecho diurno,
yo sin cesar, de ropa en ropa vengo
durmiendo lejos.</i> | <i>Eu toco o ódio como peito diurno,
eu sem cessar, de roupa em roupa venho
dormindo longe.</i> |
|---|---|

Persiste também a impenetrável solidão e a condição de afastamento da vida prática e social (versos 4-6):

- | | |
|--|---|
| 5. <i>No soy, no sirvo, no conozco a nadie,
no tengo armas de mar ni de madera,
No vivo en esta casa</i> | <i>Não sou, não sirvo, não conheço ninguém,
não tenho armas de mar nem de madeira,
não vivo nesta casa.</i> |
|--|---|

E persiste ainda a insistência das imagens surrealistas do mar, como se o minuto de lucidez vivido fora destas imagens pudessem sustentar (como um raio no meio do dia) este eu-lírico salvo de um naufrágio que nos fala ainda bem de perto da perdição total que está no fundo do mar (versos 10-12):

- | | |
|--|---|
| 10. <i>Lo que tengo está en medio de las olas.
Un rayo de agua, un día para mí:
Un fondo férreo.</i> | <i>O que tenho está no meio das ondas.
Um raio de água, um dia para mim:
um fundo férreo.</i> |
|--|---|

Em seguida a total impotência do eu-lírico na posição mais indefesa que pode ser expressa pelo naufrago perdido (versos 13-15):

- | | |
|-------------------------------|---|
| 15. <i>ni párpado vicioso</i> | <i>Não há quebra-mar, não há escudo, não há traje,
não há especial solução insondável,
nem pálpebra viciosa</i> |
|-------------------------------|---|

Mas como pode um naufrago sobreviver e escrever acerca de seu próprio naufrágio? É porque o naufrágio que ele descreve é o seu próprio naufrágio dentro de sua poesia, descrita em uma única imagem como intermitente sopro poético, como um breve despertar, ou melhor, como um sonho de inspiração dentro do sonho de naufrágio (versos 16-18):

*Vivo de pronto y otras veces sigo.
Toco de pronto un rostro y me asesina.
No tengo tiempo*

*Vivo logo e outras vezes continuo,
Toco logo um rosto e me assassina.
Não tenho tempo*

Por isso, ele tem sua boca cheia de água e de noite (cheia de poesia) e o que a sua própria inspiração não escreve, a inspiração da lua termina (versos 6-9):

*De noche y agua está mi boca llena.
La duradera luna determina
lo que no tengo*

*De noite e água está a minha boca cheia.
A duradoura lua determina
o que não tenho.*

No final do poema, como se fosse impossível viver socialmente, possuindo esta conversão poética que o eu-lírico possui (assim como é impossível conseguir um par para dançar a sua valsa de naufrágio), o eu-lírico-poeta defende sua sagrada e legítima solidão, seu isolamento e sua dor que não pode ser compartilhada com ninguém (versos 19-25):

*No me busquéis entonces recorriendo
20. el habitual hilo salvaje o la
sangrienta, enredadera.*

*Não me procureis então percorrendo
outra vez o habitual fio selvagem ou a
sangrenta trepadeira.*

*No me llaméis: mi ocupación es ésa.
No preguntéis mi nombre ni mi estado.
25. Dejadme en medio de mi propia luna,
en mi terreno herido.*

*Não me chameis: a minha ocupação é essa.
Não pergunteis o meu nome nem o meu estado.
deixai-me em meio à minha própria lua,
no meu terreno ferido*

“Vals” termina assim, com a súplica do eu-lírico que quer permanecer isolado de tudo e de todos, ilhado pelo mar de sua poesia.

O lugar que compete ao eu-lírico residenciário é muito bem descrito por Amado Alonso:

No meio de entrecruzadas extensões e durações, entre paredes protetoras e escravizadoras, entre a pressa vã e o fundo de si mesmo, na região profunda dos limites, ali está o poeta só, quieto, aderido como um vegetal, ali se contempla enquanto a vida se desfolha, morrendo a cada instante na detida deterioração em unísono com a morte universal [...] (ALONSO: 1951 p.319).

Mas a morte universal representada na poesia residenciária, paradoxalmente, é o que dá vida a esta poesia. A dinamicidade do lirismo das *Residencias* está na estaticidade da morte acompanhada de tudo o que ela representa: o caos, a destruição, os despojos arruinados, o medo, a solidão, o desespero, a impotência humana perante à escuridão profunda.

Nas três *Residencias* de Neruda temos um exemplo típico de como, na literatura, o grotesco alcança o sublime.

1.38. VILANCICO

Do espanhol *villancico*, provém da palavra *villano* – “vilão”, “habitante da vila”; o vilancico, a princípio era uma “cantiga de vilão” ou “cantiga vilã”, composta na vila; mas consagrou-se como composição musical no fim do século XVI e penetrou no interior das catedrais como peça obrigatória das cerimônias religiosas (Natal, Dia de Reis, Páscoa).

Introduzido na literatura espanhola pelo Marquês de Santilhana (século XV), o vilancico é uma canção popular correspondente ao vilancete português: uma estrofe de dois a quatro versos (chamada de estribilho) acompanhada de uma sequência de estrofes (glosas ou voltas) que desenvolvem a idéia poética inicial, repetindo inclusive as suas rimas. Cada volta compõe-se de três versos ou mais que também rimam entre si chamadas de mudanças na terminologia espanhola.

Neruda possui vários poemas escritos desta forma, mas que não têm ligação nenhuma com as canções religiosas.

Um exemplo de vilancico é a sua “*Canción del amor*” (“*Canção do amor*”) publicada postumamente no livro *Corazón amarillo* (*Coração amarelo* – 1974).

CANCIÓN DEL AMOR

1. *Te amo, te amo, es mi canción
y aquí comienza el desatino.*

*Te amo, te amo mi pulmón,
te amo, te amo mi parrón,*

5. *y si el amor es como el vino
eres tu mi predilección
desde las manos a los pies:
eres la copa del después
y la botella del destino.*

10. *Te amo al derecho y al revés
y no tengo tono ni tino
para cantarte mi canción,
mi canción que no tiene fin.*

En mi violín que desentona

15. *te lo declara mi violín*

CANÇÃO DO AMOR

*Te amo, te amo, é minha canção
e aqui começa o desatino.*

*Te amo, te amo meu pulmão,
te amo, te amo minha videira,*

*e se o amor é como o vinho
és minha predileção
desde as mãos até os pés:
és a taça do depois
e a garrafa do destino.*

*Te amo pelo direito e o avesso
e não tenho tom nem tino
para cantar-te minha canção,
minha canção que não tem fim.*

*Em meu violino que desentoa
te declara meu violino*

que te amo, te amo mi violona,
 mí mujercita oscura y clara,
 mi corazón, mi dentadura,
 mi claridad y mi cuchara,
 20. mi sal de la semana oscura,
 mi luna de ventana clara.

que te amo, te amo minha violoncela,
 minha mulherzinha escura e clara,
 meu coração, minha dentadura,
 minha claridade e minha colher,
 meu sal da semana escura,
 minha lua de janela clara.

Pablo Neruda²⁷⁵

A “*Canción del amor*”, escrita em versos octossílabos e eneassílabos, é formada por quatro estrofes (um dístico, uma sétima, um quarteto e uma oitava) que possuem o seguinte esquema rímico: *ab, aabaccb, cbad, edefgfgf*.

É uma composição alegre, feita para cantar, uma linda declaração de amor. O humor está presente, pois é engraçado²⁷⁶ a amada ser tão importante a ponto de ser equiparada com uma colher e uma dentadura (além de ter também a forma de seu corpo representada pela *violona – violoncela*).

O eu-lírico declara que ela é quem lhe proporciona os instrumentos para se alimentar, e portanto, continuar a viver. O antitético jogo de luz nos três últimos versos trazem as metáforas que representam o amor.

A amada é a luz do eu-lírico – *mi claridad* (*minha claridade*, verso 19). Ela representa o sal, “a essência do mundo” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.335) na semana escura (difícil) que o eu-lírico atravessa – *mi sal de la semana oscura* (*meu sal da semana escura*, verso 20). Ela representa também o lado romântico e inspirador, pois ela é a lua. E é ainda o ser que abre a possibilidade de contato do eu-lírico com o mundo externo, já que ela significa para ele – *mi luna de ventana clara* (*minha lua de janela clara*, verso 21) – uma janela clara através da qual ele pode ver o mundo.

Uma vez que seguimos a ordem alfabética para mostrar os tipos de poemas que Neruda escreveu, este vilancico completa o largo repertório de tipos de composições líricas usadas por ele.

²⁷⁵ NERUDA, Pablo. *Coração amarelo*. 1 ed. bilingue. Tradução Olga Savary. Porto Alegre (RS): L&PM, 1982, p.36, 37 (Coleção poesia de Pablo Neruda – volume VIII).

²⁷⁶ Não sabemos qual era a condição de saúde de Neruda, quando ele compôs esta canção, mas se levarmos em conta que esta foi publicada, postumamente, e que o poeta tenha sido portador de um câncer que o levou à falecer, podemos inferir que Matilde (sua esposa que sempre o acompanhou) representasse para ele tudo o que está declarado na canção, desde a possibilidade de alimentar-se até a sua porta-voz com o mundo externo.

Não incluímos os poemas referentes somente à forma, sem uma história de seu surgimento (pareados ou dísticos, trísticos, quartetas ou quadrão, quintilha, sextilha, novena, etc.) embora Neruda tenha composições escritas usando também essas formas. Excluimos também, por falta de conhecimento nosso sobre o assunto, os poemas que dizem respeito, exclusivamente, à partitura musical (serenata, sonata, sinfonia, tango, etc.)²⁷⁷.

Como podemos observar, Neruda utilizou formas, tipos e temas tradicionais em sua poesia lírica; resgatando, muitas vezes, modelos que estavam esquecidos, ou seja, modelos que, havia muito tempo, não eram usados. Isso não significa que Neruda pretendia ser um poeta tradicionalista (antimoderno), mesmo porque, a utilização de versos brancos e/ou livres, a sua adesão às imagens surrealistas e a mistura de gêneros que, muitas vezes, promove já são indícios de que Neruda também não estava contra a poesia moderna. Essa flexibilidade do poeta, de não ir nem contra a forma tradicional da poesia, nem contra a forma moderna, mas muito pelo contrário, estar a favor de ambas, e inclusive mesclar a tradição com a modernidade, mostra a postura pós-moderna de Neruda diante de seu próprio fazer poético.

Além disso, na lírica nerudiana que é plural, podemos ver o diálogo direto com os mitos greco-romanos, a cantiga dos trovadores, o soneto maneirista, a oitava romântica, a correspondência simbólica, o moderno poema em prosa, a desconstrução surrealista, o texto de outros poetas, o texto de orações cristãs, a ingenuidade das perguntas infantis, a poesia de amor, a poesia política, a síntese de uma simples quadrinha, a prolixidade de seus bestiários; o solilóquio do drama, a fábula da narrativa e o compasso da música. Neruda não promove apenas a mistura de gêneros e tipo de poemas, mas faz um suplemento dos modelos que utiliza, na medida em que desenvolve poeticamente também recursos que geralmente nem pertencem à lírica.

²⁷⁷ Aqui ficam duas propostas para os que pensam em trabalhar com a poesia nerudiana e estudar sua métrica e sua musicalidade. A poesia plural de Neruda é fonte de trabalhos produtivos também nesta linha de pesquisa.

Podemos dizer que este fazer poético nerudiano é suplementar, porque ele usa um modelo acrescentando-lhe algo de seu, algo que lhe é muito pessoal – o seu próprio lirismo. Um lirismo que vai estar presente também nos seus escritos em prosa, na sua poesia épica e na sua poesia dramática.

2. ÉPICA / POESIA ÉPICA / NARRATIVA / PROSA

A épica é um gênero literário no qual o autor apresenta de forma objetiva feitos lendários ou fictícios desenvolvidos em um tempo e espaço determinados. O autor usa como forma de expressão habitual a narração, ainda que possa usar também a descrição e o diálogo. Mas antes do gênero épico consagrar-se como o gênero das narrativas e, portanto da prosa, ele nasceu na poesia, na poesia que narrava, contava algo. Os germens da narrativa estão, portanto, na poesia épica.

2.1. POESIA ÉPICA

Do grego *epikos*; *épos*, significa “palavra, narrativa, poema, recitação”. A poesia épica envolve um dos problemas mais antigos da teoria literária que não tem por terminada nem a discussão do seu conceito, nem sabe determinar a sua origem. Sabe-se que a épica já existia antes de Homero, mas é com seus poemas – *Ilíada* e *Odisseia* (século IX a.C.) – que principia a história deste tipo de poesia, no caso uma longa aventura mítica de guerras, viagens e romances, chamado de epopéia.

Os romanos, herdeiros diretos da cultura grega também possuem sua epopéia modelar na obra de Virgílio – *Eneida* (século I a.C.). Durante a Idade Média, destacam-se as poesias épicas escritas pelas nações românicas emergentes: *Canção de Rolando* (século XII) na França (a mais importante canção de gesta medieval); *Cantares de Mio Cid* (século XII), canção de gesta da Espanha; *Divina Comédia* de Dante (século XIV), poema épico da Itália.

No Renascimento, com a redescoberta dos valores greco-romanos, há uma valorização da poesia épica e surgem: *Os Lusíadas* (1572) de Camões, em Portugal; *La Araucana* (1569-1589?) de Alonso de Ercilla, na Espanha (que relata a conquista do Chile), *Orlando furioso* (1516) de Ariosto e *Jerusalém libertada* (1580) de Tasso, na Itália; *Paraíso perdido* (1667) de Milton, na Inglaterra; *Henriade* (1723-1728) de Voltaire, na França, entre outras. Com o advento do romantismo e o nascimento do romance a poesia épica torna-se menos produtiva, ainda que muitas vezes apareça aproveitando os modelos formais desenvolvidos pela poesia lírica. A epopeia que, praticamente, desapareceu encontra ainda alguns ecos remanescentes, como por exemplo as brasileiras: *Prosopopéia* (1601) de Bento Teixeira, *O Uruguai* (1769) de Basílio da Gama e *O Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão, que nasceram por influência de *Os Lusíadas* de Camões (cf.: MOISÉS, 1988, p.181, 182).

Além das epopeias (que retomaremos mais adiante) temos algumas outras composições classificadas como poesia épica. Vejamos (em ordem alfabética) quais destes tipos foram utilizados por Neruda.

2.1.1. CANÇÃO DE GESTA

Do francês *chanson de geste* e do latim *gesta* “feitos históricos e/ou ilustres, este tipo de canção remete aos poemas épicos medievais (principalmente franceses) escritos durante a segunda metade do século XI até o século XIII. As canções de gestas eram uma das modalidades apresentadas pelos jograis, que também faziam mímica, acrobacias, e contavam ditos engraçados, para divertir o público.

De extensão irregular, as canções de gesta eram declamadas por estes jograis que se faziam acompanhar de instrumentos musicais de corda, geralmente a viola. Eram composições cantadas sobre fatos históricos articulados com elementos lendários, que dentro dos limites da verossimilhança, constituíam-se de autênticas ficções poéticas dispostas em versos decassílabos, alexandrinos ou octossílabos.

A época de maior produção das canções de gesta foi o século XI, por isso sua temática gira entorno às cruzadas, as lutas feudais, as rivalidades entre fidalgos, os valores eclesiásticos e, por vezes, as aventuras amorosas que os fidalgos vivenciavam junto com suas lutas para sobreviver no grande feudo do mundo. (cf.: MOISÉS, 1988, p.71, 72).

Neruda escreveu um livro com o título *CanCIÓN de gesta* (*Canção de gesta*) em 1960. A revolução cubana ocupou um lugar privilegiado neste livro, mas Neruda dedicou-o não só aos libertadores de Cuba: Fidel Castro, seus companheiros e ao povo cubano, mas também ao povo de Porto Rico e todo o âmbito do Caribe (países da América Central, Colômbia, Venezuela); enfim a todos os que lutavam por alcançar sua liberdade do imperialismo norte-americano. No prólogo deste livro, Neruda faz um dedicatória nomeando os homenageados e proclama, mais uma vez, seus deveres de poeta comprometido com o realismo socialista. Além de seu exacerbado lirismo, a maneira com que Neruda se autorreferencia nos livros épico-políticos também contribui para a aproximação destas obras com a poesia lírica. Por isso, escolhemos o canto V – “*La gesta*” no qual a autorreferência não se manifesta, tentando resgatar o sentido épico dos seus decassílabos e hendecassílabos que compõem todo o livro.

LA GESTA

1. *Si el hondo mar callaba sus dolores
las esperanzas levantó la tierra:
éstas desembarcaron en la costa:
eran brazos y puños de pelea:*
5. *Fidel Castro con quince de los suyos
y con libertad bajó a la arena.
La isla estaba oscura como el luto,
pero izaron la luz como bandera,
no tenían más armas que la aurora*
10. *y ésta dormía aún bajo la tierra:
entonces comenzaron en silencio
la lucha y el camino hacia la estrella.
Fatigados y ardientes caminaban
por honor y deber hacia la guerra,*
15. *no tenían más armas que su sangre:
iban desnudos como si nacieran.
Y así nació la libertad de Cuba,
de aquel puñado de hombres en la arena.
Luego la dignidad de los desnudos*
20. *los vistió con la ropa de la sierra,
los nutrió con el pan desconocido,*

LA GESTA

- Se o fundo mar calava suas dores
as esperanças levantou a terra:
estas desembarcaram na costa:
eram braços e punhos de pejeja:*
- Fidel Castro com quinze dos seus
e com a liberdade desembarcou na areia.
A ilha estava escura como o luto,
mas içaram a luz como bandeira,
não tinham mais armas do que a aurora
e esta dormia ainda debaixo da terra:
então começaram em silêncio
a luta e o caminho até a estrela.
Fatigados e ardentes caminhavam
por honra e dever até a guerra,
não tinham mais armas do que seu sangue:
iam despídos como nasceram.
E assim nasceu a liberdade de Cuba,
daquele punhado de homens na areia.
Em seguida a dignidade dos despídos
vestiu-os com a roupa da serra,
nutriu-os com o pão desconhecido,*

*los armó con la pólvora secreta,
 con ellos despenaron los dormidos,
 dejaron su sepulcro las ofensas,
 25. las madres despidieron a sus hijos,
 el campesino relató su pena
 y el ejército puro de los pobres
 creció y creció como la luna llena:
 no le quitó soldados el combate:
 30. creció el cañaveral en la tormenta:
 el enemigo le dejó sus armas
 abandonadas en las carreteras:
 los verdugos temblaban y caían,
 desmantelados por la primavera,
 35. con un disparo que condecoraba
 con la muerte, por fin, sus camisetas,
 mientras que el movimiento de los libros
 movía, como el viento, las praderas,
 sacudía los surcos de la isla,
 40. surgía sobre el mar como un planeta.*

Pablo Neruda²⁷⁸

*armou-os com a pólvora secreta,
 com isso depenaram os adormecidos,
 deixaram seu sepulcro as ofensas,
 as mães despediram de seus filhos
 o camponês relatou a sua pena
 e o exército puro dos pobres
 cresceu e cresceu como a lua cheia:
 não lhe tirou soldados o combate:
 cresceu o canavial na tormenta:
 o inimigo deixou-lhes suas armas
 abandonadas nas estradas:
 os verdugos tremiam e caíam,
 desmantelados pela primavera,
 com um disparo que condecorava
 com a morte, por fim, suas camisetas,
 enquanto o movimento dos livros
 movia, como o vento, as pradarias,
 sacudia os sulcos da ilha,
 surgia sobre o mar como um planeta.*

Pablo Neruda²⁷⁹

Em “*La gesta*” Neruda compõe alegoricamente a batalha que dá vitória aos soldados de Fidel Castro. Para construir sua alegoria trabalha com antíteses, construindo imagens opostas vai qualificando positivamente aos cubanos e negativamente aos americanos.

Deste modo, nos primeiros versos o narrador constrói o cenário da Ilha de Cuba figurada espacialmente como uma terra de esperança circulada por um mar de dores. Temos, portanto as oposições “dores-mar X esperança-terra” nos versos 1-7 que começam com nasais e vogais fechadas (como se as palavras saíssem do fundo do mar), passa para as consoantes líquidas, que marcam o deslocamento dos personagens e terminam com vogais abertas que registram o desembarque na areia:

1. *Si el hondo mar callaba sus dolores
 las esperanzas levantó la tierra:
 éstas desembarcaron en la costa:
 eran brazos y puños de pelea:
 5. Fidel Castro con quince de los suyos
 y con libertad bajó a la arena.*

*Se o fundo mar calava suas dores
 as esperanças levantou a terra:
 estas desembarcaram na costa:
 eram braços e punhos de peleja:
 Fidel Castro com quinze dos seus
 e com a liberdade desembarcou na areia*

²⁷⁸ NERUDA, Pablo. *Canción de gesta. / Las piedras de Chile*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2004, p.18, 19 (Colección contemporánea).

²⁷⁹ Tradução nossa.

Definido o cenário, aparecem neste os protagonistas da história definidos pela oposição impotência X poder, pois os poucos soldados de Fidel (impotentes pela quantidade) levam consigo a liberdade (que lhes garante o poder). No verso quatro os soldados são descritos com os sons oclusivos bilabiais (/p/ e /b/) que reforçam a sonoridade da briga que estão dispostos a enfrentar.

Em seguida, a definição temporal, o período em que ocorre as ações que é construído entorno das oposições de escuridão X luz (vogais fechadas X vogais abertas):

*La isla estaba oscura como el luto,
pero izaron la luz como bandera,
no tenían más armas que la aurora
10. y ésta dormía aún bajo la tierra:
entonces comenzaron en silencio
la lucha y el camino hacia la estrella*

*A ilha estava escura como o luto,
mas içaram a luz como bandeira,
não tinham mais armas do que a aurora
e esta dormia ainda debaixo da terra:
então começaram em silêncio
a luta e o caminho até a estrela.*

A batalha vai ser travada ao romper do dia, o narrador vai preparando os personagens para a luta, sempre usando metáforas positivas para os qualificar. Os soldados que já levavam consigo a liberdade, agora também têm “a luz como bandeira”, a “aurora como armas” e a conquista da vitória é representada pela metáfora “caminho até a estrela”.

Para tornar ainda maior o heroísmo dos cubanos, estes são descritos a partir da discrepância que há entre as características físicas (negativas) e as morais (positivas) Assim temos “fatigados, ardentes, despídos X honra, dever e sangue”

*Fatigados y ardientes caminaban
por honor y deber hacía la guerra,
15. no tenían más armas que su sangre:
iban desnudos como si nacieran.
Y así nació la libertad de Cuba,
de aquel puñado de hombres en la arena*

*Fatigados e ardentes caminhavam
por honra e dever até a guerra,
não tinham mais armas do que seu sangue:
iam despídos como nasceram.
E assim nasceu a liberdade de Cuba,
daquele punhado de homens na areia.*

Há também o jogo linguístico com o verbo nascer que implanta o paradoxo: os que “iam despídos como nasceram X fazem nascer a liberdade”.

Antes de descrever a batalha em si, nos versos 19-22, os soldados cubanos desprovidos de roupas para cobrir seus corpos são vestidos por características morais-espirituais (construídas através de metáforas enumerativas que, repetindo a mesma sintaxe nos versos mantêm o mesmo ritmo do poema, marcando o deslocamento dos soldados através da serra):

*Luego la dignidad de los desnudos
20. los vistió con la ropa de la sierra,
los nutrió con el pan desconocido,
los armó con la pólvora secreta,*

*Em seguida a dignidade dos despidos
vestiu-os com a roupa da serra,
nutriu-os com o pão desconhecido,
armou-os com a pólvora secreta,*

Devidamente trajados, nutridos e armados os soldados enfrentam a batalha que é narrada nos versos finais metonimicamente: várias partes da batalha são descritas metaforicamente e recolhidas para formar a imagem do todo da batalha. A fim de não quebrar a sequência da batalha, nos versos de 23-40, não há uma pausa pontual na narração (as ações da batalha são discorridas de forma enumerativa e separadas apenas por vírgulas ou dois pontos). Para representar o barulho do combate as aliteraões e assonâncias intensificam de verso em verso e ocorre a nasalização nos versos finais:

*con ellos despenaron los dormidos,
dejaron su sepulcro las ofensas,
25. las madres despidieron a sus hijos,
el campesino relató su pena
y el ejército puro de los pobres
creció y creció como la luna llena:
no le quitó soldados el combate:
30. creció el cañaveral en la tormenta:
el enemigo le dejó sus armas
abandonadas en las carreteras:
los verdugos temblaban y caían,
desmantelados por la primavera,
35. con un disparo que condecoraba
con la muerte, por fin, sus camisetas,
mientras que el movimiento de los libres
movía, como el viento, las praderas,
sacudía los surcos de la isla,
40. surgía sobre el mar como un planeta.*

*com isso depenaram os adormecidos,
deixaram seu sepulcro as ofensas,
as mães despediram de seus filhos
o camponês relatou a sua pena
e o exército puro dos pobres
cresceu e cresceu como a lua cheia:
não lhe tirou soldados o combate:
cresceu o canavial na tormenta:
o inimigo deixou-lhes suas armas
abandonadas nas estradas:
os verdugos tremiam e caíam,
desmantelados pela primavera,
com um disparo que condecorava
com a morte, por fim, suas camisetas,
enquanto o movimento dos livres
movia, como o vento, as pradarias,
sacudia os sulcos da ilha,
surgia sobre o mar como um planeta.*

Em “*La gesta*” temos uma verdadeira visão épica da revolução.

Entretanto, o espírito crítico de Neruda e suas experiências negativas com o comunismo internacional não o impediram de advertir nas reticências de outros cantos de *Canción de gesta* acerca do perigo de uma nova concentração de poder.

Em *Canción de Gesta*, há versos nos quais Neruda “recomendava” a Fidel Castro que ele não transformasse a revolução cubana num projeto pessoal.

Vários biógrafos de Neruda comentam que o líder cubano jamais perdoou esta alusão que Neruda lhe fez e que a "Carta aberta dos intelectuais cubanos a Pablo Neruda", da qual falamos no capítulo anterior, seria a revanche de Fidel contra o único poeta que cantou a revolução cubana. Neruda também ficou ressentido com as acusações de ter feito concessões ao imperialismo norte-americano. A mágoa de Neruda vai aparecer no poema “*En Cuba*” no livro *Fin de Mundo*, cujo fragmento transcrevemos e traduzimos (2004, p.49):

*Cuando todo estaba ganado
se asociaron los escribientes
y acumularon firmadores:
todos ellos se acorralaron
disparando contra mi voz,
contra mi canto cristalino
y mi corazón comunista*

*Quando tudo estava ganho
associaram-se os escreventes
e acumularam assinaturas:
todos eles estavam de acordo
disparando contra minha voz,
contra meu canto cristalino
e meu coração comunista*

O procedimento mais usual de Neruda era usar a autorreferência em seus poemas, mesmo nos épicos. O “eu” nerudiano comunga sempre com os mais fracos e oprimidos, com os explorados, com os obscurecidos, com os esquecidos. E a explicação para essa comunhão fraternal de sua poesia aparece pontualmente no canto XXII – “*Así es mi vida*” (*Assim é minha vida*) – de *Canción de gesta* que é pura poesia lírica:

ASÍ ES MI VIDA

*Mis deberes caminan con mi canto:
soy y no soy: es ése mi destino.
No soy si no acompaño los dolores
de los que sufren: son dolores míos.
Porque no puedo ser sin ser de todos,
de todos los callados y oprimidos,
vengo del pueblo y canto para el pueblo
mi poesía es cántico y castigo,
Me dicen: perteneces a la sombra.
Tal vez, tal vez, pero a la luz camino.*

ASSIM É MINHA VIDA

*Meus deveres caminham com meu canto:
sou e não sou: é esse meu destino.
Não sou sei não acompanho as dores
dos que sofrem: são dores minhas.
Porque não posso ser sem ser de todos,
de todos os calados e oprimidos,
venho do povo e canto para o povo
minha poesia é cántico e castigo,
Dizem-me: pertences à sombra.
Talvez, talvez, mas na luz caminho.*

*Soy el hombre del pan y del pescado
y no me encontrarán entre los libros,
sino con las mujeres y los hombres:
ellos me han enseñado el infinito.*

Pablo Neruda²⁸⁰

*Sou o homem do pão e do pescado
e não me encontrarão entre os livros,
senão com as mulheres e os homens:
eles me têm ensinado o infinito.*

Pablo Neruda²⁸¹

Neruda, fraternalmente, sempre assume a posição e fala em nome dos mais fracos, mas também sabe ceder a sua voz a outros que falam em nome das causas humanitárias. Em um de seus poemas que segue o modelo das antigas diatribes é possível notar essa licença para que fale o outro.

2.1.2. DIATRIBE

Do grego *diatribe*, significa “passatempo, divertimento, dissipação, conversa”. Primitivamente, entre gregos e romanos, consistia na exposição de ideias ou doutrinas filosóficas e morais, na maioria das vezes, escritas em forma de diálogo. São considerados introdutores da diatribe literária dois filósofos cínicos gregos – Bion e Teles – ambos do século III a.C. No século XVI, com a implantação da Renascença, numerosos humanistas passaram a atribuir a seus escritos, contendo discussão de problemas teológicos ou literários, o título latinizado de *Diatribae* (cf.: MOISÉS, 1988, p.167-169).

Neruda parece que se inspirou no modelo de diatribe para realizar o poema “*Castro Alves del Brasil*”²⁸² (canto XXIX de *Canto general*). Nele o aparecem duas vozes: uma que questiona (representada pela voz do poeta que se autorrepresenta no poema) e outra que responde ao questionamento (representada pela voz de Castro Alves), construindo assim, um diálogo. Os temas que ambos tinham em comum também se ligam à temática de uma diatribe: a discussão de problemas poéticos e literários (tema de poesia), e as ideias morais e filosóficas da esquerda libertária:

²⁸⁰ *Canción de gesta*, 2004, p.34, 35.

²⁸¹ Tradução nossa.

²⁸² Dentro de *Canto general* ocorrem muitas diatribes, optamos por esta porque quem participa do diálogo é “Castro Alves do Brasil” e assim temos uma melhor contextualização do que representa, historicamente, o personagem.

CASTRO ALVES DEL BRASIL

1. *Castro Alves del Brasil, tú para quién cantaste?
¿Para la flor cantaste? Para el agua
cuya hermosura dice palabras a las piedras?
¿Cantaste para los ojos, para el perfil cortado
5. de la que amaste entonces? Para la primavera?*

*Sí, pero aquellos pétalos no tenían rocío,
aquellas aguas negras no tenían palabras,
aquellos ojos eran los que vieron la muerte,
ardían los martirios aun detrás del amor,
10. la primavera estaba salpicada de sangre.*

*—Canté para los esclavos, ellos sobre los barcos
como el racimo oscuro del árbol de la ira
viajaron, y en el puerto se desangró el navío
dejándonos el peso de una sangre robada.*

15. *Canté en aquellos días contra el infierno,
contra las afiladas lenguas de la codicia,
contra el oro empapado en el tormento,
contra la mano que empuñaba el látigo,
contra los directores de tinieblas.*

20. *Cada rosa tenía un muerto en sus raíces.
La luz, la noche, el cielo se cubrían de llanto,
los ojos se apartaban de las manos heridas
y era mi voz la única que llenaba el silencio.*

- Yo quise que del hombre nos salváramos,
25. yo creía que la ruta pasaba por el hombre,
y que de allí tenía que salir el destino.
Yo canté para aquellos que no tenían voz.
Mi voz golpeó las puertas hasta entonces cerradas
para que, combatiendo, la Libertad entrase.*

30. *Castro Alves del Brasil, hoy que tu libro puro
vuelve a nacer para la tierra libre,
déjame a mí, poeta de nuestra pobre América,
coronar tu cabeza con el laurel del pueblo.
Tu voz se unió a la eterna y alta voz de los hombres.*

35. *Cantaste bien. Cantaste como debe cantarse.*

Pablo Neruda²⁸³

XXIX CASTRO ALVES DO BRASIL

1. *Castro Alves do Brasil, para quem cantaste?
Para a flor cantaste? Para a água
cuja formosura diz palavras às pedras?
Cantaste para os olhos para o perfil cortado
5. da que então amaste? Para a Primavera?*

²⁸³ *Canto general*, 1993, p.132-133.

- Sim, mas aquelas pétalas não tinham orvalho,
aquelas águas negras não tinham palavras,
aqueles olhos eram os que viram a morte,
ardiam ainda os martírios por detrás do amor,
10. a primavera estava salpicada de sangue.*
- Cantei para os escravos, eles sobre os navios
como um cacho escuro da árvore da ira,
viajaram, e no porto se dessangrou o navio
deixando-nos o peso de um sangue roubado.*
- 15. —Cantei naqueles dias contra o inferno,
contra as afiadas léguas da cobiça,
contra o ouro empapado de tormento,
contra a mão que empunhava o chicote,
contra os dirigentes de trevas.*
- 20. —Cada rosa tinha morto nas raízes.
A luz, a noite, o céu, cobriam-se de pranto,
os olhos apartavam-se das mãos feridas
e era a minha voz a única que enchia o silêncio.*
- Eu quis que do homem nos salvássemos,
25. eu cria que a rota passasse pelo homem,
e que daí tinha de sair o destino.
Cantei para aqueles que não tinham voz.
Minha voz bateu em portas até então fechadas
para que, combatendo, a liberdade entrasse.*
- 30. Castro Alves do Brasil, hoje que o teu livro puro
torna a nascer para a terra livre,
deixam-me a mim, poeta da nossa América,
coroar a tua cabeça com os lauréis do povo.
Tua voz uniu-se à eterna e alta voz dos homens.*
- 35. Cantaste bem. Cantaste como se deve cantar.*

*Pablo Neruda*²⁸⁴

A diatribe é formada por sete estrofes: dois quintetos, um quarteto, outro quinteto, outro quarteto e dois sextetos, ou seja, trinta e cinco versos livres e brancos. As estrofes em que fala Castro Alves levam a marca de um travessão inicial.

Na primeira estrofe, o poeta Neruda (assumindo esta identidade) pergunta ao poeta Castro Alves para quem ele cantou.

²⁸⁴ NERUDA, Pablo. **Canto geral**. 1 ed. Tradução Paulo Mendes Campos. São Paulo: DIFEL, 1979, p.121-122.

Mas se na primeira estrofe traz os símbolos cristalizados da poesia romântica e bucólica, na segunda estrofe Neruda responde sua própria pergunta, descristalizando estes símbolos, como que resgatando os temas da poesia condoreira.

Assim, as pétalas (da primeira estrofe) perdem o orvalho (na segunda estrofe), a água formosa se torna enegrecida, e os olhos e o perfil da amada da primavera da primeira fase do romantismo são substituídas pelos olhos que viram a morte de sua primavera salpicada de sangue – símbolos enumerados da terceira fase do romantismo (versos 1-10):

1. *Castro Alves del Brasil, tú para quién cantaste?
¿Para la flor cantaste? Para el agua
cuya hermosura dice palabras a las piedras?
¿Cantaste para los ojos, para el perfil cortado*
5. *de la que amaste entonces? Para la primavera?*

*Sí, pero aquellos pétalos no tenían rocío,
aquellas aguas negras no tenían palabras,
aquellos ojos eran los que vieron la muerte,
ardían los martirios aun detrás del amor,
10. la primavera estaba salpicada de sangre.*

1. *Castro Alves do Brasil, para quem cantaste?
Para a flor cantaste? Para a água
cujas formosuras dizem palavras às pedras?
Cantaste para os olhos para o perfil cortado*
5. *da que então amaste? Para a Primavera?*

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

Nas estrofes em que a palavra é de Castro Alves, ele nomeia diretamente o seu objeto tema: os escravos. O estilo da fala é hiperbólico e declamatório, como todo poeta condoreiro que tinha como modelo Victor Hugo (o poeta e escritor francês representante máximo da poesia que queria representar o “voo do condor”) – versos 11-25.

*—Canté para los esclavos, ellos sobre los barcos
como el racimo oscuro del árbol de la ira
viajaron, y en el puerto se desangró el navío
dejándonos el peso de una sangre robada.*

15. *Canté en aquellos días contra el infierno,
contra las afiladas lenguas de la codicia,
contra el oro empapado en el tormento,*

*contra la mano que empuñaba el látigo,
contra los directores de tinieblas.*

20. *Cada rosa tenía un muerto en sus raíces.
La luz, la noche, el cielo se cubrían de llanto,
los ojos se apartaban de las manos heridas
y era mi voz la única que llenaba el silencio.*

- Yo quise que del hombre nos salváramos,
yo creía que la ruta pasaba por el hombre,
y que de allí tenía que salir el destino.
Yo canté para aquellos que no tenían voz.
Mi voz golpeó las puertas hasta entonces cerradas
para que, combatiendo, la Libertad entrase.*

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

15. *–Cantei naqueles dias contra o inferno,
contra as afiadas léguas da cobiça,
contra o ouro empapado de tormento,
contra a mão que empunhava o chicote,
contra os dirigentes de trevas.*
20. *–Cada rosa tinha morto nas raízes.
A luz, a noite, o céu, cobriam-se de pranto,
os olhos apartavam-se das mãos feridas
e era a minha voz a única que enchia o silêncio.*
- Eu quis que do homem nos salvássemos,
eu cria que a rota passasse pelo homem,
e que daí tinha de sair o destino.
Cantei para aqueles que não tinham voz.
Minha voz bateu em portas até então fechadas
para que, combatendo, a liberdade entrasse.*

É interessante notar que nos versos 16-19, embora a fala pertença a Castro Alves, o estilo enumerativo é totalmente nerudiano. Também nos versos 24 e 25, este poeta “salvador da humanidade”, certamente não representa a voz de Castro Alves, este projeto de salvação universal faz parte da doutrina do realismo socialista de Neruda e não da poesia condoreira de Castro Alves. Nesta diatribe vemos que Neruda suplementa o modelo, forjando a voz que empresta ao outro, que na verdade é a sua própria voz nerudiana que se desdobra, falando através das palavras de Castro Alves.

Nos últimos versos do poema, Neruda reassume o seu papel de interlocutor, elogiando não a postura condoreira de Castro Alves, mas a postura realista social que Neruda forja que ele represente, afinal os negros estavam livres, mas não as terras brasileiras que enfrentavam a ditadura militar (e Neruda sabe disso, como veremos mais adiante). Neruda elogia a postura do poeta que se assemelha a sua própria postura de fazer de sua poesia uma arma de luta pela liberdade (versos 30-35):

30. *Castro Alves del Brasil, hoy que tu libro puro
vuelve a nacer para la tierra libre,
déjame a mí, poeta de nuestra pobre América,
coronar tu cabeza con el laurel del pueblo.
Tu voz se unió a la eterna y alta voz de los hombres.*
35. *Cantaste bien. Cantaste como debe cantarse.*

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

O último trecho deste XXIX episódio de *Canto general* parece um encômio (louvor) a Castro Alves e ao seu fazer poético (que também é o fazer poético nerudiano). Desta maneira, Neruda mistura – épica, diálogo, dissertação histórica, louvor, posicionamento político, formando um verdadeiro pastiche pós-moderno, mas o texto não perde nem sua coerência, nem sua coesão.

2.1.3. EPOPEIA

A origem da palavra “epopeia” está na palavra “épica”, que como já dissemos provêm do grego *epikos; épos*, e significa “palavra, narrativa, poema, recitação”. Já tratamos sobre a história das principais epopeias, mas faltou explicitar algumas de suas principais características. Apesar de ser a mãe de todo o gênero da ficção narrativa, na epopeia, não se faz uma história, mas se desenvolve uma história. A essência da epopeia é a sua construção que deve ser realizada sobre princípios dramáticos e ter por assunto a ação. A epopeia, apesar de ser escrita em verso oferece a representação dramática de seus personagens.

Outras de suas características principais são: a presença da personificação mítica ou alegórica e dramática das forças naturais, o relato objetivo em narrativa rítmica, o tom elevado ou sublime, os temas gloriosos e as ações extraordinárias. A ação humana na epopeia é sempre engrandecida e dignificada de modo a fazer com que os personagens se coloquem num plano super-humano.

Neruda publicou dois livros que tem como modelo as antigas epopeias. O primeiro *Canto general*, publicado em 1950, que fala das Américas e se tornou um grande sucesso. E o segundo *Las uvas y el viento*, publicado em 1954, que fala do Velho Continente e fez sucesso apenas na época de publicação.

O insucesso posterior de *Las uvas y el viento* ocorreu porque nem Neruda, nem o mundo sabiam ainda, na época da publicação do livro dos crimes de Stálin (revelados em 1956). Como, nos cantos em que discorre sobre a antiga União Soviética *Las uvas y el viento* aborda positivamente o ditador russo, é natural que o público passasse a rejeitar um livro que trata um assassino de massas como se fosse apenas um dos personagens que deram continuação à Revolução Russa.

Canto general, ao contrário de *Las uvas y el viento* consagrou-se como um clássico tanto da literatura hispano-americana como da poesia contemporânea universal. *Canto general* tem quinze seções, duzentos e trinta e um poemas e mais de quinze mil versos. É um repertório poético que coleciona a geografia, a natureza, a cultura, num percurso por mais de quinhentos anos de pré-história e história da América Latina escrito num estilo epopeico-prosaico. De acordo com Ibáñez Langlois²⁸⁵:

Canto general [...] [foi um] titânico esforço de dar expressão narrativo-poética, épica mas também lírica, à natureza e à historia inteira do continente, rios e montes, flora e fauna, conquista e libertação. Este monumento histórico e geográfico não se pode julgar somente como obra literária, mas tampouco pode se eximir de ser lido e julgado como poesia. Ainda que compreendendo suas enormes dificuldades – a amplitude sinfônica de sua ideia, o passo expressivo da obscuridade lírica à claridade épica [...] (IBÁÑEZ LANGLOIS: 2004, s/p)

²⁸⁵ IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel. *El Ciclo Poético de Neruda (I)* In: *Análisis crítico a la obra nerudiana*. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, jul./ 2004. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jmibanez.html>> Acesso em: 16 jan.2009.

Entendemos que para um leitor brasileiro, fica mais fácil perceber os aspectos político-épico-líricos desta poesia plural de *Canto general* quando o tema é seu próprio país. Neste livro são muitos os episódios que falam do Brasil²⁸⁶. Escolhemos o canto XLII “*De nuevo los tiranos*” (“*De novo os tiranos*”) que aparece na secção IV- *Los libertadores* (“*Os libertadores*”).

XLII
DE NUEVO LOS TIRANOS

1. *Hoy de nuevo la cacería
se extiende por el Brasil,
lo busca la fría codicia
de los mercaderes de esclavos:*
5. *en Wall Street decretaron
a sus satélites porcinos
que enterrarán sus colmillos
en las heridas del pueblo,
y comenzó la cacería*
10. *en Chile, en Brasil, en todas
nuestras Américas arrasadas
por mercaderes y verdugos.*

*Mi pueblo escondió mi camino,
cubrió mis versos con sus manos,*

15. *me preservó de la muerte,
y en Brasil la puerta infinita
del pueblo cierra los caminos
en donde Prestes otra vez
rechaza de nuevo al malvado.*
20. *Brasil, que te sea salvado
tu capitán doloroso,
Brasil, que no tengas mañana
que recoger de su recuerdo
brizna por brizna su efigie*
25. *para elevarla en piedra austera,
sin haberlo dejado en medio
de tu corazón disfrutar
la libertad que aún, aún
puede conquistarte. Brasil.*

Pablo Neruda²⁸⁷

XLII
DE NOVO OS TIRANOS

- Hoje de novo a caçada
se estende por todo o Brasil,
procura-o a fria cobiça
dos mercadores de escravos:
em Wall Street decretaram
a seus satélites porcinos
que enterrassem os seus caninos
nas feridas do povo,
e começaram a caçada
no Chile, no Brasil, em todas
nossas Américas arrasadas
por mercadores e verdugos.*

*Meu povo escondeu meu caminho,
cobriu meus versos com suas mãos,
da morte me preservou,
e no Brasil a porta infinita
do povo fecha os caminhos
aonde Prestes outra vez
rechaça de novo o malvado.*

- Brasil, que te seja salvo
o teu capitão doloroso,
Brasil, que no tenhas amanhã
que recolher de sua lembrança
fibra por fibra a sua efigie
para erguê-la em pedra austera,
sem tê-lo deixado no meio
de teu coração desfrutar
a liberdade que ainda, ainda
pode conquistar-te. Brasil.*

Pablo Neruda²⁸⁸

²⁸⁶ Neruda fala do Brasil em toda sua obra, daria para fazer uma outra pesquisa tratando deste assunto; por exemplo: em *Canto general* temos: “*Dura elegía*”, “*Castro Alves del Brasil*”, “*Prestes del Brasil (1949)*”, “*Dicho en Pacaembú (Brasil, 1945)*” “*De nuevo los tiranos*”, “*Brasil*”, “*Para ti las espigas*”, “*En la costa*”; nas odes nerudianas: “*Oda a la casa dormida*”, “*Oda a la magnolia*”, “*Oda a una mañana del Brasil*”, “*Oda a Acario Cotapos*”, “*Oda a Rio de Janeiro*”; em *Canción de gesta*: “*Tristes sucesos*”; em *Estravagario*: “*Itinerarios*”; em *Arte de pájaros*: “*El pájaro corolario*”; em *Fin de mundo*: “*Janeiro*”; em *Geografía infructuosa*: “*Sonata de Montevideo*”.

²⁸⁷ *Canto general*, 1993, p.154, 155.

²⁸⁸ *Canto geral*, 1979, p. 169, 170.

Nas três estrofes de “*De nuevo los tiranos*” (de doze, sete e dez versos) o eu-lírico canta a perseguição a Júlio Prestes com versos na maioria octossílabo de rimas toantes irregulares.

Na primeira estrofe Neruda define os culpados pela perseguição: os mercadores de escravos de Wall Street, que buscam por Prestes por toda a América. Na segunda estrofe, autorreferenciando-se, compara a perseguição política à Prestes com a sua própria perseguição e afirma ter conseguido escapar graças à ajuda do povo. Usa seu próprio exemplo para pedir ao povo brasileiro que ajudem a Prestes a fugir. Na última estrofe deseja que os brasileiros, nunca tenham que lastimar por não ter ajudado a Prestes e deseja que o Brasil conquiste sua liberdade.

A maioria das características deste poema são também características dos versos de Walt Whitman. Segundo o artigo “*Bajo el signo de Walt Whitman*” (“*Sob o signo de Walt Whitman*”) de Selena Millares²⁸⁹: “[o]s elementos que compartilham as escrituras de Whitman e Neruda são inumeráveis”. Elementos comuns entre os dois poetas que ela destaca como sendo fundamentais, estão presentes neste poema. Por exemplo: Millares diz que Whitman já usava “um epíteto muito familiar para os leitores de Neruda: *capitán*”.

De fato, este epíteto é muito comum na poesia nerudiana e nos versos 20 e 21 do poema temos: *Brasil, que te sea salvado / tu capitán doloroso* (*Brasil, que te seja salvo / teu capitão doloroso*). Neruda e Whitman possuem “um corpus de versos portadores de vida em si mesmo. Daí as numerosas metáforas e símbolos específicos que ambos compartilham ao identificar sua obra com elementos orgânicos”, como por exemplo a metáfora que aparece nos versos 5-8: *en Wall Street decretaron / a sus satélites porcinos / que enterraran sus colmillos / en las heridas del pueblo* (*en Wall Street decretaram / a seus satélites porcinos / que enterrassem os seus caninos / nas feridas do povo*).

²⁸⁹ MILLARES, Selena. *Bajo el signo de Walt Whitman* In: *Revista Cuadernos – Boletín* - Número 8, Chile: FUNDACIÓN NERUDA: otoño de 1991. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/bajo_bol_otono1991.doc> Acesso em: 30 set. 2006.

Neruda sempre traz nos seus versos, como também neste poema, a “problemática social”. A postura política constante nos versos Whitman, “antiescravista e anti-imperialista”, é semelhante a de Neruda em toda sua obra e em “*De nuevo los tiranos*”. Millares destaca também como característica fundamental: “[a] universalização do Eu-poético que adquire em ambos uma dimensão cósmica. O “eu” que aparece é, mais que uma autorreferência, é uma síntese aglutinadora de todos os homens” (MILLARES: 2006, s/p)²⁹⁰.

Este eu-lírico “síntese aglutinadora de todos os homens” que se autorreferência em *Canto general* é o mesmo eu nerudiano – poeta lírico, poeta político – de sempre. O mesmo eu-lírico se autorrepresenta nos versos de *Las uvas y el viento*:

TENÉIS QUE OÍRME

1. *Yo fui cantando enante
entre las uvas
de Europa
y bajo el viento,
5. bajo el viento en el Asia.*

- Lo mejor de las vidas
y la vida,
la dulzura terrestre,
la paz pura,
10. fui recogiendo, errante,
recogiendo.*

- Lo mejor de una tierra
y otra tierra
yo levaté en mi boca
15. con mi canto:
la libertad del viento,
la paz entre las uvas.*

- Parecían los hombres
enemigos,
20. pero la misma noche*

TENÉIS QUE OÍRME

- Eu fui cantando eruptivo²⁹²
entre as uvas
de Europa
e sob o vento,
sob o vento na Ásia.*

- O melhor das vidas
e a vida,
a doçura terrestre,
a paz pura,
fui recolhendo, errante,
recolhendo.*

- O melhor de uma terra
e outra terra
eu elevei na minha boca
com meu canto:
a liberdade do vento,
a paz entre as uvas.*

- Pareciam os homens
inimigos,
mas a mesma noite*

²⁹⁰ Millares fala ainda de outras características que não estão presentes neste poema, mas que estão presentes em outros trechos de *Canto general* e também em outros livros de Neruda: “sensualismo e panteísmo, o uso do verso em blocos enumerativos, o fato de dignificar a natureza em todas as suas manifestações; a existência da morte como engendradora de vida e as imagens cíclicas da vida como um constante renascer” (MILLARES: 2006, s/p).

²⁹² O adjetivo espanhol “enante” qualifica a florada eruptiva das videiras bravas, uma planta venenosa cujas uvas são impróprias para o consumo. Optamos pelo adjetivo “eruptivo”, apostando que Neruda quisesse dar esse sentido a seus versos que aparecem abruptamente, como as flores deste tipo de videira.

- | | |
|--|--|
| <p><i>los cubría
y era una sola claridad
la que los despertaba:
la claridad del mundo.</i></p> <p>25. <i>Yo entré en las casas cuando
comían en la mesa,
venían de las fábricas,
reían o lloraban.</i></p> <p><i>Todos eran iguales.</i></p> <p>30. <i>Todos tenían ojos
hacia la luz, buscaban
los caminos</i></p> <p><i>Todos tenían boca,
cantaban</i></p> <p>35. <i>hacia la primavera.</i></p> <p><i>Todos.</i></p> <p><i>Por eso
yo busqué entre las uvas
y el viento</i></p> <p>40. <i>lo mejor de los hombres.</i></p> <p><i>Ahora tenéis que oírme.</i></p> | <p><i>cobria-os
e era uma só claridade
a que os despertava:
a claridade do mundo.</i></p> <p><i>Eu entrei nas casas quando
comiam na mesa,
vinham das fábricas,
riam ou choravam.</i></p> <p><i>Todos eram iguais.</i></p> <p><i>Todos tinham olhos
para a luz, buscavam
os caminhos.</i></p> <p><i>Todos tinham boca,
cantavam
para a primavera.</i></p> <p><i>Todos.</i></p> <p><i>Por isso
eu busquei entre as uvas
e o vento
o melhor dos homens.</i></p> <p><i>Agora tendes que me ouvir.</i></p> |
|--|--|

Pablo Neruda²⁹¹

Pablo Neruda²⁹³

O mesmo aproveitamento das técnicas de Whitman que vimos no poema de *Canto general* aparecem em “*Tenéis que oírme*” que é o prólogo de *Las uvas y el viento*. Neruda se autorreferencia e demonstra sua utópica crença comunista de igualdade entre os homens. As “metáforas e símbolos com elementos orgânicos” semelhantes às metáforas e símbolos whitmanianos, já ocorrem nos primeiros versos, pois o poeta se autossitua espacialmente “eruptivo e errante” entre “uvas” e “ventos”, “recolhendo doçuras”, “recolhendo paz pura”, “recolhendo o melhor [de cada] terra” versos 1-12)

- | | |
|--|--|
| <p><i>Yo fui cantando enante
entre las uvas
de Europa
y bajo el viento,</i></p> <p>5. <i>bajo el viento en el Asia</i></p> | <p><i>Eu fui cantando eruptivo
entre as uvas
de Europa
e sob o vento,
sob o vento na Ásia.</i></p> |
|--|--|

²⁹¹ NERUDA, Pablo. *Las uvas y el viento*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003, p.30,31 (Colección contemporánea).

²⁹³ Tradução nossa.

*Lo mejor de las vidas
y la vida,
la dulzura terrestre,
la paz pura,
10. fui recogiendo, errante,
recogiendo.*

*Lo mejor de una tierra
y otra tierra*

*O melhor das vidas
e a vida,
a doçura terrestre,
a paz pura,
fui recolhendo, errante,
recolhendo.*

*O melhor de uma terra
e outra terra*

Os versos curtos alternados de seis / três, ou seis / quatro, ou seis /duas sílabas tornam o ritmo dinâmico e alegre (só existem dois versos maiores de oito sílabas: versos 22 e 25). As várias reiteraões anafóricas fazem com que as palavras do poema ganhem um eco que parece o eco do vento balançando as uvas. O próprio poema nos dá o significado da metáfora que é título do livro nos versos 14-17:

*yo levanté en mi boca
15. con mi canto:
la libertad del viento,
la paz entre las uvas.*

*eu elevei na minha boca
com meu canto:
a liberdade do vento,
a paz entre as uvas*

A mesma estrutura enumerativa dos versos whitmanianos também aparece nos versos seguintes a fim de construir uma metáfora de luz (que numa iluminação iluminista – “esclarecedora”) transforma todos os homens em seres iguais, igualmente irmanados (versos 18-32):

*Parecían los hombres
enemigos,
20. pero la misma noche
los cubría
y era una sola claridad
la que los despertaba:
la claridad del mundo.*

*25. Yo entré en las casas cuando
comían en la mesa,
venían de las fábricas,
reían o lloraban.*

Todos eran iguales.

*30. Todos tenían ojos
hacia la luz, buscaban
los caminos*

*Pareciam os homens
inimigos,
mas a mesma noite
cobria-os
e era uma só claridade
a que os despertava:
a claridade do mundo.*

*Eu entrei nas casas quando
comiam na mesa,
vinham das fábricas,
riam ou choravam.*

Todos eram iguais.

*Todos tinham olhos
para a luz, buscavam
os caminhos.*

Desejando fazer de seu canto (como fazia Whitman) o canto de todos os homens, Neruda dá boca para todos, para que “cantem a primavera”.

*Todos tenían boca,
cantaban*
35. *hacia la primavera.*

Todos.

*Por eso
yo busqué entre las uvas
y el viento*
40. *lo mejor de los hombres.*

Ahora tenéis que oírme.

*Todos tinham boca,
cantavam*
para a primavera.

Todos.

*Por isso
eu busquei entre as uvas
e o vento*
o melhor dos homens.

Agora tendes que me ouvir

Neste espírito de comunhão ideal, Neruda inicia o livro *Las uvas y el viento* no qual critica as mazelas do mundo na utópica esperança de alcançar a integração mundial, exatamente por isso diz: “*Tenéis que oírme*”. Este canto nerudiano do inicio de *Las uvas y el viento*, que canta um mundo como “deveria ser” e não como “na realidade é”, está integrado nas correntes do realismo socialista deturpado por Stálin que havia convertido o movimento em um indisfarçável romantismo. Mas não é este o tom que predomina nem neste livro, nem na obra Nerudiana cuja arte engajada aborda e denuncia os problemas sociais que podem por em jogo o bem da coletividade. A denúncia de Neruda se faz nítida mais adiante no próprio *Las uvas y el viento* como está clara também nos versos de *España en el corazón*, *Canto general*, *Canto ceremoniales*, *Canción de gesta*, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* e em grande parte de sua obra em prosa. Antes de falarmos sobre a prosa nerudiana, é preciso registrar dois outros tipos de poesia épica que Neruda também praticou. Um deles trata-se de uma “fábula épica” e o outro trata-se de os “romanceros”.

2.1.4. FÁBULA ÉPICA

O termo “fábula épica” tem sido usado para definir o livro *Espada encendida* (1970). Este livro foi escrito (segundo alguns dos biógrafos de Neruda) inspirado no amor de Neruda pela sobrinha de Matilde – Alicia. Além disso, o contexto de escritura marca uma época em que a obra de Neruda tinha uma preocupação perceptível com o fim do mundo devido à emitente expectativa mundial de uma catástrofe nuclear desencadeada pela Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, além das previsões de um cataclismo final devido à virada do milênio.

Nesta época, Neruda já havia escrito *Fin de mundo* (1969) e preparava a publicação de *2000* (1974). Deste modo, os oitenta e sete poemas que compõem este livro narram em versos uma fábula fantástica sobre o fim do mundo. Mas *La Espada Encendida* projeta uma visão otimista da humanidade: após o cataclismo que aniquila praticamente toda a humanidade ocorre um novo renascimento do ser humano. O aproveitamento dos motivos bíblicos está claro. *La Espada Encendida* supõe uma reescritura do *Gênesis* a partir do *Apocalipse*.

Nesta fábula, relata-se a história de um sobrevivente das grandes devastações que sofreu o planeta que terminaram com a humanidade. Rhodo, o protagonista, torna-se o fundador de um novo reino, pensando ser o último habitante do mundo, até que aparece uma donzela perdida oriunda da também “Perdida Cidade dos Césares” (antiga lenda chilena sobre um povo isolado na selva).

Estes dois seres adâmicos – Rhodo e Rosía tomam consciência de sua própria divindade, mas o destino se levanta contra eles à antiga “*espada encendida*” do novo éden selvagem e solitário ao produzir-se a cólera e (no final) a morte do Deus Vulcão.

Ao mesmo tempo em que estamos diante de uma narrativa fantástica, temos, também, uma história de amor entre os protagonistas da fábula, que provoca o autoconhecimento do próprio poder, os sentimentos de culpa de Rhodo e de Rosía por causa da morte do “Vulcão Ameaçador”. Os personagens não sabem, mas somente o amor entre ambos e uma intensa percepção sensual poderá vencer a “*espada encendida*”. Mas antes que esta sensualidade permita ao casal a libertação final, os amantes atravessam um longo período de lutas interior e exterior que os leva a aceitar sua débil condição humana.

Deste modo, estamos diante também de um drama mental dos personagens que buscam a perpetuação de sua espécie em meio à luta pela sobrevivência num mundo de natureza hostil (luta externa) e que busca também a realização amorosa entre a dúvida, a culpa, o desejo de prazer (luta interna). Transcrevemos em seguida o trecho final desta fábula épica que parece a transcrição de uma peça teatral.

Além disto, este trecho está, como todo o livro, totalmente impregnado do lirismo nerudiano. Com sua “fábula épica”, Neruda mescla os três gêneros: o lírico, o épico e o dramático, fazendo um pastiche com todos os modelos.

DICEN Y VIVIRÁN

Dice Rosía: Rompimos la cadena.
Dice Rhodo: Me darás cien hijos.
Dice Rosía: Poblaré la luz.
Dice Rhodo: Te amo. Viviremos.
Dice Rosía: Sobre aquellas arenas
diviso sombras.
Dice Rhodo: Somos nosotros mismos.
Dice Rosía: Sí, nosotros, al fin.
Dice Rhodo: Al principio: nosotros.
Dice Rosía: Quiero vivir.
Dice Rhodo: Yo quiero comer.
Dice Rosía; Tú me diste la vida.
Dice Rhodo: Vamos a hacer el pan.
Dice Rosía: Desde toda la muerte
llegamos al comienzo de la vida.
Dice Rhodo: No te has visto?
Dice Rosía: Estoy desnuda. Tengo frío
Dice Rhodo: Déjame el hacha.
Traeré la leña.
Dice Rosía: Sobre esta piedra
esperaré para encender el fuego.
 Pablo Neruda²⁹⁴

DIZEM E VIVERÃO

Diç Rosía: Rompemos a cadeia
Diç Rhodo: Vais me dar cem filhos.
Diç Rosía: Povoarei a luz.
Diç Rhodo: Te amo. Viviremos.
Diç Rosía: Sobre aquelas areias
diviso sombras.
Diç Rhodo: Somos nós mesmos.
Diç Rosía: Sim, nós, enfim.
Diç Rhodo: Ao princípio: nós.
Diç Rosía: Quero viver.
Diç Rhodo: Eu quero comer.
Diç Rosía; Tu me deste a vida.
Diç Rhodo: Vamos fazer o pão.
Diç Rosía: Desde toda a morte
chegamos ao começo da vida.
Diç Rhodo: Não te viu?
Diç Rosía: Estou nua. Tenho frio
Diç Rhodo: Dá-me o machado.
Trarei a lenha.
Diç Rosía: Sobre esta pedra
esperarei para ascender o fogo.
 Pablo Neruda²⁹⁵

Apesar de que a métrica do poema pareça ser totalmente livre, Fernández²⁹⁶ nos chama a atenção para o seguinte detalhe sobre a métrica de *La espada encendida*:

O número de sílabas dos metros utilizados variará segundo o tema de cada composição ou, melhor dizendo, do ritmo é que se impõe ao desenvolvimento do tema. E aqui é preciso assinalar que a estrutura do livro de Neruda dista de ser linear. Há uma série de ideias recorrentes que se contrapõe uma e outra vez sem manter uma ordem cronológica (FERNÁNDEZ, 1988, p.151).

²⁹⁴ NERUDA Pablo. *Maremoto. / Aún. / La espada encendida. / Las piedras del cielo.* 1 ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p.19 (Colección contemporánea). 2004, p.73, 74.

²⁹⁵ Tradução nossa.

²⁹⁶ FERNÁNDEZ, María del Carmen. *La métrica de La espada encendida de Neruda.*In: *Anales de Literatura Hispanoamericana.* Servicio de Publicaciones de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. número 17, 1988, p.151 Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI8888110151A.PDF>> Acesso em: 23 fev. 2009.

2.1.5. ROMANCERO / ROMANCE

Na literatura espanhola, consta uma coleção de poemas anônimos documentados a partir do século XIV conhecidos por “romanceiros velhos” ou “romances velhos” (“*romanceros o romances viejos*”). São poemas que foram cantados pelos jograis e que, segundo estudiosos da literatura espanhola, teriam surgido a partir de fragmentos das canções de gesta. Por se tratar de fragmentos mais populares e preferidos dos jograis, seriam cantados isolados das gestas. Com o passar do tempo, com base nos primeiros fragmentos das gestas surgiriam outros romanceiros.

Além dos romanceiros velhos, de caráter notadamente popular e folclórico, surgiram também os “romanceiros ou romances novos”, que repetiam as técnicas dos romances velhos, mas com um maior aprimoramento da linguagem. Os romances novos foram escritos por poetas cultos durante os séculos XVI e XVII, como por exemplo: Cervantes, Lope de Veja, Góngora e Quevedo.

Este tipo de composição quase desapareceu no século XVIII, mas ganhou novo fôlego com o romantismo quando foram cultuados pelo Duque de Rivas e por Zorilla. Na poesia contemporânea também foi retomado por Unamuno, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Rafael Alberti, entre outros. Os temas dos romanceiros eram épicos (lendas dos infantes espanhóis, casamentos solenes, problemas das fronteiras espanholas), mas foram evoluindo para os temas líricos (amor, amizade, lealdade). (cf.: LÁZARO & TUSÓN,²⁹⁷ 1988, p.62-64)

Acreditamos que o nome dado as narrativas em português “romance”²⁹⁸ (que veio do provençal *romans*) estejam relacionadas também com a narratividade deste tipo de canção, pois mesmo quando o tema das cantigas tendiam para o lírico, nunca deixaram de contar uma história, mesmo que esta história funcionasse apenas como “pano de fundo” para o poeta declarar seu amor.

²⁹⁷ LÁZARO, Fernández. & TUSÓN, Vicente. *Literatura española*. Madrid: Ediciones Anaya, 1988.

²⁹⁸ A palavra “romance” entrou na língua portuguesa através do provençal “*romans*” que designava tanto as narrativas espanholas escritas em verso como as demais composições narrativas que foram surgindo em prosa.

Talvez para não haver confusão entre este tipo de narrativa em versos, com as grandes narrativas em prosa, que só surgiriam por volta de 1554²⁹⁹ com o aparecimento *Lazarillo de Torres* (de autoria duvidosa, porque existem versões de diferentes autores) os espanhóis nomeiam até hoje as grandes narrativas de “novelas”. A obra em verso de Miguel de Cervantes (1547-1616), por exemplo, consta de vários “romances”, escritos em versos e recolhidos no *Romancero nuevo* (com Lope de Vega, Góngora e Quevedo), e as modelares “novelas” (que em português chamamos de romance) escritas em prosa. Quanto à estrutura, os romances velhos (folclóricos) eram octossílabos, e não possuíam estrofes, mas os novos (cultos) possuem versos maiores (dez, onze, doze ou quatorze sílabas). O esquema de rimas é sempre fixo: rimam somente os versos pares. (cf.: LÁZARO & TUSÓN: 1988, p.64).

Talvez inspirado neste tipo de composição, o jovem Neruda em junho de 1920 escreveu “*El romance rural*”, poema recolhido de sua obra dispersa e publicado em *Cuadernos de Temuco* (1996).

EL ROMANCE RURAL

1. *Chiquilla de ojos pardos y de dulce mirada
porque no lo quisiste no tuviste mi amor,
aquí entre estos burgueses de aldea descansada
donde un poeta es casi lo mismo que un ladrón.*

5. *Yo que llevé mis versos con un dolor de muelas
que todas estas gentes trataban de curar
miré tus ojos dulces y tu carita buena,
tuve el presentimiento de lo que va a llegar.*

Y luego en una tarde, mientras un tren piteaba
10. *(yo creo que pitea y que no pita un tren)
haberte dicho algunas candorosas palabras
con un poco de ensueño y otro poco de miel.*

*Y después un idilio que soñaba. Tres besos,
para tu boca, para tu voz, para tu ser,*
15. *un idilio de pueblo fragancioso y sereno
(Olvidar desde luego a Trigo y Lorrain).*

*Pero la vida quiso chiquilla que esa tarde
cayeran mis palabras como pueden caer
las piedras dolorosas en el cercado suave...*
20. *¡Y mis palabras eran luces de amanecer!*

²⁹⁹ *Lazarillo de Torres* que é uma narrativa picaresca que aborda, entre outros temas, vários episódios de crítica anticlerical e que teve sua circulação proibida naquela época e não se sabe se existe alguma edição anterior a data de 1554, provavelmente sim.

*Chiquilla (yo me acuerdo que usabas taco bajo)
 eras sencilla y buena como la sencillez!
 Y sin embargo nunca te pude abrir mis brazos
 mostrarte mis panales y entregarte la miel...*

25. *Graciela te llamabas, Graciela de ojos dulces
 ahora que eh sufrido te doy las gracias. Yo
 al que me da emociones como se dan perfumes
 le dejo en mis recuerdos algo de corazón...*

Pablo Neruda³⁰⁰

O ROMANCE RURAL

1. *Mocinha dos olhos pardos e de doce olhar
 porque não o quiseste não tiveste meu amor,
 aqui entre estes burgueses de aldeia descansada
 onde um poeta é quase o mesmo que um ladrão.*

5. *Eu que levei meus versos como uma dor de molares
 que todas estas gentes tratavam de curar
 olhei teus olhos doces e tua carinha boa,
 tive o pressentimento do que vai chegar.*

- E em seguida numa tarde, enquanto um trem assobiava*
 10. *(eu creio que assobia e que não apita um trem)
 haver-te dito algumas cândidas palavras
 com um pouco de sonho e outro pouco de mel.*

- E depois um idílio que sonhava. Três beijos,
 para tua boca, para tua voz, para teu ser,*
 15. *um idílio de povoado fragrante e sereno
 (Esquecer definitivamente a Trigo e Lorrain).*

- Porém a vida quis mocinha que essa tarde
 caíssem minhas palavras como podem cair
 as pedras dolorosas no cercado suave...*
 20. *¡E minhas palavras eram luzes do amanhecer!*

*Mochinha (eu me recordo que usavas salto baixo)
 eras singela e boa como a singeleza!
 E no entanto nunca te pude abrir meus braços
 Mostrar-te meus favos e entregar-te o mel...*

25. *Graziela te chamavas, Graziela de olhos doces
 agora que tenho sofrido te dou meus agradecimentos. Eu
 ao quem das emoções como se dão perfumes
 deixo-te nas minhas lembranças algo do coração...*

Pablo Neruda³⁰¹

³⁰⁰ NERUDA, Pablo. *Cuadernos de Temuco*. 1 ed. Barcelona: Seix Barral, 1996, p.190, 191.

³⁰¹ Tradução nossa.

“*El romance rural*” construído com sete quadras de versos longos (treze sílabas em todas as primeiras estrofes de cada quadra com variações de quinze, catorze e treze nos demais versos), com rimas nos versos ímpares, repete a estrutura dos antigos romances novos espanhóis. A temática lírica predomina, ainda que exista uma narrativa que serve de base para o eu-lírico apaixonado fazer sua declaração de amor, agradecer a musa pela inspiração e garantir que mesmo ela rejeitando o seu amor, não sairá de sua memória, devido à doçura de seus olhos e à singeleza de seu ser.

Ao compor “*El romance rural*” o jovem Neruda quis, certamente, e conseguiu: repetir o antigo modelo do século XIV. Os três cadernos de Neruda que sua meia irmã guardou durante muitos anos e que só em 1996 puderam ser publicados neste livro, mostram que o jovem Neruda exercitava vários modelos de poemas. Em alguns destes exercícios, o menino poeta foi genial, em outras (como neste) nem tanto. De qualquer modo, vale a pena conhecer os versos de Neruda na sua primitiva gênese.

Como Neruda dialoga constantemente com sua própria obra, a temática de muitos de seus primeiros poemas se tornariam livros inteiros com o passar do tempo³⁰². É preciso dizer que muitos poemas de *Cuadernos de Temuco*, já haviam sido publicados por Matilde, anteriormente, em *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*; alguns porque haviam sido publicados em revistas e jornais que circulavam na adolescência do poeta, outros porque Neruda guardava um cópia manuscrita consigo, além da cópia que estava com Laura. “*El romance rural*”, talvez por se tratar de um exercício de composição, nunca havia sido publicado antes e só aparece nos *Cuadernos de Temuco*.

Nestes três cadernos reunidos em um só livro, não há composições em prosa, nem poemas em prosa. Mas em *El río invisible*, ao contrário (como já assevera seu subtítulo), também as primeiras prosas do poeta chegam às mãos de seu público leitor.

2.2. PROSAS (O lirismo nerudiano que invade suas)

³⁰² Seria um estudo interessante, buscar tanto nos *Cadernos de Temuco* quanto em *El río invisible*, os temas que, mais tarde, consagrar-se-iam como livros.

Não cabe aqui analisar a prosa nerudiana, uma vez que o tema de nossa pesquisa é “a poesia plural de Pablo Neruda”. Mas é preciso comentar que o lirismo plural de Neruda invade toda a sua produção em prosa.

Como já dissemos, as primeiras prosas do poeta foram escritas quando ele ainda era adolescente e estão recolhidas no livro *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud* de publicação póstuma que reúne as prosas (e poesias) escritas entre 1917 e 1933 as quais foram publicadas em diferentes jornais e revistas daquela época.

Já aparecem nestes textos, de marcado lirismo, a visão crítica da sociedade e a solidariedade com o próximo que mais tarde fariam de Neruda um poeta político combatente de esquerda.

Este fato é constatado em muitas de suas primeiras composições, como por exemplo, em “*Los hombres*” que faz parte das “*Glosas de la provincia*” (“*Glosas da província*”):

LOS HOMBRES

Pablo, en el atardecer, ha sentido sobre él una gran tristeza. Se ha encontrado un amigo de antes y han vagado un poco por la húmeda ciudad. Recuerda en silencio al amigo que antes como él mantenía un largo sueño de humanidad enaltecida.

Ahora mientras el otro habla, lo siente cambiado, más viejo, más pequeño. Se ha enquistado en su oficina y vive ahora pisando a los de abajo y lamiendo a los de arriba. Pablo le ha hablado unos momentos de todo lo que conoce, de la maldad de unos pocos, de la suciedad común de nuestra vida en que el placer y la belleza están lejanos siempre. Sus palabras en el atardecer han sonado suavemente y se han apagado, con lentitud. Ha estrechado una mano fría y ha sentido que un cuerpo amigo se aleja del sentimiento suyo para entrar en la mala vida de los otros. Y con su rebeldía anudada a la garganta, ha seguido andando, solo.

Pablo Neruda³⁰³

OS HOMENS

Pablo, ao entardecer, senti sobre ele uma grande tristeza. Havia encontrado um amigo de antes e juntos foram vagando um pouco pela úmida cidade. Recordo em silêncio ao amigo que antes como ele mantinha um longo sonho de humanidade enaltecida.

Agora enquanto o outro fala, sente-lhe mudado, mais velho, menor. Incrustou-se no seu escritório e vive agora pisando nos de baixo e lambendo os de cima. Pablo falou-lhe por uns momentos de tudo o que conhece, da maldade de alguns poucos, da sujeira comum de nossa vida na qual o prazer e a beleza estão longe sempre. Suas palavras no entardecer soaram suavemente e se apagaram, com lentidão. Apertou uma mão fria e sentiu que um corpo amigo se afastava de seu sentimento em comum para entrar na má vida dos outros. E com sua rebeldia abafada na garganta, continuou andando, sozinho.

Pablo Neruda³⁰⁴

³⁰³ *El río invisible*, 1980, p.159.

O lirismo do texto já fica evidente desde seu título, porque na literatura espanhola desde o século XV “*glosa*” era como eram chamadas as estrofes que desenvolviam a idéia principal (primeira estrofe que também seria repetida no “*estribillo*” do poema ou cantiga, cada verso de uma “*glosa*” era chamado de “*mudanza*” (cf.: LÁZARO & TUSÓN: 1988, p.59).

A postura do personagem “Pablo” (não seria o próprio autor?) que se entristece com a corrupção do amigo e o vê mais velho, porém “menor” espiritualmente, revela os germens da utopia socialista nerudiana que não acredita (ao contrário do amigo) que o valor do homem possa estar no seu capital. A fala do personagem que denuncia as mazelas do mundo para o amigo já demonstra a posição que Neruda assumiria como artista engajado.

Também fica evidente em “*Los hombres*” a busca lírico-utópica de Neruda pelo “prazer e pela beleza” (que a poesia podia lhe dar) e a rebeldia presa na garganta que mais tarde ele transformaria em poesia política.

Depois, Neruda entregou para publicação, em 1926, um livro que ele qualifica de “*prosas*” – *Anillos*, cujas páginas mesclam textos dele e de seu amigo Tomás Lago. O conteúdo deste livro é de difícil classificação, alguns chamam de prosa poética, outros de crônicas poéticas e outros ainda de poema em prosa. A título de exemplificação transcrevemos um trecho de “*Soledad de los pueblos*” sexto texto do livro.

Lluvia, amiga de los sopladores y los desesperados, compañera de los inactivos y los sedentarios, agita, triza tus mariposas de vidrio sobre los metales de la tierra, corre por las antenas y las torres, estréllate contra las viviendas y los techos, destruye el deseo de acción y ayuda la soledad de los que tienen las manos en la frente detrás de las ventanas que solicita tu presencia.

Conozco tu rostro innumerable, distingo tu voz y soy tu centinela, el que despierta a tu llamado en la aterradora tormenta terrestre y deja el sueño para recoger tus collares, mientras caes sobre los caminos y los caseríos, y resuenas como persecuciones de campanas y mojas los frutos de la noche y sumerges profundamente tus rápidos viajes sin sentido.

Chuva, amiga dos sopradores e dos desesperados, companheira dos inativos e dos sedentários, agita, destroças tuas borboletas de vidro sobre os metais da terra, corre pelas antenas e pelas torres, estrala-te contra as vivendas e os tetos, destróis o desejo de ação e ajuda a solidão dos que têm as mãos na frente detrás das janelas que solicita tua presença.

Conheço teu rosto inumerável, distingo tua voz e sou teu sentinela, o que desperta ao teu chamado na aterradora tormenta terrestre e deixa o sonho para recolher teus colares, enquanto caís sobre os caminhos e as aldeias, e ressoas como perseguições de sinos e molhas os frutos da noite e submerges profundamente tuas rápidas viagens sem sentido.

³⁰⁴ Tradução nossa.

*Así bailas sosteniéndote entre el cielo
lívido y la tierra como un gran buso de plata
dando vueltas entre sus hilos transparentes.*

Pablo Neruda³⁰⁵

*Assim bailas sustentando-te entre o
céu lívido e a terra como um grande fuso
de prata dando voltas entre seus fios
transparentes.*

Pablo Neruda³⁰⁶

Neste trecho, vemos que há uma conversa direta com a chuva e mais do que a materialização desta, a sua espiritualização. Assim a amiga chuva ganha corpo e alma e pode servir de companhia para as horas solitárias deste que escreve suas “prosas”.

A “prosa” de Neruda contida em *Anillos* é toda como a do fragmento que apresentamos: tem um ritmo lento, uma entonação difusa e trechos que lembram as técnicas surrealistas, reflexo da aguda tensão espiritual com que o “prosador” se junta ao espetáculo do mundo que retrata.

Realmente trata-se de uma prosa poética, mas não diríamos poema em prosa (como afirmam alguns críticos). *Anillos* inteiro retrata essa atmosfera úmida dos campos do sul chileno, onde o prosador-poeta viveu seus anos de infância e adolescência, do qual se tornou intérprete tanto no verso como na prosa e também na prosa poética de *Anillos*.

O céu nublado cortado pelo vento e pela chuva, o ruído das ondas do mar, os rios largos, os vapores fluviais, o frio – estes são os temas, tratados liricamente, que se juntam à solidão, à tristeza, ao ensimesmar-se do narrador e trazem um mundo de sensações desenhadas nas linhas de *Anillos*. Um livro de uma prosa sonora, sensível e sensitiva que conserva, sem dúvida, as mesmas marcas de alta tensão dos versos nerudianos.

A natureza é o refúgio do prosador-poeta; nela, talvez o “narrador” encontre a paz que o mundo não lhe pode dar.

Anillos traz assim uma beleza do lirismo romântico que se descolore, de uma maneira surreal, como uma alegoria longínqua (do sul) modificada pela chuva incessante. Seu único romance – *El habitante y su esperanza* – também possui uma prosa poetizada semelhante à prosa de *Anillos*.

³⁰⁵ NERUDA Pablo. *El habitante y su esperanza / Anillos*. 1 ed. Barcelona: DeBolsillo, 2003 p.55, 56 (Colección contemporánea).

³⁰⁶ Tradução nossa.

Nas páginas de *El habitante y su esperanza*, o espaço descrito é o mesmo de *Anillos*, ou seja, a região austral do sul do Chile, mergulhada na natureza aquosa que umedece constantemente a terra e o espírito dos personagens. Não nos encontrarmos diante de um romance comum. Há nele, abundância do monólogo interior e os atos e feitos praticados pelos personagens aparecem apenas na alusão do narrador e não são contados diretamente. O leitor tem do enredo apenas fragmentos que o narrador-personagem consegue passar através de seu olhar. A complicação ainda é maior, porque a aventura que ele narra, fazendo de seu leitor seu cúmplice é para ele indecifrável:

Os debo contar mi aventura, a vosotros los que por completo conocéis el secreto de las noches y os alimentáis de ese misterio, a vosotros los desinteresados vigilantes que tenéis los ojos abiertos en la puerta de los túneles, allí donde una luz roja parpadea el peligro, y gusanos de luz verde cruzan su vientre, a vosotros los que conocéis el destino de la vigilia y que en el mar, en el desierto, en el destierro, veis nacer y crecer las grandes mariposas de las de trapo que brotan del sueño incompañable, a vosotros los pescadores, poetas, panaderos, guardianes de faro, y a los que, demasiado celosos por guardar una inquietud, conocen el riesgo de haber estado una sola vez siquiera frente a lo indecifráble.

Pablo Neruda³⁰⁷

Devo contar-lhes minha aventura, a vocês os que conhecem por completo o segredo das noites e se alimentam desse mistério, a vocês os desinteressados vigilantes que têm os olhos abertos na porta dos túneis, ali onde uma luz vermelha pestaneja o perigo, e larvas de luz verde cruzam seu ventre, a vocês os que conhecem o destino da vigília e que no mar, no deserto, no desterro, veem nascer e crescer as grandes borboletas das de pano que brotam do sonho incompañado, a vocês os pescadores, poetas, padeiros, guardiões de faróis, e aos que, demasiado zelosos por guardar uma inquietude, conhecem o risco de ter estado uma únicas só vez pelo menos diante do indecifrável.

Pablo Neruda³⁰⁸

O olhar do narrador nos conta apenas a parte decifrável da história: o amor por Irene, sua própria prisão por roubar gado, sua fuga do cárcere durante a noite, a morte de Irene, a fuga de Florencio (seu marido que a matou), um novo trabalho (do narrador-personagem) no armazém da cidade, o amor de Lucia, os fantasmas de Irene e Florencio que o atormentam, seus desejos de vingança. O próprio narrador-personagem confessa:

³⁰⁷ *El habitante y su esperanza / Anillos*: 2003 p.35.

Voy a decir con sinceridad mi caso: lo he explicado con claridad porque yo mismo no lo comprendo. Todo sucede dentro de uno con movimientos y colores confusos, sin distinguirse. Mi única idea ha sido vengarme.

Pablo Neruda³⁰⁹

Vou falar com sinceridade sobre o meu caso: o tenho explicado com claridade porque eu mesmo não o compreendo. Tudo acontece dentro de mim com movimentos e cores confusas, sem se distinguir. Minha única ideia tem sido vingar-me.

Pablo Neruda³¹⁰

A confusão na qual está imerso o narrador-personagem nasce a partir de seu olhar para a desolação do lugar em que vive. Essa confusão se intensifica a medida que há uma maior identificação entre ele e este cenário que se desconfigura.

El habitante y su esperanza termina com o narrador-personagem imerso num cenário exterior totalmente desconfigurado, que representa a sua própria desorganização interior:

Ahora estoy acodado frente a la ventana, y una gran tristeza empaña los vidrios. Qué es esto? Dónde estuve? He aquí que de esta casa silenciosa brota también el olor del mar, como saliendo de una gran valva oceánica, y donde estoy inmóvil. Es hora, porque la soledad comienza a poblarse de monstruos; la noche titila en una punta de colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua.

Pablo Neruda³¹¹

Agora estou apoiado com os cotovelos diante da janela, e uma grande tristeza embaça os vidros. Que é isso? Onde estive? É daqui que desta casa silenciosa brota também o cheiro do mar, como saindo de uma grande concha oceânica, e de onde estou imóvel. Essa é a hora, pela qual a solidão começa a se povoar de monstros; a noite titila numa ponta de cores caídas, desertas, e a aurora tira chorando os olhos da água.

Pablo Neruda³¹²

Esse narrador-personagem é o “habitante”, é aquele que narra sua própria catástrofe, mas narra também a “sua esperança” de um novo dia, o dia em que encontre o buscado significado de si mesmo. A história de Neruda é exatamente o que anuncia o título: *El habitante y su esperanza* – uma “narrativa-poética”.

³⁰⁸ Tradução nossa.

³⁰⁹ *El habitante y su esperanza / Anillos*: 2003 p.35.

³¹⁰ Tradução nossa.

³¹¹ *El habitante y su esperanza / Anillos*: 2003 p.37.

³¹² Tradução nossa.

A terminologia “narrativa-poética” nasceu a partir de três teóricos da literatura – Freedman³¹³, Schneider³¹⁴ e Tadié³¹⁵ – que postulam a existência de um gênero híbrido (chamado de narrativa-poética, novela-lírica, romance-poético ou narrativa-lírica) que possui, dentre outras, dez principais características, as quais estão presentes em *El habitante y su esperanza* e que vamos mencionar, resumidamente, a seguir.

O enredo frouxo, muitas vezes fragmentado, reconstruído através de cenas e alongamentos temporais. (Exatamente a estrutura de *El habitante y su esperanza* que é marcada por cenas descritas a partir do olhar do narrador-personagem que promove o alongamento temporal do próprio momento do olhar).

O narrador conta a história de maneira poética, totalmente diversificada da maneira natural de um romancista ou contista narrar, trazendo para o texto marcas estruturais da poesia, como por exemplo: figuras de linguagem, principalmente, figuras de som; utilização de símbolos e mitos como unidades de sentido. (A linguagem lírica, com todas as suas potencialidades é predominante em todo texto de *El habitante y su esperanza*).

Possui como marca a atemporalidade, tudo o que se passa no enredo poderia acontecer em qualquer época; portanto, a narrativa-poética trata de problemas universais do homem, que existem em todos os períodos de tempo. O leitor tem a impressão de que tudo o que se conta está sendo narrado na instância do “aqui e agora”, embora o tratamento verbal, muitas vezes, esteja marcado com verbos no passado. (Justamente o que ocorre quando efetuamos a leitura de *El habitante y su esperanza*).

O espaço físico que se esboça em uma narrativa-poética é atuante nas vidas de todos os personagens.

³¹³ FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel*. 3 ed. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

³¹⁴ SCHNEIDER, *Le Roman poétique*. In: *La Rivre de Paris*. Octubre / 1962: p.117-125.

³¹⁵ TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. 1. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

Geralmente o espaço funciona como ilha e isola os personagens do resto do mundo. (O cenário de Cantalao³¹⁶ funciona como ilha que isola o protagonista do resto do mundo).

Os personagens principais são poucos e possuem uma função determinada dentro do texto, como se estivessem representando um papel simbólico ou mítico. (Temos poucos personagens e apenas três principais no enredo de *El habitante y su esperanza*: que possuem um significado simbólico intrínseco, ao papel que efetuam representando as três partes do triângulo amoroso que envolve o fragmentado enredo).

A ação dos personagens é fraca ou estendida. Enquanto as narrativas comuns apresentam ecos de personagens que tentam agir e mudar a sociedade, a narrativa-poética apresenta uma voz solitária que busca a si mesmo. (Em *El habitante y su esperanza* essa voz solitária é a do narrador-personagem que continua sua busca interior, como vimos, até o final da história que narra).

Geralmente, nas narrativas-poéticas, o foco-narrativo possui um narrador que domina a história. O ponto de vista do narrador é preponderante. (Como vimos o narrador-poeta de *El habitante y su esperanza* domina sua história e tudo o que passa chega para o leitor fragmentado pelo olhar destorcido que este narrador tem de si mesmo e do mundo que o cerca).

Geralmente, o herói que se manifesta como protagonista é o mesmo narrador que se duplica, ou seja, a voz do narrador e a voz do protagonista apresentam uma cumplicidade. O herói é, por vezes, o reflexo do narrador manifestado no espelho da narrativa-poética.

Sempre ocorre uma busca interior, porém nem sempre ocorre a epifania, quando o personagem encontra o que busca, nem sempre ocorre a revelação o descobrir a si mesmo, em sua busca interior.

³¹⁶ Há um interessante artigo que trata deste lugar imaginário que Neruda acabou transformando em lugar real. A referência deste artigo é:
 VIDAL, Virginia. *Cantalao, territorio imaginario de Neruda*. In: *Anaquel Austral*. Santiago: Editorial Poetas Antiimperialistas de América. 26 de Diciembre de 2008. Disponível em: <http://virginia-vidal.com/publicados/ensayos/article_289.shtml> Acesso em: 22 mar 2009.

Em *El habitante y su esperanza* a história começa e termina nesta busca desorientada de si mesmo e do seu significado perante o mundo em que vive.

As narrativas-poéticas são escritas por autores que não conseguem escrever em prosa, ou porque são poetas natos e sua lírica invade sua prosa, ou porque sua visão de mundo concentra-se na utopia. Acreditamos que *El habitante y su esperanza* trata-se de uma narrativa--poética por possuir todas estas dez características. Sentimos que em todos os escritos em prosa de Neruda sempre há uma marcada presença de seu lirismo poético até mesmo na sua prosa memorialista temos as marcas da poesia. Seu modo de se autorreferenciar nas composições em verso passaria posteriormente para suas memórias escritas em prosa.

Quando ainda era um adolescente Neruda deixou registrado num de seus Cuadernos de Temuco o seguinte soneto:

SESACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

*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
bermano errante, vamos hacia mi juventud.*

*Creo muy pocas cosas en mi vida. La vida
no me ha entregado todo lo que yo le entregué
y emocionalmente y altivo me río de la herida
y el dolor es a mi alma como dos es a tres!*

*Nada más. Ah! Me acuerdo que teniendo diez años.
dibujé mi camino contra los daños
que en el largo sendero me pudieran vencer.*

*Haber amado a una mujer y haber escrito
un libro. No he vencido porque está manuscrito
el libro y no amé a una, sino a cinco o seis...*

Pablo Neruda³¹⁷

SESACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

*Faz dezesseis anos que nasci num empoeirado
povoado branco e distante que não conheço ainda,
e como isto é um pouco vulgar e cândido
irmão errante, vamos para a minha juventude.*

*Creio em muito poucas coisas de minha vida. A vida
não me tem entregado tudo o que eu lhe entreguei
e emocionalmente e altivo me rio da ferida
e a dor está para minha alma como dois está para três!*

*Nada mais. Ah! Recordo-me que tendo dez anos.
desenhei meu caminho contra os danos
que na longa vereda me pudessem vencer.*

*Ter amado a uma mulher e ter escrito
um livro. Não consegui porque está manuscrito
o livro e não amei só a uma, senão a cinco ou seis.*

Pablo Neruda³¹⁸

Neste soneto, escrito quando Neruda só tinha dezesseis anos, já constatamos seu ímpeto autobiográfico que sempre esteve presente nas inúmeras publicações espalhadas por jornais e revistas (literários ou não) e que culminaria com a publicação póstuma de suas memórias recolhidas em *Confieso que he vivido* (*Confesso que vivi*– 1974) e *Para nacer he nacido* (*Para nascer, nasci*– 1978).

³¹⁷ *Cuadernos de Temuco*, 1996, p.182.

O soneto mostra também a autorreferência de um “eu” que interage diretamente com o leitor, fazendo deste mais do que um simples interlocutor: fazendo do leitor um cúmplice dos acontecimentos que o rodeiam.

Esta mesma autorreferência que faz dos leitores de Neruda seus cúmplices reaparecerá em *Memorial de Isla Negra* (1964) quando o poeta já estava para cumprir cinquenta anos e se autopresenteou com a publicação dos cinco volumes que compõem uma das melhores poesias memorialistas escritas em todos os tempos. Segundo Pablo Mora³¹⁹:

[...] [A] obra geral de Neruda a medida que transcorria e surpreendia ao mundo, veio a ser na realidade “*uma poesia da sensação de cada dia.*” Como justamente se adianta em *Memorial de Isla Negra*. Encharcada de um marcado fio biográfico, a poética nerudiana nos sublinha a expressão venturosa ou sombria de cada dia, o rendimento de contas espírito-existencialistas que nela se propõe.

Os cinco volumes de *Memorial de Isla Negra* veem sendo a antecipação, a antessala de suas posteriores *Prosas Maiores* representadas em *Confieso que he vivido - Memórias, Para nacer he nacido* [...]. Textos fundamentais para uma decodificação integral do fenômeno Neruda (MORA, 2006, s/p).

A diferença entre estes duas coleções chamadas de “memórias recolhidas”, como já comentamos, é que o primeiro livro – *Confieso que he vivido* (*Confesso que vivi*– 1974) estava praticamente terminado, quando o poeta veio a falecer, e portanto havia sido organizado quase que totalmente por ele; enquanto que o segundo – *Para nacer he nacido* (*Para nascer, nasci*– 1978) foi uma recopilação de vários e diversos escritos publicados anteriormente em jornais e revistas ao longo de muitos anos. Sobre *Para nacer he nacido*, diz Matias Barchino³²⁰:

³¹⁸ Tradução nossa.

³¹⁹ MORA, Pablo. *Acercamiento a Confieso que he vivido. Espéculo. Revista de estudios literários*. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, número 34, 2006. Disponível em: <es http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/confieso.html> Acesso em: 29 mar. 2009.

³²⁰ BARCHINO, Matias. *Pablo Neruda en la tradición autobiográfica*. In: **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**. Alicante: Biblioteca Americana, 2004. Disponível em: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/nrda/12715172007059314198624/028317.pdf?incr=1.> Acesso em 6 fev. 2009.

[...] [U]ma parte do material autobiográfico com o qual contavam, e que não entrou no projeto inicial do poeta [...] passou à compilação de textos dispersos intitulada *Para nacer he nacido*, [...] que foi apresentado nos meios editoriais, desta vez sim de uma forma bastante arbitrária, como uma continuação das memórias do poeta, coisa que nunca esteve na mente de Neruda.

Por outro lado, ainda que *Confieso que he vivido* seja fonte válida para conhecer a biografia de Neruda (ou grande parte dela) este livro não tem valor estritamente documental. O lirismo nerudiano invade as suas páginas e além do valor documental o livro ganha também o seu valor estético. Como são muitos os personagens reais abordados poeticamente, e Neruda, muitas vezes, empresta a palavra a muitos deles, o livro se parece com um imenso sistema de citações, tapeçaria imaginária, tecida incessantemente pelos muitos escritores que ajudam a Neruda contar sua própria história que é também história do mundo e da época em que viveu. Como bem comenta Pablo Mora:

Escrita com incomparável graça, *Confieso que he vivido* nos entrega, passo a passo, uma galeria de fantasmas sacudidos pelo fogo e a sombra de una vida percorrida à luz de outras vidas numa dolorosa época compartilhada. (MORA, Pablo. 2006)

Esta pluralidade de “fantasmas” e de “vidas” Mora alude pensando na fragmentação existente em *Confieso que he vivido*.

Mas e o lirismo nerudiano nitidamente presente na prosa fragmentada de *Confieso que he vivido* e o interesse por conhecer melhor as muitas vidas do poeta têm chamado a atenção dos leitores. O fato é que *Confieso que he vivido* tornou-se um dos livros mais lidos da literatura autobiográfica hispano-americana do século XX. Mas a identificação das confessionais memórias de Neruda com o público leitor pode ser explicada pela adequação do discurso à época de leitura. Os leitores tem grande interesse acerca de um relato do qual também fazem parte, afinal se Neruda traz no bojo de seus livros muito da história do século XX, o leitor também faz parte desta história. Outra característica que atrai os leitores é o estilo usado por Neruda na escritura de suas confissões.

Quem explica pontualmente o significado de *Confieso que he vivido* dentro do contexto da “tradição autobiográfica” é, o já citado crítico Matias Barchino que escreveu um artigo,³²¹ sobre o assunto. Dentre as interessantes ponderações de Barchino destacamos o seguinte trecho:

Na obra de Neruda, como já havia assinalado Loyola, *Confieso que he vivido* se insere com toda lógica entre a variedade de escritos autobiográficos que aparecem a partir de 1956, os quais ele tem chamado de fase pós-moderna do autor ou “a nova linguagem autobiográfica” que incluem as crônicas de 1962 de *El Cruzeiro Internacional* [publicadas no Brasil].[...] [A] prosa autobiográfica é claramente pós-moderna na atitude de realizar uma *collage*, de respeitar a fragmentação e a falta de unidade da vida, inclusive na concepção plural das “vidas do poeta” como chama a suas crônicas autobiográficas. Também podíamos considerar pós-moderno esse sentimento de alienação (“Talvez não vivi em mim mesmo: talvez vivi a vida dos outros”) e de intermitência, de esquecimento, de desconfiguração que aparece no texto de introdução, tomado quase sem alterações da “Dedicatória final” das crônicas de 1962 [...] [P]arece que as consequências para a experiência do sujeito são evidentes, como alguns teóricos têm assinalado, pois a pós-modernidade plantea uma nova consciência do sujeito que perdeu em boa parte o sentido da história como expectativa para o futuro e que desconfia das utopias revolucionárias. Pode-se falar de uma falta de profundidade do sujeito “cuja vida se volta acidentada e espasmódica entre o júbilo consumista e o abatimento niilista” (BARCHINO, 2004, s/p).

Ainda que o lirismo nerudiano esteja presente em toda a sua produção em prosa, há uma diferença capital entre os escritos de *El habitante y su esperanza* e *Confieso que he vivido*. A diferença capital não está no conteúdo que é lírico e memorialista em ambas prosas (no primeiro a memória se manifesta na composição do espaço), nem está no caráter fragmentário que também está presente em ambos os livros. A diferença é que no segundo livro (*Confieso que he vivido*), o prosador-poeta manipulador da fragmentação confessa que perdeu a esperança que habitava o seu primeiro livro (*El habitante y su esperanza*).

A seguir, demonstramos que o lirismo nerudiano também se incorpora à sua única peça teatral.

³²¹ Barchino conclui em seu artigo que Neruda é o fundador de uma nova tradição biográfica hispano-americana.

3. DRAMA / POESIA DRAMÁTICA

A palavra “drama” vem do grego e significa “ação” e como ação indica exclusivamente o teatro, a arte da representação. A única peça de teatro escrita por Neruda foi *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. O drama conta a saga de Murieta, antigo personagem lendário que serviu de base para a lenda do Zorro americano. Abordaremos sinteticamente esta obra, uma vez que o foco de nosso trabalho é a poesia nerudiana.

O enredo baseia-se em fatos históricos, pois retoma a época em que o mundo tomou ciência da existência de ouro na Califórnia. Uma multidão de chilenos deslocou-se para lá em busca de ouro. Saíram, sobretudo de Valparaíso, que era o porto mais importante do Pacífico Sul. Eram mineiros, camponeses, pescadores, aventureiros.

O curioso é que os chilenos, em seus barcos à vela, chegaram mais rápido do que os próprios *yanquis*, que tinham que atravessar o continente em suas lentas carroças. Entre eles, chegou Joaquín Murieta, o mais famoso dos bandidos chilenos. Mas seria mesmo só um bandido?

Em torno desta discussão gira o motivo da peça dramática de Neruda. Murieta foi afortunado: encontrou ouro, casou-se com uma compatriota, e enquanto seguia buscando, com duro esforço, novas jazidas de ouro, ocorreu uma tragédia que mudou sua vida.

Mexicanos, chilenos, centro-americanos viviam nos bairros pobres dos povoados que estavam junto a São Francisco. Os norte-americanos formaram associações de guardas brancos que atacavam de noite estas vivendas, incendiando, matando e roubando.

Num destes ataques, a mulher de Joaquín foi assassinada. O chileno estava longe dali e quando regressou jurou vingar-se. Durante mais de um ano Murieta e seus homens combateram, e, segundo a lenda, roubaram aos ricos para dar aos pobres. Numa destas aventuras, Murieta foi assassinado, mas recobrou uma nova vida, convertendo-se na lenda que ainda percorre, depois de anos, a memória de todos os povos que falam a língua espanhola. A lenda de Murieta passaria a ser universal com a chegada do cinema, depois da televisão e da internet.

O que Neruda suplementa a esta lenda é que além de lhe verter em drama, insere, como elemento chave o humor. Exemplifiquemos com um pequeno trecho dramático, que começa com uma conversa entre chilenos que bebem numa taberna e que passam, em seguida a interpelar um argentino, depois um mexicano e, por fim, um americano:

El primero de todos

—*Comenzamos al amanecer. Déle que déle todo el día. Algo sacamos. Pero en estos lavaderos hay más barro que oro.*

Uno

—*Hay más sudor que oro.*

Otro

—*Yo le saqué dos onzas a la arena.*

Otro

—*Yo le saqué cinco. No me quejo.*

Todos

—*Vamos sudando, compadre. El oro pide sudor.*

Uno

—*Y usted, compadre?*

Otro

—*No me diga nada, compadre.*

Uno

—*Se siente fregado? Y por qué?*

Otro

—*Me siento fregado.*

Uno

—*Cómo es eso?*

Otro

—*Tengo lavandería.*

Otro

—*Y yo panadería.*

Otro

—*Y yo la pulpería.*

Argentino

—*La pucha estos chilenos! Se la llevan suavecita! Yo soy maestro de baile. (Bailando unos compases.) “Gringuita no te escapés³²², tenés que mover los pies”.*

Todos

—*Es poco el oro y mucho el baile.*

Uno

—*Y cómo les va a los de México?*

Mexicano

—*Para decir verdad, voy a decírselo a usted.*

O primeiro de todos

—*Começamos ao amanhecer. Dá-lhe que dá-lhe todo dia. Algo tiramos. Mas nestes lavadeiros têm mais barro do que ouro.*

Um

—*Há mais suor que ouro.*

Outro

—*Eu tirei duas onças da areia.*

Outro

—*Eu tirei cinco. Não me queixo.*

Todos

—*Vamos suando, compadre. O ouro pede suor.*

Um

—*E você, compadre?*

Outro

—*Não me diga nada, compadre.*

Um

—*Se sente esfregado³²⁶? E por quê?*

Outro

—*Me sinto esfregado.*

Um

—*Como é isso?*

Outro

—*Tenho uma lavanderia.*

Outro

—*E eu padaria.*

Outro

—*E eu a mercearia.*

Argentino

—*Que coisa estes chilenos! Que vida fácil! Levam suavezinha! Eu sou diretor de dança. (Bailando uns compassos.) “Gringuita não me escapes tens que mover os pés”.*

Todos

—*É pouco o ouro e muita a dança.*

Um

—*E como vão as coisas para os do México?*

Mexicano

—*Para dizer a verdade, vou contar para você.*

³²² Neruda faz com que o argentino, diferente do mexicano e do chileno, use o “vos” como segunda pessoa do discurso. Na fala argentina da peça predomina o voseo.

³²⁶ “Fregado” em português poderia ser traduzido tanto por “esfregado” como por “irritado”. Optamos pelo primeiro significado por causa da palavra “lavanderia” que aparece em seguida. No espanhol dá para jogar com os dois significados da palavra.

Apenas sacamos para una enchilada. De cuando en cuando, una pepita.

(Con música de corrido mexicano.)

*Sudando hasta morir
podemos descubrir
una pepita de oro
como un grano de anís.*

Chileno

—Bueno. Ya esto parece un funeral! A celebrar el orito, aunque sea poquito.

Otro

—Moço!

Rangers

—You must say boy.

Chileno

—Boymoço! Una chicha.

Todos

—Chicha para todos, boymoço!

Ranger

—You are new in California. Here's no chiccha³²³. In California you must have whiskey!

Uno

—Pero nosotros queremos chicha.

Todos

—Queremos chicha.

Rangers

—No chicha here! Whiskey. Whiskey.

Whiskey!

Chileno

—Boymoço! Un whiskey!

Otro

—Hay que pedirlo con waterí

Todos

—Un whiskey con water-closet!

Reyes³²⁴

—Compadre, parece que hay que tener cuidado!

Tresdedos

—Sí, compadre. Salimos de Chile a tomar el fresco, pero usted tiene razón. Hay que tener cuidado.

Reyes

—Qué hora será en Valparaíso?

Pablo Neruda³²⁵

Apenas tiramos para um cozido. De quando em quando, uma pepita.

(Com música corrida mexicana.)

*Suando até morrer
podemos descobrir
uma pepita de ouro
como um grão de anís.*

Chileno

—Bem. Isto já parece um enterro! Vamos celebrar o ourozinho ainda que seja pouquinho.

Outro

—Moço!

Rangers

—You must say boy³²⁷.

Chileno

—Boymoço! Uma chicha.

Todos

—Chicha para todos, boymoço!

Ranger

—You are new in California. Here's no chiccha. In California you must have whiskey!³²⁸

Uno

—Mas nós queremos chicha.

Todos

—Queremos chicha.

Rangers

—No chicha here!³²⁹ Whiskey. Whiskey.

Whiskey!

Chileno

—Boymoço! Um whiskey!

Outro

—Tem que pedir com “waterí”³³⁰

Todos

—Um whiskey com water-closet!

Reyes

—Compadre, parece que temos que ter cuidado!

Tresdedos

—Sim, compadre. Saímos do Chile para tomar a fresca, mas você tem razão. Temos que ter cuidado.

Reyes

—Que horas serão em Valparaíso?

Pablo Neruda³³¹

³²³ Neruda coloca um “c” a mais para mostrar o sotaque americano, representando a dificuldade que o americano tem para pronunciar esta palavra espanhola.

³²⁴ Reys e Tresdedos são chilenos amigos de Joaquín Murieta.

³²⁵ O fragmento é retirado do terceiro quadro intitulado “*El Fandango*”. A referência é: NERUDA, Pablo. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Barcelona (Espanha): Debosillo, 2004, p.52,53.

³²⁷ [Você deve dizer “boy” – “menino”]

³²⁸ [Vocês são novos na Califórnia. Aqui não existe chiccha. Na Califórnia vocês devem beber whiskey!].

³²⁹ [Não há chicha aqui!]

Como vemos, a trágica lenda de Murieta que termina com a morte desse herói passa a ter, em Neruda, o tom jocoso de uma zombaria. A brincadeira com a diversidade cultural e linguística que há entre os personagens deste trecho, unidos pelo suor em busca do ouro desvia a atenção do espectador-leitor do trágico e traz à platéia ou ao leitor o riso.

A peça contém vários trechos como o que apresentamos, em que o humor se faz presente. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* torna-se assim uma obra plural, um melodrama cômico que pode ser representado (como de fato ocorreu) como uma cantata, como uma ópera, mas o texto nerudiano não deixa de ser uma pantomima.

Além disso, Neruda suplementa ao utilizar três elementos de expressão de uma forma diferente. Os três elementos são: a voz do poeta, o coro e o cenário.

Em *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* cada um possui recursos linguísticos próprios e funções específicas: a voz do poeta marca o plano lírico e expressa a emoção que causa a personalidade de Murieta, seus atos os seus conflitos; o coro, com dimensão épica, narra o que acontece a Murieta; o cenário, na sua maneira dramática, mostra os atos e situações em torno a Murieta.

Deste modo, há a tentativa de unir em uma só obra os três recursos próprios do que tradicionalmente se divide nos três gêneros literários: o lírico da poesia na voz do poeta, o épico da narração no coro, e o dramático nos diálogos que se travam no cenário. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* é, portanto, uma peça plural e pós-moderna, na medida em que joga com o próprio estatuto dos gêneros literários, mesclando todos eles.

A poesia lírica na sua forma mais pura de expressão aparece algumas vezes na voz de certos personagens que cantam canções de sua pátria distante.

A poesia dramática também aparece, sobretudo, na voz romanceada e sentimental do coro que tem como finalidade dar atmosfera aos acontecimentos que estão para ocorrer, criando desta maneira o suspense. È

³³⁰ [água]

³³¹ Tradução nossa.

uma poesia dramática de fundo lírico, como por exemplo: a voz do coro feminino que no quinto quadro antecede a morte de Murieta:

*Adiós compañero bandido.
Se acerca la hora.
Tu fin está claro y oscuro.
Se sabe que tú no conoce,
como el meteoro, el camino seguro.
Se sabe que tú desviaste en la cólera
como un vendaval solitario.
Pero aquí te canto
porque desgranaste el racimo de ira.
Y se acerca la aurora.
Se acerca la hora en que
iracundo no tenga
ya sitio en el mundo.
Y una sombra secreta
no habrá hazaña, Joaquín Murieta.*

Pablo Neruda³³²

*Adeus companheiro bandido.
Aproxima-se a hora.
Seu fim está claro e escuro.
Sabe-se que você não conhece,
como o meteoro, o caminho seguro.
Sabe-se que você desviou na cólera
como um vendaval solitário.
Mas aqui canto-lhe
porque desfolhou o ramalhoto da ira.
Y se aproxima a aurora.
Aproxima-se a hora em que
iracundo não tenha
já lugar no mundo.
E uma sombra secreta
não fará façanha Joaquín Murieta.*

Pablo Neruda³³³

Outra marca da pós-modernidade é a intertextualidade que Neruda promove no texto e no modelo de sua peça. Luis Chitarroni conta em seu texto *Sombras del oficio* (cf.: *Sombras do ofício* – prólogo da primeira edição de Debolsillo do livro *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* p.7-18) que além do livro *Viajes de Bejamín Vicuña Mackenna* anunciado pelo próprio Neruda como texto base para a escritura de *Fulgor y muerte*, pode-se ver, nitidamente, no mesmo: o tom e as anedotas dos *Poemas tontos* de Rafael Alberti. Na construção do personagem Murieta, encontra-se também muitos traços do personagem Antoñito de Camborio construído por Garcia Lorca e do personagem Rob Roy de Walter Scott. Outro diálogo que *Fulgor y muerte* apresenta é com o poeta chileno Enrique Lihn que antes de Neruda já havia explorado a discussão semântica em torno da palavra “bandido”.

Quanto ao modelo de obra teatral, *Fulgor y muerte* dialoga tanto com obras teatrais do século de ouro espanhol (devido à presença do coro e de poemas líricos intercalando as ações) como também com o teatro de Brecht (pela unidade que Neruda alcança com seu texto).

Luis Chicharroni³³⁴ lembra também o diálogo que Neruda mantém intrínseco à sua própria obra, pois Joaquín Murieta já havia aparecido no livro *La barcarola* de Neruda.

³³² *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, 2004, p.85.

³³³ Tradução nossa.

³³⁴ Chicharroni, Luis. *Sombras del oficio* (prólogo). In: NERUDA, Pablo. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p.12.

Sobre a escolha deste herói, ou anti-herói, Luis Chicharroni diz que:

[...] deve de ter custado pouco ao vate chileno. O ladrão, o salteador de caminhos, o rapazote, ademais de incrementar a picaresca da literatura do século XVII, é o único herói admissível para um marxista, para um membro do partido comunista, como herói de uma ficção ou fábula. Por mais adiantado que Neruda fosse como poeta, suas lealdades partidárias, por vezes, atrasavam-lhe com pontual exatidão. (CHICHARRONI, Luis, 2004)

Para se ter uma idéia do compromisso político de Neruda com a esquerda, no final de *Fulgor y muerte* (que além de representar no seu conjunto um livro de crítica ao imperialismo norte-americano) traz uma última canção (proposta por Neruda a ser entregue ao público espectador da peça) na qual o choro pela morte de Murieta se mescla com o choro pelos mortos do Vietnã.

CANCIÓN

1. *Los ojos que se murieron,
no murieron, los mataron,
los matarán.
Todos los ojos del mundo
morirán,
5. porque el mundo está muriendo
en Vietnam.*

- Porque manejan la historia
los crueles y los ariscos*
10. *y ustedes ven la victoria
de la muerte en San Francisco.*

- Pregunta el hombre:
Algún día
terminará la agonía?*
15. *Maldición!
Terminará la crueldad
y reinará la alegría?
Maldición!*

- Los nazis con su guadaña
20. cortaron el corazón
de España!
Maldición!
Y ladra, el perro a la luna
y el niño désele la cuna*
25. *crece sin duda ninguna
en la opresión.
Maldición!*

*Proclamamos la alegría!
Reclamamos rebeldía!*

CANCIÓN

*Os olhos que morreram,
não morreram, mataram,
mataram.
Todos os olhos do mundo
morreram,
porque o mundo está morrendo
no Vietnã.*

*Porque manejam a história
os cruéis e os ariscos
e os senhores veem a vitória
da morte em São Francisco.*

*Pergunta o homem:
Algum dia
terminará a agonía?
Maldição!
Terminará a crueldade
e reinará a alegria?
Maldição!*

*Os nazistas com sua foice
cortaram o coração
da Espanha!
Maldição!
E ladra, o cão para a lua
e o menino saído do berço
cresce sem dúvida nenhuma
na opressão.
Maldição!*

*Proclamemos a alegria!
Reclamemos rebeldia!*

30. *Bendición!*

*Para que el hombre algún día
se case con la alegría!
Bendición!*

35. *Si la vida es buena, o mala
ustedes lo dirán:
ésta es una suave sala,
pero matan en Vietnam.*

40. *Sigamos viendo esta farsa
del dolor
para continuar la vida
y el amor.*

45. *Porque si muere la muerte
no la matarán los otros:
la lucha la matará
antes
de que nos mate a nosotros.*

Bendição!

*Para que o homem algum dia
case-se com a alegria!
Bendição!*

*Se a vida é boa, ou má
os senhores dirão:
esta é uma suave sala,
mas matam no Vietnã.*

*Sigamos vendo esta farsa
de dor
para continuar a vida
e o amor.*

*Porque se morre a morte
não a matarão os outros:
a luta matá-la-á
antes
que nos mate a nós mesmos.*

Pablo Neruda³³⁵

Pablo Neruda³³⁶

Podemos notar, portanto o forte vínculo que *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* mantém com o estilo realista social através do discurso político que emana da voz que canta esta última cantiga. Portanto plurais são as vozes que Neruda traz para representar a única peça dramática que escreveu: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853.*³³⁷

Através deste capítulo procuramos demonstrar os diferentes gêneros, tipos e formas que a poesia plural de Pablo Neruda assumiu, mesclou e suplementou. No próximo capítulo trataremos de discutir sobre os estilos que esta poesia plural também assume e mescla, aproveitando e reaproveitando temas e técnicas das diversas escolas literárias tanto da tradição quanto das vanguardas. Se neste capítulo selecionamos os temas em ordem alfabética para uma melhor localização dos poemas, no próximo capítulo a história da literatura será o nosso fio condutor.

³³⁵ *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, 2004, p.85.

³³⁶ Tradução nossa.

CAPÍTULO 3

A POESIA NERUDIANA E A PLURALIDADE DE ESTILOS

Alguns me creem um poeta surrealista, outros um realista, e outros ainda não me creem poeta. Todos eles têm um pouco de razão e um pouco de falta de razão.

Residencia en la tierra foi escrito, ou pelo menos começado, antes do apogeu surrealista, como também Tentativa del Hombre Infinito, mas nisso de datas não se deve confiar. O ar do mundo transporta as moléculas da poesia, leve como o pólen ou duro como o chumbo, e essas sementes caem nos sulcos ou sobre as cabeças, dão às coisas ar de primavera ou batalha, produzem igualmente flores e projéteis.

Quanto ao realismo devo dizer, por que não me convém fazê-lo, que detesto o realismo quando se trata de poesia. E mais, a poesia não precisa ser superrealista, ou surrealista, mas pode ser antirrealista, com toda a razão, com toda falta de razão, isto é com toda a poesia.

Gosto do livro, da densa matéria do trabalho poético, do bosque da literatura, gosto de tudo, até das lombadas dos livros, mas não dos rótulos das escolas. Quero livros sem escolas, e sem classificação como a vida.

*Pablo Neruda*³³⁸

Através deste tópico, contrariando ao próprio Neruda que no texto em epígrafe ressalta a pouca confiabilidade que se pode ter na rotulação e na datação das escolas literárias, pretendemos demonstrar os vários estilos utilizados por ele em sua obra, utilizando exatamente este conceito. Lembramos que a noção de escola literária é, antes de tudo, uma noção didática, ou seja, que existe para facilitar o estudo dos diversos estilos literários, através da relação entre as obras e o contexto histórico-social em que foram criadas. As escolas literárias e as datas que demarcam seus limites não podem, porém, ser estudadas como uma camisa de força, pois seria uma loucura total querer rotular autores nessa ou naquela escola literária, obrigatoriamente, devido às datas de publicação de suas obras. O que queremos resgatar com o estudo didático das escolas literárias é o estilo artístico peculiar, as técnicas de escritura e as temáticas referentes à época em que uma obra foi escrita, para mostrar que Neruda, autor de uma poesia plural, escreveu usando praticamente todos os estilos.

³³⁷ Este era o nome original da obra.

³³⁸ Fragmento de “Crítica e autocrítica” In: NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**. 2000, p.337.

Toda escola literária, em sua própria época, possuía uma filosofia de vida, uma estética e uma poética e pretendia buscar a essência da arte e da beleza. Até mesmo as vanguardas, que alegavam desvincular a arte da beleza, possuíam uma perspectiva para o belo artístico.

Segundo Dante Tringali³³⁹ (1994, p.7), “a oposição entre uma escola e outra ocorre não por uma dialética de contrariedade, mas de diferença. Não há antagonismo entre um estilo e outro, os estilos se completam”.

Na pós-modernidade, todos os estilos são revisitados, e não apenas se completam, mas também se suplementam. Embora este levantamento estilístico possa parecer, a princípio, mera rotulação, nosso objetivo é mostrar a pluralidade de estilos que Neruda utilizou. A pós-modernidade é uma constante na obra nerudiana, na medida em que cada poema de Neruda promove um resgate estilístico o qual nos remete a pelo menos uma escola literária diferente, que marcou uma determinada época da tradição ou da vanguarda literárias mundiais.

Desde modo, a pós-modernidade da obra nerudiana não rompe com a tradição, mas resgata a tradição; não copia os estilos de época, mas os suplementa, ou os reescreve, na medida em que torna cada estilo uma experiência única e pessoal do poeta na construção de sua poesia plural.

1. MEDIEVALISMO OU TROVADORISMO

Voltando no tempo linear da história literária mundial, o primeiro estilo de época tradicional é o medievalismo³⁴⁰, sustentado, em um primeiro momento, pelo modelo que se convencionou chamar de “literatura de amor cortês” o qual reproduzia o esquema que governava a sociedade feudal. No cume desta sociedade existia o senhor de terras e servos (chamado suserano) que concedia um feudo, isto é, um trecho de terra a um vassalo que, em compensação, lhe prestava fidelidade e serviço. Na literatura, o poeta, como um vassalo, homenageava sua amada, como se ela fosse uma suserana.

³³⁹ TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa, 1994.

³⁴⁰ Chama-se de medievalismo ou trovadorismo ao estilo artístico que abarca a idade média da história universal (desde a queda do império romano do Ocidente, em 476 até a queda do império romano do oriente, em 1453).

Na primeira fase do medievalismo a poesia não se separava da música, cantava-se o poema ao som de instrumentos (viloa, alaúde, flauta, adufe, pandeiro). O trovador era o poeta que fazia parte dos círculos da nobreza desta época e cantava canções de sua própria autoria, por isso o período também é conhecido por Trovadorismo. O trovador era o poeta e músico que fazia as trovas (chamadas de cantigas, canções ou cantares).

O verbo “trovar”, oriundo do italiano: *trovare* e do francês *trouver* significa “achar”. Assim o trovador tinha que “procurar” e “achar” suas trovas: letra e música. O trovador geralmente pertencia à aristocracia ou era um fidalgo decaído e possuía estudos de retórica, poética e música. Ele tocava e cantava seus versos nas praças ou nos palácios dos senhores feudais que estimulavam as artes devido à prosperidade dos feudos e o ócio em que viviam.

As cantigas podem ser classificadas de acordo com o assunto que tratam. Com base na maioria das cantigas reunidas nos cancioneiros, costumou-se classificá-las da seguinte forma: – cantigas de amor e cantigas de amigo (gênero lírico) – cantigas de escárnio e cantigas de maldizer (gênero satírico).

A cantiga de amor de origem provençal, (sul de França) tinha um eu-lírico, masculino que cantava as qualidades de seu amor, à "senhora" (a quem ele tratava como superior). Ele cantava a dor de amar e não ser correspondido (coita) por sua amada.

A cantiga de amigo, de origem ibérica tinha no eu-lírico a voz de uma mulher. O autor era um trovador masculino, (pois normalmente as mulheres não sabiam escrever, devido à sociedade feudal e o restrito acesso ao conhecimento da época), que representava a voz da mulher cantando seu amor pelo “amigo” (namorado). Geralmente, aparecia um diálogo entre a moça com sua mãe, com suas amigas, ou com a própria natureza. Outras vezes, tal cantiga também revelava a tristeza da mulher, pela ida de seu amor à guerra, expressando um saudosismo exacerbado. A figura feminina que as cantigas de amigo desenhavam é, pois, a da jovem (moça do povo), que se iniciava no universo do amor, por vezes lamentando a ausência do amado, por vezes cantando a sua alegria pelo próximo encontro.

Na cantiga de escárnio, o eu-lírico fazia uma sátira a alguma pessoa. Essa sátira era indireta, cheia de duplos sentidos, feitas pelos trovadores para falar mal de alguém, por meio de ambiguidades, trocadilhos e jogos semânticos, (processo que os trovadores chamavam de "equívoco"). A cantiga de escárnio, já que exigia unicamente a alusão indireta e velada, para que o destinatário não fosse reconhecido, estimulava a imaginação do poeta e sugeria-lhe uma expressão irônica, embora, por vezes, bastante mordaz.

Ao contrário da cantiga de escárnio, a cantiga de maldizer trazia uma sátira direta e sem duplos sentidos. Era comum a agressão verbal à pessoa satirizada, e muitas vezes, eram utilizados até palavrões. O nome da pessoa satirizada podia ou não ser revelado.

Quanto à forma, as cantigas dispunham geralmente de três “cobras” (estrofes) com quatro ou sete “palavras” (versos) cada uma. Quando as estrofes se encadeavam uma as outras por meio de conjunções era denominada “cantiga de atafinda”. Se houvesse um estribilho chamava-se “cantiga de refrão”, caso contrário chamava-se “cantiga de mestria”.

Quanto ao lugar ou circunstância³⁴¹ que as cantigas representavam temos mais uma classificação: “pastorela” (ambiente campesino), “barcarola” (ambiente diante do mar ou do rio), “bailada” (para as jovens donzelas cantar e bailar em grupo, inclusive com coreografia), alva (ao nascer do sol), romaria (cantada em deslocamento).

Na antiga Castela (reino que depois, unindo-se a Aragão formaria a Espanha), inspiradas pela lírica galaico-portuguesa e pelas *jarchas mozárabes* também existiram cantigas líricas que desenvolviam três temas: *llanto* (pranto), que eram canções funerárias; *mayas* (do mês de maio) que falavam do amor e da primavera que chegava em maio; e as *canciones de trabajo* (canções de trabalho) criadas, principalmente, para época da colheita nos campos. O poeta de maior expressão na Idade Média Espanhola foi Jorge Manrique (1440-1479) com suas *coplas* (cobras, estrofes) e elegias (cf.: LÁZARO & TUSÓN: 1988, p.59).

³⁴¹ No capítulo 2 desta pesquisa – A pluralidade de gêneros, tipos e formas – vimos outros exemplos de cantigas que Neruda resgatou da tradição trovadoresca que classificamos assim: alba, exemplificando com “*Débil del Alba*”; balada, com “*Balada*”; marina (ver barcarola), com “*Santos revisitado*” e “*Barcarola*”; cantiga de mestria, com “*Cantares*”; pastorela (ver écogla), com “*Pastoral*”; pranto com dois poemas – “*El llanto de los tristes*” e o poema 5 de *El hondero entusiasta* cujo primeiro verso é “*Amiga no te mueras*”.

Neruda, frequentemente, desempenha o papel de um eu-lírico trovador como, por exemplo, nos poemas: “*Divinización*”, “*La reina*” e “*El monte y el río*”. É preciso lembrar que “*Divinización*” foi um poema publicado em livro apenas postumamente, quando Matilde Neruda e Jorge Edwards recolheram em *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*, uma ampla seleção da obra da adolescência e juventude de Neruda (escrita entre 1918 –1938).

O poema em questão, portanto, foi escrito quando as escolas de vanguarda estavam no seu momento de máxima disseminação. Isto mostra que enquanto outros escritores distanciavam-se das escolas de tradição com as rupturas das vanguardas, Neruda resgatava da tradição o modelo da cantiga.

DIVINIZACIÓN

1. *Yo voy aquí cantando mis canciones
que son como resinas dulcerosas
exprimidas en medio de la noche.*

Yo voy aquí apretando mis rosales

5. *un amor mío grande en cada rosa,
un beso mío en cada brote suave...*

*Yo voy cantando en medio de la noche
una canción que no ha cantado nadie...*

Pablo Neruda³⁴²

DIVINIZAÇÃO

*Eu vou cantando aqui minhas canções
que são como resinas adoçadas
esmagachadas no correr da noite.*

*Vou apertando aqui os meus rosais
um meu amor e grande, em cada rosa,
um beijo meu em cada broto brando...*

*Eu vou cantando no correr da noite
uma cantiga por ninguém cantada...*

Pablo Neruda³⁴³

Em “*Divinización*”, notamos clara alusão ao ofício dos trovadores nos versos 1, 7 e 8: *Yo voy aquí cantando mis canciones* (*Eu vou cantando aqui minhas canções*) / *Yo voy cantando en medio de la noche* (*Eu vou cantando no correr da noite*) / *una canción que no ha cantado nadie...* (*uma cantiga por ninguém cantada...*). Trata-se de um poema totalmente regular, formado por três estrofes (cobras), dois tercetos e um dístico. Os versos são todos decassílabos heroicos (tônicas na sexta e na décima sílaba). Esse tipo de metrificação era muito usado na poesia trovadoresca galego-portuguesa no século X.

³⁴² *El río invisible*, 1980, p.86.

³⁴³ *O rio invisível*, 1982, p.84.

As rimas são toantes (repetem vogais tônicas ou, às vezes, átonas no final dos versos). Esse tipo de rima, embora não seja perfeito, é muito empregado no espanhol. Neste poema aparecem através da assonância das sílabas finais das últimas palavras de cada verso (*ones, osas, oche, ales, osa, ave, oche, adie*) o que confere o esquema: *aba, cbc, ac*.

“*Divinización*” assemelha-se a uma cantiga de amor de romaria, assim chamada porque aludiam ao deslocamento do trovador ou da amada (chamada de “amiga”) para se encontrarem geralmente na igreja (santuários ou capelas).

Além disso, o início de cada estrofe repete anaforicamente – *Yo voy* (*Eu vou*) – como se fosse um refrão que marca um rito de passagem (o eu-lírico passa de humano a um estágio divino – “divinização”). O deslocamento e / ou a passagem é acentuada também, pela presença dos verbos no gerúndio que alongam a musicalidade do poema.

Na primeira estrofe o eu-lírico identifica-se como porta voz de suas canções como se fosse um trovador (versos 1 a 3):

1. *Yo voy aquí cantando mis canciones
que son como resinas dulcerosas
exprimidas en medio de la noche.*

*Eu vou cantando aqui minhas canções
que são como resinas adoçadas
esmagachadas no correr da noite.*

Além das nasais que prolongam a musicalidade, nota-se o predomínio das oclusivas /k/ e /d/ que marcam bem o ritmo, conferindo cadência especial à cantiga.

Na segunda estrofe, a sonoridade é outra, predominam as consoantes sonoras (oclusivas /d/, /b/, /g/ e constrictivas vibrantes /θ/, /x/, /r/, /R/) garantindo um som mais estridente para o prosseguimento da cantiga (versos 4 a 6):

5. *Yo voy aquí apretando mis rosales
un amor mío grande en cada rosa,
un beso mío en cada brote suave...*

*Vou apertando aqui os meus rosais
um meu amor e grande, em cada rosa,
um beijo meu em cada broto brando...*

Neste trecho vemos que a cantiga alude à rosa. A “poesia trovadoresca” via a alusão a rosa como “símbolo concreto e tangível do amor terreno” Além disso, a iconografia eclesiástica tornou a rosa a rainha das flores, símbolo da rainha celeste, Maria e da virgindade.

A Madona é muitas vezes representada no roseiral (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.330). A Virgem Maria também é considerada a “porta do céu” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.309), representando o rito de passagem do eu-lírico que será divinizado.

“Rosas”, “brotes suaves” e “roseiral” estão presentes no poema de título “divinização”. Podemos interpretar que o eu-lírico-trovador se sente um ser divinizado (irá à igreja?) porque vai ao encontro de várias donzelas (“brotes suaves”) e elegerá dentre elas (do meio do roseiral) a sua amada para quem se sente capaz de cantar uma canção nunca antes cantada por ninguém.

Por outro lado, uma outra interpretação, desvinculada do trovadorismo, também é possível. Pode-se entender que as “rosas” e os “brotes suaves” são as próprias canções que o eu-lírico retira de seu “roseiral” (repertório), que resultam em “resinas adoçadas”, a música doce que é capaz de compor e cantar.

Seu trabalho envolve, portanto, a tanto a inspiração da beleza das flores; como também o cuidado devido aos espinhos da flor. As rosas possuem qualidades positivas: beleza na forma e na cor (sensação visual), perfume (sensação odorífera) e suavidade (sensação tátil).

O poeta extrai das flores mais uma: a “resina adoçada” (paladar) que lhe garante a possibilidade de cantar canções nunca antes cantadas (audição). Mas as rosas também possuem o lado negativo: seus espinhos (associados com a dor). Segundo Böckler (apud: BIEDERMANN, 1994, p. 331):

As flores indicam secretamente uma condição positiva plena de alegria e esperança [...]. Entre as flores, às rosas foi atribuída dignidade real, recuperação, generosidade e reserva. Em toda a história as rosas vermelhas são associadas ao sangue que todos devem verter pela liberdade, pela pátria ou pela Igreja.

De qualquer forma, resgatando todos os cinco sentidos humanos, o poema trata de “amor”, seja pela amada, seja pela liberdade, pela pátria. O amor em todas as suas nuances (carnal, filial, patriótico, fraternal, por seus amigos, por seu partido político, etc.) sempre foi um dos temas mais utilizados por Neruda. O poema promove a “divinização” do eu-lírico através do amor.

No poema seguinte, o eu-lírico-trovador rende homenagem à pessoa que elegeu para ser “*La reina*” (“*A rainha*”). Este poema e também o próximo (“*El monte y el río*”) apareceram em *Los versos del capitán* (1952), livro cujo reconhecimento da autoria Neruda deixou revelar até 1963. No poema “*La reina*”, vemos que Neruda parece um verdadeiro vassalo, rendendo homenagem à sua suserana.

LA REINA

1. *Yo te he nombrado reina.
Hay más altas que tú, más altas.
Hay más puras que tú, más puras.
Hay más bellas que tú, hay más bellas.*
5. *Pero tú eres la reina.*
- Cuando vas por las calles
nadie te reconoce.
Nadie ve tu corona de cristal, nadie mira
la alfombra de oro rojo*
10. *que pisas donde pasas,
la alfombra que no existe.*
- Y cuando asomas
suenan todos los ríos
en mi cuerpo, sacuden*
15. *el cielo las campanas,
y un himno llena el mundo.*
- Sólo tú y yo
sólo tú y yo, amor mío
lo escuchamos.*

Pablo Neruda³⁴⁴**A RAINHA**

- Eu lhe nomeei rainha.
Há mais altas do que você, mais altas.
Há mais puras do que você, mais puras.
Há mais belas do que você, há mais belas.*
- Mas você é a rainha.*
- Quando vai pela rua
ninguém lhe reconhece.
Ninguém vê sua coroa de cristal, ninguém olha
o tapete de ouro vermelho
que você pisa por onde passa,
o tapete que não existe.*
- E quando se aproxima
soam todos os rios
no meu corpo, sacodem
o céu aos sinos,
e um hino enche o mundo.*
- Só você e eu
só você e eu, meu amor
o escutamos.*

Pablo Neruda³⁴⁵

Em “*La Reina*”, temos uma estilização de uma cantiga de amor, na qual o trovador rende homenagem a sua amada.

Nota-se a repetição de frases na primeira e na última estrofe, que nos lembra a presença de um coro, recurso usado por muitos trovadores. O verso 5, que aparece sozinho, deslocado das demais estrofes e representa o tema central da cantiga, assim como o trecho “*nadie mira*” (*ninguém olha*) do verso 7, o verso 12 “*Y cuando asomas*” (*E quando se aproxima*) e o início do verso 18 – “*sólo tú y yo*” (*só você e eu*) – também poderiam ser ditos por um coro.

³⁴⁴ *Los versos del capitán*, 1968, p.16.

³⁴⁵ Tradução nossa.

O poema-canção é formado por cinco estrofes (cobras): um quarteto inicial, no qual o eu-lírico-trovador compara sua rainha com outras mulheres; uma estrofe de um único verso, que apresenta o tema central; um sexteto no qual o trovador afirma que só ele reconhece a realeza de sua amada; um quarteto em que o trovador descreve o que ocorre com ele, quando a amada dele se aproxima e, finalmente, um terceto no qual o trovador diz que somente ele e ela podem escutar o hino de amor que enche o mundo, quando ela – sua rainha – aparece.

Como o poema está construído com versos livres e brancos, não há rimas, mas as muitas repetições internas conferem uma regularidade rítmica à canção. Assim na primeira estrofe, na qual ele compara sua rainha com as outras mulheres, além das anáforas comparativas (“*Hay más ... que*”), o trovador repete três vezes “*tú*” (versos 2, 3 e 4) e repete “*altas, puras, bellas*” O verso 5 repete “*reina*” que também aparecia no final do verso 1.

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Yo te he nombrado reina.</i> | <i>Eu lhe nomeei rainha.</i> |
| <i>Hay más altas que tú, más altas.</i> | <i>Há mais altas do que você, mais altas.</i> |
| <i>Hay más puras que tú, más puras.</i> | <i>Há mais puras do que você, mais puras.</i> |
| <i>Hay más bellas que tú, hay más bellas.</i> | <i>Há mais belas do que você, há mais belas.</i> |
| 5. <i>Pero tú eres la reina.</i> | <i>Mas você é a rainha.</i> |

Na terceira estrofe aparece a repetição das palavras “*nadie*” e “*alfombra*”, além de muitas assonâncias e aliterações:

- | | |
|---|--|
| <i>Cuando vas por las calles
nadie te reconoce.
Nadie ve tu corona de cristal, nadie mira
la alfombra de oro rojo</i> | <i>Quando vai pela rua
ninguém lhe reconhece.
Ninguém vê sua coroa de cristal, ninguém olha
o tapete de ouro vermelho
que você pisa por onde passa,
o tapete que não existe.</i> |
| 10. <i>que pisas donde pasas,
la alfombra que no existe.</i> | |

Na quarta estrofe as assonâncias e aliterações continuam presentes e parecem também palavras de pronúncia semelhantes como: “*asomas / campanas*”, “*rio / himno*”, “*suenan / sacuden*”, “*cuando / mundo*”. Aqui, predominam as nasais e as sibilantes, que prolongam a pronúncia dos versos exatamente neste trecho: no qual o trovador descreve suas reações diante do aparecimento de sua rainha.

- | | |
|--|--|
| <i>Y cuando asomas
suenan todos los ríos
en mi cuerpo, sacuden</i> | <i>E quando se aproxima
soam todos os rios
no meu corpo, sacodem</i> |
| 15. <i>el cielo las campanas,
y un himno llena el mundo.</i> | <i>o céu aos sinos,
e um hino enche o mundo.</i> |

Na quinta e última estrofe as palavras “*sólo, tú, yo*” são repetidas anaforicamente, há também a similaridade entre os sons produzidos por “*amor / escuchamos*” – versos 17-19:

*Sólo tú y yo
sólo tú y yo, amor mío
lo escuchamos.*

*Só você e eu
só você e eu, meu amor
o escutamos.*

Nota-se que o poema é muito musical. Toda esta sonoridade especial faz com que o poema se assemelhe ainda mais a uma cantiga de amor com refrão. O trovador, que canta seu refrão, imagina adornos simbólicos para garantir a realeza de sua amada. A “coroa de cristal” (verso 8) que só o trovador pode ver é duplamente simbólica. Segundo Biedermann (1994, p.109) a coroa é:

[...] um adorno de cabeça que faz parecer mais alta a cabeça daquele que a usa e o eleva de maneira ornamental acima dos outros, legitimando sua supremacia e sua relação com um mundo superior. [...] [A]s coroas circulares são o signo da realeza. A estrutura circular assume o conteúdo simbólico do círculo do infinito. Na iconografia cristã, a coroa [...] indica [...] o mais elevado grau atingível da existência.

O material de que é feita esta coroa – o cristal – garante ao símbolo outros significados, pois, de acordo com Biedermann (1994, p.114), o cristal é:

[...] símbolo das forças que se exprimem no mundo mineral. [...] O fato de se tratar de elementos materiais transparentes faz com que os cristais representem o elemento ‘incorpóreo da corporeidade’.

Aparece na cantiga também o “tapete de ouro vermelho” (verso 9) que a amada do trovador pisa por onde passa, concedendo a ela mais um símbolo de realeza, pois só altas autoridades possuem o privilégio de receber a seus pés um tapete para poder adentrar em locais onde sua supremacia é referenciada.

O fato desse tapete ser feito de ouro dá a pessoa que o pisa “um estágio mais elevado do desenvolvimento espiritual” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p. 274). Sua cor vermelha pode ser interpretada positivamente como a cor do “amor virtuoso” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.387).

Os sinos tocados pelo céu (verso 15) são “um prenúncio de alegrias vindouras” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.348) e podem representar tanto a passagem da rainha como um chamamento para a celebração de bodas entre o eu-lírico-trovador e a sua idealizada rainha.

Os rios que aparecem em “*La reina*” (verso 13) representam o curso sanguíneo do corpo do eu-lírico-trovador, que intensifica seu fluxo com a presença da amada que ele transforma em sua rainha. Como vemos, essa transformação ocorre em todos os níveis, sobre esta transformação comentam Teitelboim e Calderón:³⁴⁶

Sentará no trono a plebeia e converterá à feia ou a inadvertida na mais formosa e importante. Fará da calada a eloquência sem palavras, porque a palavra mágica lhe dirá o poeta tocado pela graça. Como a Matilde em *Los versos del capitán*. Ali explica de entrada a relação amor e poesia, realidade e fantasia. Nesse império o poeta exerce poder absoluto, soberano e usa-lhe com discrição (TEITELBOIM & CALDERÓN, 1995).

Já no poema “*El monte y el rio*” o refrão é ainda mais destacado com a repetição de “*Ven conmigo*” (Venha comigo) – versos 3, 6, 9.

EL MONTE Y EL RÍO

1. *En mi patria hay un monte.
En mi patria hay un río.*

Ven conmigo.

La noche al monte sube.

5. *El hambre baja al río.*

Ven conmigo.

Quiénes son los que sufren?

No sé, pero son míos.

Ven conmigo.

10. *No sé pero me llaman
y me dicen: “Sufrimos”.*

Ven conmigo.

*Y me dicen: “Tu pueblo,
tu pueblo desdichado,*

15. *entre el monte y el río,*

O MONTE E O RIO

*Na minha pátria tem um monte.
Na minha pátria tem um rio.*

Venha comigo.

A noite ao monte sobe.

A fome baixa ao rio.

Venha comigo.

Quem são os que sofrem?

No sei, mas são meus.

Venha comigo.

*Não sei mas me chamam
e me dizem: “Sofremos”.*

Venha comigo.

*E me dizem: “Seu povo,
seu povo maldito,*

entre o monte e o rio,

³⁴⁶ TEITELBOIM, Volodia & CALDERON, Teresa. *Algo sobre Neruda y el amor*. In: *Revista Cuadernos*. Santiago(Chile): FUNDACIÓN NERUDA, número 21, verano de 1995. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/algo_cuad_20_21_verano1995.doc> Acesso: 25 jan. 2008.

*con hambre y con dolores,
no quiere luchar solo
te está esperando, amigo”.*

20. *Oh tú, la que yo amo,
pequeña, grano rojo
de trigo,*

*será dura la lucha
la vida será dura,
pero vendrás conmigo.*

Pablo Neruda³⁴⁷

*com fome e com dores,
não quer lutar sozinho
está lbe esperando, amigo”.*

*Oh você, a qual eu amo,
pequena, grão vermelho
de trigo,*

*será dura a luta
a vida será dura,
mas virá comigo.*

Pablo Neruda³⁴⁸

“*El monte y el río*” lembra uma cantiga de amor. O poema está escrito, como muitas deste tipo de cantiga, de maneira paralelística, e apresenta, como já dissemos, o refrão (coro – *Ven conmigo*), que separa os pares de versos dispostos dois a dois no início e no meio do poema. As rimas são toantes (*ab, b, cb, b, cb, b, db, b, ceb, afb, efb, ggb*). Aparecem também assonâncias e aliterações, predominando as nasais /n/ e /m/ no início do poema e as vibrantes /r/ no final, quando acontece o clímax do poema.

Os dísticos mantêm métricas semelhantes (devido às construções anafóricas), mas unem ideias opostas (antíteses). No primeiro dístico a oposição é de relevo: o monte X o vale do rio.

1. *En mi patria hay un monte.
En mi patria hay un río.*

Ven conmigo.

*Na minha pátria tem um monte.
Na minha pátria tem um rio.*

Venha comigo.

No segundo dístico enquanto a noite sobe ao monte a fome baixa ao rio (antítese). A alusão à fome já marca a preocupação com o social.

5. *La noche al monte sube.
El hambre baja al río.*

Ven conmigo.

*A noite ao monte sobe.
A fome baixa ao rio.*

Venha comigo.

No próximo segmento entra uma outra voz questionando quem sofre (seria a amada interpelando o amado, ou vice-versa?)

*Quiénes son los que sufren?
No sé, pero son míos.*

*Quem são os que sofrem?
No sei, mas são meus.*

³⁴⁷ *Los versos del capitán*, 1968, p.75.

³⁴⁸ Tradução nossa.

Ven conmigo.

Venha comigo

Esta cantiga a princípio parece ser de amor, pois traz a voz do amado com seu refrão que chama – *Ven conmigo*. Mas aparece uma outra voz (da amada?) interpelando o eu-lírico (no verso 7 acima em discurso direto) e nos versos 13 a 18, em discurso indireto:

*Y me dicen: “Tu pueblo,
tu pueblo desdichado,
15. entre el monte y el río,

con hambre y con dolores,
no quiere luchar solo
te está esperando, amigo”.*

*E me dizem: “Seu povo,
seu povo maldito,
entre o monte e o rio,

com fome e com dores,
não quer lutar sozinho
está lhe esperando, amigo”.*

Já que existe a presença de três vozes distintas (trovador, amada e coro) no poema, podemos inferir que esta cantiga parece com os antigos jograis trovadorescos.

Por outro lado, há marcas de uma cantiga de escárnio e maldizer, principalmente, pela presença da palavra “*desdichado*” (desditoso, maldito) que vem precedida pela anadiplose que enfatiza “*tu pueblo*” (versos 13 a 18): *Y me dicen: “Tu pueblo,/ tu pueblo desdichado, / entre el monte y el río, /con hambre y con dolores, /no quiere luchar solo /te está esperando, amigo” (E me dizem: “Seu povo,/ seu povo maldito, / entre o monte e o rio, /com fome e com dores, /não quer lutar sozinho / está lhe esperando, amigo”)*.

Pode ser considerada uma cantiga de refrão (*Ven conmigo*), mas ao mesmo tempo, por ser cantada diante da natureza (entre o monte e o rio), pode ser considerada uma pastorela, ou até mesmo uma barcarola, supondo-se que o trovador está diante do rio.

Com “*El monte y el río*”, Neruda suplementa, recria o modelo das cantigas medievais, misturando os vários tipos de cantigas possíveis.

Além disso, há uma crítica ao governo, devido à fome e à dor do povo, e um chamamento para “a luta” o que nos remete a um conteúdo revolucionário, bem aos moldes do realismo socialista: *no quiere luchar solo (não quer lutar sozinho – verso 17) e será dura la lucha / la vida será dura, / pero vendrás conmigo (será dura a luta / a vida será dura, / mas virá comigo – versos 22 – 15)*.

Uma outra interpretação, desvinculada do trovadorismo, seria um diálogo entre o eu-lírico e a própria revolução. Quando o eu-lírico nomeia sua interlocutora de “grão vermelho de trigo” (*pequeña, grano rojo / de trigo* – versos 20 e 21), temos uma metáfora que poderia subentender a revolução. Um pequeno grão vermelho (cor do comunismo) de trigo, do qual se faz o pão – alimento de todos os povos.

Segundo Biedermann: “o processo de fabricação do pão, a partir do ceifar, o malhar e o cozer do cereal empregado,” do qual o pão é preparado “foi comparado na tradição simbólica à penosa vida humana” (BIEDERMANN, 1994, p.379).

Vinculado ao trovadorismo, “o grão vermelho de trigo” seria a amada, sem a qual não haveria sustentação alguma para o trovador uma vez que “o pão representa o sustento da vida” (BIEDERMANN, 1994, p.379) e não existe pão sem o trigo.

Qualquer que seja a interpretação que dermos para a metáfora – *pequeña, grano rojo / de trigo* – (seja ela “a amada” ou “a revolução”³⁴⁹) “será dura à luta” para o eu-lírico do poema, que termina com este verso em anástrofe – “a vida será dura” somado ao chamamento do eu-lírico para que sua interlocutora venha com ele para a luta (versos 19 a 24):

20. *Oh tú, la que yo amo,
pequeña, grano rojo
de trigo,*

*será dura la lucha
la vida será dura,
pero vendrás conmigo.*

*Oh você, a qual eu amo,
pequena, grão vermelho
de trigo,*

*será dura a luta
a vida será dura,
mas virá comigo.*

Ainda dentro do medievalismo, Tringali (cf.: 1994, p.30-37) nos lembra que o lirismo abandonou os feudos e buscou as primeiras cidades. A poesia foi se desligando da música e, do ponto de vista formal, foram aparecendo poemas mais elaborados, mais difíceis e as primeiras formas fixas.

Nesta época, surgiu a escola siciliana de poesia, mais tarde transferida para a Toscana, onde apareceu o soneto e o grande destaque do *estilonovismo* de Dante Alighieri (1265-1321).

³⁴⁹ Neruda também amava a revolução comunista e viveu tentando transformá-la em realidade.

Além do lirismo cortês do medievalismo, existiu o lirismo goliardo (principalmente na Alemanha). Os goliardos, como já vimos,³⁵⁰ eram bandos de estudantes universitários, clérigos ou não, economicamente falidos, que viviam perambulando de uma universidade para a outra, levando uma vida boêmia.

Neruda, uma vez que viveu em diferentes países, de certa forma também perambulou como os antigos goliardo, principalmente na época que foi obrigado a fugir da repressão de Vilela. Muitos de seus poemas mostram um eu-lírico aventureiro e errante, um caminheiro em busca de algo que lhe dê sentido à vida. Mas este espírito de aventura já estava com o menino Neruda, pois antes de ser fugitivo político de seu país, havia sido fugitivo da repressão paterna (que o proibia de escrever seus versos). Podemos verificar este desejo de “sair pelo mundo em busca de satisfazer suas ilusões” em “*Caminando*” escrito em 1919 (de acordo com as notas do editor de *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*).

CAMINANDO

1. *Vamos cantando, vamos cantando las canciones
que llenen nuestras almas de alegría y de amor,
y estas dudas amargas que hay en los corazones
sacudirán las alas a su alegre rumor.*

5. *Todos vamos marchando sedientos de ilusiones,
agriados los semblantes de cansancio y dolor.
Pero, vamos cantando: lejos, en los rincones
del bosque está la fuente de anhelado frescor.*

*Llegaremos cansados, doblaremos la frente,
10. y nuestros secos labios, arrugados y ardientes
beberán temblorosos de sed y de emoción,

y entonces con la calma de las aguas tranquilas
veremos renovarse la luz de las pupilas
y la sed de ilusiones de nuestro corazón.*

*Pablo Neruda*³⁵¹

³⁵⁰ No capítulo anterior procuramos mostrar o lado negativo do espírito goliardo que levava os jovens estudantes e clérigos daquela época escrever sobre a marginalidade a prostituição, a pornografia e os poemas de temas tabernários. Falamos de quatro poemas que tocam superficialmente estes temas: “*Los mendigos*” (marginalidade), “*Un asesino duerme*” (marginalidade e prostituição), “*El insecto*” (pornografia), “*Fábula de la sirena y los borrachos*” (poema tabernário).

CAMINHANDO

1. *Vamos cantando, vamos cantando as canções
que nos encheram as almas de alegria e amor,
e as dúvidas amargas que há nos corações
agitarão as asas ao seu jovial rumor.*

5. *Todos vamos andando sedentos de ilusões,
azedos os semblantes de cansaço e de dor,
Porém, vamos cantando: distante, nos rincões
do bosque está a fonte de anelado frescor.*

10. *Chegaremos cansados; curvaremos a frente,
e nossos lábios secos, enrugados e ardentes
beberão a tremer de sede e emoção*

- e então com toda a calma de águas tranquilas
veremos renovar-se a luz em nossas pupilas
e a sede de ilusões de nossos corações.*

*Pablo Neruda*³⁵²

“*Caminando*” é um soneto formado de versos longos (há versos de treze e quinze sílabas) com alternância de rimas graves e agudas que conferem o esquema: *abab, abab, ccd, eed*. O soneto fala da andança pelo mundo, sempre cantando em busca de aventuras para renovar as ilusões, uma temática bem ao estilo dos antigos goliardos. No clímax do soneto e na chave de ouro (os tercetos finais) temos a presença da fonte que renova a vida corporal (matando a sede) e a espiritual (renovando as ilusões). Segundo Biedermann (1994, p.164,165) as fontes:

[...] eram famosas em muitas culturas antigas enquanto lugares sagrados. [...] a água, com seu poder fertilizante [...] podia ser também doada por divindades ctônicas sob a forma de “água das profundezas”. [...] Na simbologia onírica [...] é interpretada como “elixir da longa vida”. Quando no sonho aparecem [...] o sonhador encontra nas vizinhanças da vida segura, da “fonte da eterna juventude”. A fonte é um símbolo feminino, materno, de origem da vida. É uma imagem da alma, da gnose, do centro, da individuação.

Além deste tipo de composição em que aparece um eu-lírico em busca de ilusões, há um outro soneto, publicado no mesmo livro, que fala, em particular, acerca da vida de estudante. Segundo as notas do editor, este soneto foi publicado em 2 de julho de 1919 no jornal *Corre-Vuela*, quando Neruda estudava no Liceo de Hombres de Temuco.

³⁵¹ *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*, 1980, p.20.

³⁵² *O rio invisível. Poesia e prosa da juventude*, 1982, p.75.

DE MI VIDA DE ESTUDIANTE

1. *Tomar el desayuno, irse casi corriendo
repasando en la mente la lección que hay que dar,
después oír la charla de los otros sintiendo
unas secretas ansias de llorar y llorar...*

5. *Al ver todos que ríen clara y sinceramente
(es algún chiste tonto que los hace reír)
inclinan la cabeza, sentir ardentemente
unos locos deseos de alejarse y huir...*

En la clase esforzarse por escuchar atento
10. *haciendo que vayan todos los pensamientos
que fastidiosamente sentimos aletear...*

*Y sentir que pasan los días y los días,
con el prometimiento de sanas alegrías
que una lejana tarde sentiremos llegar.*

Pablo Neruda³⁵³

DA MINHA VIDA DE ESTUDANTE

1. *Tomar o desjejum, sair quase correndo
repassando na mente a lição que se vai dar,
depois ouvir a prosa dos outros percebendo
umas secretas ânsias de chorar e chorar...*

5. *Ao ver que todos riem clara e sinceramente
(é algum chiste sem graça que a todos faz rir)
inclinan a cabeça, sentir ardentemente
uns malucos desejos de afastar-se e fugir...*

Esforçar-se na classe por escutar atento
10. *fazendo com que fujam todos os pensamentos
que fastidiosamente sentimos esvoaçar...*

*E sentir que se passam os dias e os dias
com o prometimento de puras alegrias
que uma longínqua tarde sentiremos chegar.*

Pablo Neruda³⁵⁴

Nesse soneto, notamos que o eu-lírico não está adaptado com a vida estudantil, assim como não se adaptavam ao convívio dos colegas e professores, os goliardos da Idade Média. Não usamos nenhum destes dois sonetos para exemplificar os goliardos no nosso capítulo anterior, porque que a forma da poesia (soneto) não é adequada ao período do lirismo goliardo (o soneto surgiria no final do medievalismo), no entanto, o conteúdo dos dois sonetos de Neruda – “*Caminando*” e “*De mi vida de estudiante*”, relaciona-se com a temática do lirismo goliardo.

³⁵³ *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*, 1980, p.26.

³⁵⁴ *O rio invisível. Poesia e prosa da juventude*, 1982, p.45.

O traçado rítmico de “*De mi vida de estudiante*” alternam rimas agudas (com versos de 14 sílabas) e rimas graves (com versos de 13 sílabas), formando o esquema: *abab, cdcd, eef, ggf*, ou seja, estamos diante de um soneto petrarquiano perfeito, usado para falar de um tema não petrarquiano. O eu-lírico do soneto em questão manifesta-se angustiado por estar preso na escola, onde nada lhe parece interessante, nem as lições, nem a fala e as piadas dos estudantes, nem a fala dos professores. Seu único consolo é saber que o tempo vai passando e que em um dia distante poderá deixar de frequentar a escola.

O poema tem um tom narrativo e ao mesmo tempo resgata os sonhos adolescentes repletos de esperança no futuro. Interessante reparar na escolha sonora dos versos. Quando presente, a escolha sonora apresenta muitas vibrantes e nasais (versos 1 a 7):

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Tomar el desayuno, irse casi corriendo
repasando en la mente la lección que hay que dar,
después oír la charla de los otros sintiendo
unas secretas ansias de llorar y llorar...</i></p> <p>5. <i>Al ver todos que ríen clara y sinceramente
(es algún chiste tonto que los hace reír)
inclinarse la cabeza, sentir ardentemente</i></p> | <p><i>Tomar o desjejum, sair quase correndo
repassando na mente a lição que se vai dar,
depois ouvir a prosa dos outros percebendo
umas secretas ânsias de chorar e chorar...</i></p> <p><i>Ao ver que todos riem clara e sinceramente
(é algum chiste sem graça que a todos faz rir)
inclinarse a cabeça, sentir ardentemente</i></p> |
|---|--|

Quando confessa o esforço imenso de permanecer na escola, predominam as sibilantes (versos 9 a 11):

- | | |
|--|--|
| <p><i>En la clase esforzarse por escuchar atento
10. haciendo que vayan todos los pensamientos
que fastidiosamente sentimos aletear...</i></p> | <p><i>Esforçar-se na classe por escutar atento
fazendo com que fujam todos os pensamentos
que fastidiosamente sentimos esvoaçar...</i></p> |
|--|--|

Quando projeta suas expectativas no futuro, ainda que mantendo o tom de segredo com o sussurro das sibilantes, aparecem também sons mais harmônicos como as consoantes líquidas que conferem um ritmo mais fluído ao pronunciar as palavras. (verso 8 e versos 12 a 14):

- | | |
|---|---|
| <p>8. <i>unos locos deseos de alejarse y huir...</i></p> <p>12. <i>Y sentir que pasan los días y los días,
con el prometimiento de sanas alegrías
que una lejana tarde sentiremos llegar.</i></p> | <p><i>uns malucos desejos de afastar-se e fugir...</i></p> <p><i>E sentir que se passam os dias e os dias
com o prometimento de puras alegrías
que uma longínqua tarde sentiremos chegar.</i></p> |
|---|---|

Ainda no medievalismo, tivemos as escolas narrativas que antes de se dedicarem à confecção de romances de amor, praticaram as canções de gesta.

Gesta, em latim, significa “feitos”. [...] Eram longos poemas cantados com acompanhamento musical. Pertencem ao gênero épico. São verdadeiras epopeias narrando aventuras de heroicos cavaleiros a serviço do rei e da religião (TRINGALI, 1994, p.33).

Como já vimos no capítulo anterior, Neruda possui um livro publicado, em 1960, cujo título é *Canción de gesta* (*Canção de gesta*) que ele dedicou “aos libertadores de Cuba: Fidel Castro, a seus companheiros, ao povo cubano” e “a todos os que em Porto Rico e em todo crepitante Caribe, combatem pela liberdade”. (cf.: prólogo de Neruda, para *Canción de gesta*, datado de 12 de abril de 1960).

Sabemos que Cuba pertencia, primeiramente, à Espanha que renunciou seus direitos sobre a ilha através do tratado de Paris (1898). Os EUA governaram a então república de Cuba até 1902 e conquistaram o direito de governá-la até 1934. Mas o domínio americano prolongou-se.

Em 1959, o ditador Fulgencio Batista foi derrubado por uma revolta de guerrilhas dirigida por Fidel Castro. Este impôs um regime socialista sustentado pela URSS, foi realizada importante reforma agrária e foram nacionalizadas as empresas estrangeiras.

Porto Rico, ao contrário de Cuba, continua governado pelos EUA até hoje.

Segundo Moisés (1988, p.71) as canções de gestas eram:

[p]oemas épicos medievais franceses, escritos desde a segunda metade do século XI até o século XIII. [...] De extensão irregular [...] no geral em versos decassílabos [...] as canções de gesta eram declamadas por jograis, que se faziam acompanhar de um instrumento de corda, normalmente a viola.

Neruda, com sua poesia plural, usa o modelo de canção de gesta tradicional dos séculos XI, XII e XIII para render homenagens a Fidel Castro, e aos povos cubanos e porto-riquenhos em pleno século XX. Apreciemos mais um trecho desta canção de gesta do século XX: o canto IV, quando Cuba aparece, a fim de marcar os vários estilos que Neruda mescla na mesma composição.

IV
CUBA APARECE

1. Pero cuando torturas y tinieblas
parecen apagar el aire libre
y no se ve la espuma de las olas
sino la sangre de los arrecifes,
5. surge la mano de Fidel y en ella
Cuba, la rosa limpia del Caribe.
Y así demuestra con su luz la Historia
que el hombre modifica lo que existe
y si lleva al combate la pureza
10. si abre en su honor la primavera insigne:
atrás queda la noche del tirano,
su crueldad y sus ojos insensibles,
el oro arrebatado por sus uñas,
sus mercenarios, sus jueces caníbales,
15. sus altos monumentos sostenidos
por el tormento, el deshonor y el crimen:
todo cae en el polvo de los muertos
cuando el pueblo establece sus violines
y mirando de frente corta y canta,
20. corta el odio de sombras y mastines,
canta y levanta estrellas con su canto
y corta las tinieblas con fusiles.
Y así surgió Fidel cortando sombras
para que amanecieran los jazmines.

Pablo Neruda³⁵⁵

IV
CUBA APARECE

- Mas quando as torturas e as trevas
parecem aniquilar o ar livre
e não se vê a espuma das ondas
a não ser o sangue dos recifes,
surge a mão de Fidel e nela
Cuba, a rosa limpa do Caribe.
E assim demonstra com sua luz a História
que o homem modifica o que existe
e se leva ao combate a pureza
abre-se em sua honra a primavera insigne:
deixa atrás ficar a noite do tirano,
sua crueldade e olhos insensíveis,
o ouro arrebatado por suas unhas,
seus mercenários, juizes canibais,
seus altos monumentos sustentados
pelo tormento, a desonra e o crime:
tudo tomba na poeira dos mortos
quando o povo estabelece seus violinos
e fitando de frente corta e canta,
corta o ódio de sombras e mastins,
canta e levanta estrelas com seu canto
e retalha as trevas com fuzis.
E assim surgiu Fidel cortando sombras
para que amanhecessem os jazmins.

Pablo Neruda³⁵⁶

As antigas canções de gestas utilizavam versos decassílabos. O “canto IV – Cuba aparece” é composto por vinte e quatro versos na maioria decassílabos (os versos 10 e 13 são hendecassílabos). As rimas são toantes, predominando as assonâncias no final dos versos. Aliás, o texto todo está carregado de assonâncias, aliterações e figuras de estilo.

Predomina a vogal /a/ em todo poema, o que confere a abertura dos sons. O som de /a/ faz com que o poema pareça um grito não só de alegria, em homenagem aos heróis de Cuba, mas também de denúncia, devido aos maus tratos que o povo vinha sofrendo antes da revolução de Fidel.

A canção de gesta (modelo do século XI) leva o tom do realismo socialista (do século XX), o que nos remete a uma mistura de estilos bastante ousada por parte de Neruda.

Além destes dois estilos, a canção de gesta de Neruda é constituída por metáforas hiperbólicas³⁵⁷ que visam acentuar os atributos positivos de Fidel e os negativos de Fulgencio Batista.

³⁵⁵ *Canción de gesta*, 2004, p.18.

³⁵⁶ Tradução nossa..

Fidel Castro recebe no poema várias qualificações positivas através de metáforas hiperbólicas. Assim ele é o libertador de Cuba (qualificada metaforicamente como “rosa limpa do Caribe”), o líder honrado capaz de levar os homens puros a se rebelarem para mudar a própria história como está nos versos de 5-10: *la mano de Fidel*³⁵⁸ *y en ella / Cuba, la rosa limpia del Caribe. / Y así demuestra con su luz la Historia / que el hombre modifica lo que existe / y si lleva al combate la pureza / si abre en su honor la primavera insigne (surge a mão de Fidel e nela / Cuba, a rosa limpa do Caribe. / E assim demonstra com sua luz a História/ que o homem modifica o que existe / e se leva ao combate a pureza / abre-se em sua honra a primavera insigne).*

Assim Fulgencio Batista, ao contrário, recebe no poema as várias qualificações negativas através de metáforas hiperbólicas. Ele é um torturador, sanguinário como consta nos versos de 1-4: *torturas y tinieblas / parecen apagar el aire libre/ y no se ve la espuma de las olas / sino la sangre de los arrecifes (as torturas e as trevas / parecem aniquilar o ar livre / e não se vê a espuma das ondas/ a não ser o sangue dos recifes).* Ele é tirano, cruel, insensível, desonroso, criminoso, líder de uma corja de mercenários e juízes como sugerem os versos 11-16: *la noche del tirano, / su crueldad y sus ojos insensibles,*³⁵⁹ */ el oro arrebatado por sus uñas, / sus mercenarios, sus jueces caníbales, / sus altos monumentos sostenidos / por el tormento, el deshonor y el crimen (a noite do tirano, / sua crueldade e olhos insensíveis, / o ouro arrebatado por suas unhas, / seus mercenários, juízes canibais, / seus altos monumentos sustentados / pelo tormento, a desonra e o crime).*

³⁵⁷ A metáfora (do grego *meta* – “transcendência” e *phorá* – “que produz”) é uma figura cuja principal característica é usar uma palavra em um sentido diferente daquele que lhe é próprio (há uma aproximação por semelhança entre o termo usado e o que ele representa) A hipérbole (do grego *hyberpole* – “transporte por cima”, “excesso”) é uma figura caracterizada por executar uma afirmação exagerada. Uma metáfora hiperbólica é a soma das duas figuras, ou seja, além do poeta usar uma palavra com um sentido que não lhe é próprio, ainda exagera na afirmação que faz. Conceito desenvolvido por: KITTAY, Eva Feder. *Metaphor – its cognitive force and linguistic structure*. New York Oxford University: Clarendon Press, 1989.

³⁵⁸ Em “*sus ojos insensibles*”, temos outra metonímia: a parte do corpo para representar Fulgencio.

³⁵⁹ Em “*la mano de Fidel*”, temos uma metonímia: a parte do corpo para representar Fidel.

Tanto para qualificar Fulgencio Batista, como para qualificar Fidel Castro, Neruda usa várias metáforas hiperbólicas. Cada metáfora é uma parte do caráter destes personagens que Neruda quer salientar. Ele descreve o caráter de ambos metonimicamente: oferece as várias partes que formam o caráter total.

O uso acentuado de hipérboles foi uma técnica utilizada no romantismo condoreiro (século XVIII), cujo maior representante foi Vitor Hugo (1802-1885), os poetas e escritores considerados condoreiros usavam um estilo hiperbólico e declamatório de composição. Não expressavam mais os seus próprios sentimentos, as suas próprias angústias e aflições como faziam os outros poetas românticos, mas passaram a denunciar os sofrimentos de terceiros.

Deste modo, os condoreiros denunciavam os sofrimentos alheios, muitas vezes coletivos (causados por desequilíbrios econômicos, políticos e sociais) e criticavam a sociedade de sua época de maneira rebelde, posicionando-se em uma atitude abolicionista e republicana, preconizando o realismo (escola literária que viria depois do romantismo).

Assim como vemos a nítida presença das metáforas hiperbólicas condoreiras na *Canción de la gesta*, outros estudiosos também veem. Citamos um comentário Sergius Gonzaga³⁶⁰:

Autor fecundíssimo, Neruda parece marchar contra a principal tendência da lírica do século XX: o despojamento verbal. Com efeito, o alvo da grande maioria dos poetas contemporâneos é dizer o máximo com o mínimo de palavras. Neruda, ao contrário, “*assombra com o impacto do monstruoso*” de seu dilúvio verbal, conforme a fina observação do crítico Arrigucci Jr.

O paradoxal é que este escritor que nem sempre se contenta em registrar o essencial e o sugestivo, consiga em inúmeros momentos uma tal grandeza altissonante de imagens, um tal sopro épico ou dramático que seus versos tornam-se inesquecíveis. Sua poesia caudalosa aproxima-se da de Victor Hugo e da de Walt Whitman. Herda também destas duas grandes vozes retóricas e metafóricas a ideia de que a literatura interfere na realidade e pode modificá-la para melhor.

³⁶⁰ GONZAGA, Sergius. Pablo Neruda: uma obra múltipla e desigual. In: **Revista Educaterra**. (Sessão Literatura, tema do mês), 22/09/2003. Disponível em: < <http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/2003/09/22/000.htm> > Acesso: 19 ago. 2008.

O poeta recebeu dos deuses o fogo libertador da humanidade. Sua missão é transmiti-lo aos gritos com fé e audácia. Isso é puro romantismo. E Neruda, como já o perceberam muitos estudiosos, é o último dos grandes românticos, apenas que temperado por um estilo barroco. (GONZAGA, 2003, s/p)

Reforçando nossa ideia e a de Sérgio Gonzaga trazemos um comentário de Hermán Loyola³⁶¹:

[...] Neruda tem sido sempre o poeta de sua própria vida, mas não à maneira de um biógrafo de si mesmo, senão realizando sua vida através de sua poesia, talvez um pouco à maneira de Whitman, de Victor Hugo o de Proust. [...] Toda a obra de Pablo Neruda, desde seus começos, tem sido sempre o reflexo artístico e paralelo da vida do poeta, determinada em cada passo por sua circunstância histórico-pessoal mais concreta. Mas acontece que ao comentar poeticamente a marcha de sua própria existência, Neruda veem recolhendo as vidas de muitos outros homens, para não dizer a vida do homem contemporâneo da América (LOYOLA, 2004, s/p).

Em síntese, Neruda com sua voz “retórica e metafórica e com a ideia de que a literatura interfere na realidade e pode modificá-la para melhor”, “recolhe as vidas de muitos outros homens”, ou melhor, “do homem contemporâneo da América” em *Canción de Gesta*. Neruda torna seu canto muito mais eloquente, com o seu “dilúvio verbal” à maneira de Vitor Hugo, trazendo para o texto várias metáforas hiperbólicas algumas até com significados simbólicos.

Por exemplo: no verso 3 e 4 – *y no se ve la espuma de las olas / sino la sangre de los arrecifes (e não se vê a espuma das ondas / a não ser o sangue dos recifes)* – o branco da espuma significa a paz, enquanto o sangue (vermelho) significa a guerra. Neruda joga com o significado das cores para enfatizar que a entrada de Fidel na história visava restabelecer a paz.

No verso 6 – *Cuba, la rosa limpia del Caribe* – Cuba denominada “a rosa limpa do Caribe” ganha todos os atributos positivos que a rosa significa, pois “poucas flores encerram tantos e tão belos símbolos como a rosa: plenitude, riqueza, perfeição, delicadeza de sentimentos, sinceridade” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.330).

³⁶¹ LOYOLA, Hermán. *Los Modos de Autorreferencia en la obra de Pablo Neruda In: Análisis crítico a la obra nerudiana*. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, jul./2004. Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyolamodos.html> > Acesso em: 18 mar.2009.

No verso 21 – Fidel “*canta e levanta estrelas com seu canto*” (*canta y levanta estrellas con su canto*) – a estrela representa “o que há de único num homem, é um sinal típico do heroísmo e representa o núcleo eterno da psique, o ser humano eterno que existe em cada um de nós” (por isso os imperadores romanos, acreditavam que ao morrerem, transformavam-se em estrelas – cf.: BIEDERMANN, 1994, p.146).

No versos 23 e 24 – *así surgió Fidel cortando sombras / para que amanecieran los jazmines* (*assim surgiu Fidel cortando sombras/ para que amanhecessem os jasmims*) – Neruda resgata a ideia bíblica de que “as trevas e as sombras são símbolo do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte” (*Jó* 18, 6, 18; *Amos* 5, 18). E os jasmims evocam como qualquer flor uma certa “alegria de viver”. Por ser uma flor branca, significa “inocência e pureza”, além disso, “a flor por vezes, é considerada como sendo um símbolo da alma” (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.160). Assim Fidel seria o libertador das almas que com ele podem “amanhecer”.

Neruda faz uma homenagem exagerada a Fidel Castro, utilizando a técnica condoreira das metáforas hiperbólicas, transformando-o em um verdadeiro herói, capaz de acabar “com a tirania, com as trevas, com as sombras” e devolver “a alegria, os violinos e os jasmims (a alma)” para o povo cubano. Neruda usa dentro do modelo de canção de gesta a técnica condoreira, suplementando o modelo.

A canção de gesta devido a sua narratividade é uma composição que se assemelha a uma epopeia. As epopeias foram muito cultivadas, durante o classicismo, nosso próximo tópico.

2. CLASSICISMO

A segunda escola literária tradicional é representada pelo classicismo.

Curiosamente, a Renascença é, nos Tempos Modernos,³⁶² uma volta para a antiguidade! Rompe-se radicalmente com a Idade Média que chega a seu fim e se opera uma volta apaixonada à antiguidade clássica (TRINGALI: 1994, p.44).

³⁶² A História Universal marca o início dos tempos modernos com a tomada de Constantinopla pelos turcos (1453) e, o término com a Revolução Francesa (1789).

Como sabemos, o movimento artístico, conhecido como "classicismo", foi iniciado na Itália que se tornou um centro irradiador das ideias renascentistas.

Resumidamente, dentre as principais características que marcam o classicismo temos: o culto à antiguidade clássica (regresso às ideias filosóficas e estéticas greco-romanas, que entendia a arte como imitação da natureza); o racionalismo (como havia sido na antiguidade clássica: a razão predomina sobre os sentimentos); o humanismo (a religiosidade deixou de ser questão fundamental para o escritor; a vida terrena e a aventura foram valorizadas; o homem passou a confiar no poder humano e não só no poder divino; o ser humano libertou-se, em parte, do poder temporal da Igreja e voltou a acreditar em si mesmo); o universalismo (preocupação com fatos e ideias relacionados a verdades universais, que valem para qualquer homem em qualquer momento histórico). Para atingir a universalidade, os escritores buscavam símbolos e assim seres mitológicos, representando conceitos abstratos – razão, justiça, beleza – passaram a conviver com outros símbolos da tradição cristã.

No classicismo, de acordo com Dante Tringali (1994, p.51) “a linguagem é um efeito funcional, adequado ao conteúdo”, por isso reinava perfeita harmonia entre o conteúdo e a expressão.

O estilo clássico era virtuoso. A primeira virtude do estilo consistia na correção que deveria estar consoante com as regras gramaticais. A segunda virtude era a clareza, segundo a qual o autor deveria escrever de modo claro e distinto, mas não utilizando a trivialidade da linguagem cotidiana. Para isto, o escritor deveria recorrer à terceira virtude: a elegância, usando as figuras de linguagem, sem abusar, para não cair no enigmático.

O autor do classicismo admitia duas versões para a beleza: o belo da natureza (superior por ser criado diretamente por Deus) e o belo da arte. Contudo, a imitação da natureza ligava-se a imitação da natureza humana. O cenário natural servia de quadro de fundo para a ação humana.

Na prática, o classicismo reduz o belo a certos aspectos, como ordem, equilíbrio, proporção. É o belo matemático que provém do pitagorismo, de Platão, de Aristóteles, de Horácio. (TRINGALI, 1994, p.48).

Foram poetas do classicismo que merecem destaque: Ludovico Ariosto (1474-1533), Joachin de Bellay (1522-1560), Pierre de Ronsard (1524-1558); Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699); na Espanha: Garcilaso de la Vega (1501-1536) e Fray Luis de León (1527-1591).

O poeta do classicismo cultivava, principalmente, a elegia (canto melancólico e doloroso), a ode de inspiração pindárica e horaciana, o epigrama imitada de Marcial e, sobretudo, o soneto de origem medieval, sob influência de Petrarca.

Todos esses gêneros foram utilizados por Neruda. Entretanto, o gênero mais cultivado durante o classicismo, devido à busca da perfeição formal, foi a epopeia (copiada do modelo grego). A epopeia, como já vimos pertence ao gênero épico (aproxima-se da narrativa, da prosa). Uma epopeia é uma narrativa escrita em versos, em geral, com a finalidade de celebrar um fato ou um feito glorioso.

Neruda retomou a epopeia em seu livro *Canto general*, escrito quando estava exilado devido à política do Chile que havia cassado seu mandato de senador. A epopeia nerudiana foi publicada no México, em 1950 e só publicada no Chile, no ano seguinte, após manifestações favoráveis do Sindicato dos Escritores do Chile. *Canto general* celebra a América em sua totalidade, desde as suas raízes até os problemas vivenciados no momento da publicação do livro.

Toda a realidade dos momentos históricos retomados é transformada em substância poética. Nele, a natureza não só serve de pano de fundo para a ação humana (como no classicismo), mas é ela também tratada como um dos feitos gloriosos que Neruda celebra em *Canto general*, suplementando assim o antigo modelo.

Canto general é considerado um dos mais apaixonados livros de língua espanhola de todos os tempos. A linguagem de *Canto general* é clássica, virtuosa (possui: correção, clareza e elegância). Além disso, o livro possui ordem, proporção e equilíbrio, o que mostra o trabalho artesanal que Neruda desenvolveu para contar, poeticamente, a história da América.

Apesar de *Canto general* resgatar a forma da epopeia clássica, o tom utilizado por Neruda deixa escapar uma revolta contra o colonizador europeu, o que nos remete ao estilo realista social. Este tom realista é fortemente sentido no fragmento abaixo, parte do terceiro canto da epopeia nerudiana, intitulado “*Os conquistadores*”:

I
VIENES POR LAS ISLAS
(1493)

1. *Los carniceros desolaron las islas.
Guanabani fue la primera
en esta historia de martirios.
Los hijos de la arcilla vieron rota*
5. *su sonrisa, golpeada
su frágil estatura de venados,
y aún en la muerte no entendían.
Fueron amarrados y heridos,
fueron quemados y abrasados,*
10. *fueron mordidos y enterrados.
Y cuando el tiempo dio su vuelta de vals
bailando en las palmeras,
el salón verde estaba vacío*

Sólo quedaban huesos
15. *rígidamente colocados
en forma de cruz, para mayor
gloria de Dios y de los hombres.*

- De las gredas mayores
y el ramaje Sotavento*
20. *basta las agrupadas coralinas
fue cortando el cuchillo de Narváez.
Aquí la cruz, aquí el rosario,
aquí la Virgen del Garrote.
La albaja de Colón, Cuba fosfórica,*
25. *recibió el estandarte y las rodillas
en su arena mojada.*

Pablo Neruda³⁶³

I
CHEGAM PELAS ILHAS
(1493)

- Os carniceros desolaram as ilhas.
Guanabani foi a primeira
nesta história de martírios.
Os filhos da argila viram partido
seu sorriso, ferida*
5. *sua frágil estatura de gamos,
e nem mesmo na morte entendiam.
Foram amarrados e feridos,
foram queimados e abrasados,
foram mordidos e enterrados.*
10. *E quando o tempo deu sua volta de valsa
dançando nas palmeiras,
o salão verde estava vazio.*

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

- Das gretas ancestrais
e da ramagem de Sotavento
até as agrupadas coralinas
foi cortada a faca de Narváez.
Aqui a cruz, ali o rosário,
aqui a Virgem do Garrote.
A joia de Colombo, Cuba fosfórica,
recebeu o estandarte e os joelhos
em sua areia molhada.*

Pablo Neruda³⁶⁴

A utilização do tom de denúncia revoltosa desse poema, escrito por um artista engajado, remete ao senso político de Neruda e lembra o estilo realista socialista, baseado no socialismo científico de Marx e Engels, foi um movimento artístico de dimensão universal. Seus representantes pretendiam instaurar um realismo, também, científico, que abordasse os problemas sociais que pudessem pôr em jogo o bem da coletividade.

³⁶³ *Canto general*, 1955, p.6.

³⁶⁴ *Canto geral*, 1992, p.47.

A arte do realismo socialista, que Guillermo de Torre (1972, v. 5, p.221-263) chama de “neorrealismo” era uma arte engajada. Os artistas denunciavam a exploração do homem pelo homem.

Através do realismo socialista, segundo Torres (1972, v. 5, p. 221): “a ideia horaciana de arte foi retomada, ou seja, a arte deveria agradar e ser útil”. Por isso, além da obra de arte conceder prazer ao ser humano, deveria também educar a sociedade, muitas vezes retomando os erros do passado como exemplo para não ser repetido no futuro.

O tom de denúncia realista-socialista contra o empreendimento burguês da colonização é fortemente sentido no fragmento de *Canto general* escolhido. Há outros trechos do livro, principalmente, os que aludem ao futuro da humanidade que devido à ânsia nerudiana de buscar um mundo melhor possui um ponto de vista mais utópico³⁶⁵.

Logo na primeira estrofe (versos 1-13), o eu-lírico do poema denuncia uma carnificina:

*Los carniceros desolaron las islas.
Guanabani fue la primera
en esta historia de martirios.
Los hijos de la arcilla vieron rota
5. su sonrisa, golpeada
su frágil estatura de venados,
y aún en la muerte no entendían.
Fueron amarrados y heridos,
fueron quemados y abrasados,
10. fueron mordidos y enterrados.
Y cuando el tiempo dio su vuelta de vals
bailando en las palmeras,
el salón verde estaba vacío.*

*Os carniceiros desolaram as ilhas.
Guanabani foi a primeira
nesta história de martírios.
Os filhos da argila viram partido
seu sorriso, ferida
sua frágil estatura de gamos,
e nem mesmo na morte entendiam.
Foram amarrados e feridos,
foram queimados e abrasados,
foram mordidos e enterrados.
E quando o tempo deu sua volta de valsa
dançando nas palmeiras,
o salão verde estava vazio.*

A sonoridade das palavras da primeira estrofe, repleta de nasais e sibilantes, mostra o tom de desalento, prostração e angústia do eu-lírico. Nos versos finais da primeira estrofe (8-13), ocorre a combinação das consoantes p, b, m, f e v (que em espanhol pronuncia-se /b/) – *Fueron amarrados y heridos, / fueron quemados y abrasados, / fueron mordidos y enterrados./ Y cuando el tiempo dio su vuelta de vals / bailando en las palmeras, / el salón verde estaba vacío. Segundo Grammont, (1947, p.312,):*

³⁶⁵ Para ler sobre o ponto de vista utópico de *Canto general* ver o ensaio intitulado – *Pablo Neruda and the construction of past and future utopias in the Canto general* – de Mark J. Mascia. Esse ensaio foi publicado em: *Utopian studies* – *Journal of the society for utopian studies*. St. Louis: UNIVERSITY OF MISSOURI, volume 12, número 2, p.65-81, 2001.

As labiais e as labiodentais, p, b, m, f, v, têm como particularidade a circunstância de a sua articulação ser visível exteriormente. Ela exige um movimento de lábios que pode ser considerado em certa medida como gesto do rosto e que torna estas consoantes próprias para exprimir o desprezo e o asco.

Assim sendo, podemos inferir que o eu-lírico do poema manifesta, nesse trecho, seu asco pela carnificina realizada por parte dos conquistadores. A carnificina é denunciada através de uma metáfora (*carniceros*) que forma uma metonímia, pois os versos 1 e 2 mostram o continente pelo conteúdo (*Los carniceros desolaron las islas./ Guanahani fue la primera*), ou seja, a desolação atingiu o povo das ilhas, suas aldeias, suas plantações e criações.

O processo de descrição da destruição do povo também é metonímico, porque são focalizadas partes do ser humano (versos 4-6 – *Los hijos de la arcilla vieron rota/ su sonrisa, golpeada/ su frágil estatura de venados*) e partes das atrocidades descritas anaforicamente (versos 8-10 – *Fueron amarrados y heridos, / fueron quemados y abrasados, / fueron mordidos y enterrados*) para dar a ideia do valor total do massacre.

Ainda na primeira estrofe, também aparece a simbologia. O verso 6 – *su frágil estatura de venados* – retoma o mito do cervo, difundido inclusive pela heráldica. Conforme Biedermann (1994, p.84-86):

[...] o cervo descobriu a força miraculosa do dictamno, pois, quando tem setas dos caçadores espetadas no corpo, come a planta, que as expele e cicatriza as feridas. Não é raro o aparecimento do cervo na heráldica, pois tem o significado da mansidão e da doçura, porque se acredita que não tenha bÍlis, e esse seria o motivo de sua longa vida, que se prolonga por séculos.

Como vemos, se por um lado o poema ressalta a mansidão e a doçura dos nativos (associados ao mito do cervo), por outro lado aponta para o fato de que a matança promovida pelos colonizadores não aniquilou totalmente a população indígena, pois mesmo em condições subumanas, uma pequena parte dos aborÍgines continua habitando as AmÉricas (como um cervo, eles têm suas vidas prolongadas por séculos).

Seguindo a leitura do poema, nota-se a contradição existente entre a crueldade e a cristandade dos conquistadores que é evidenciada no trecho que abarca a segunda estrofe (versos 14-17) e parte da terceira (versos 18-23):

*Sólo quedaban huesos
15. rigidamente colocados
en forma de cruz, para mayor
gloria de Dios y de los hombres.*

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

*De las gredas mayores
y el ramaje Sotavento
20. hasta las agrupadas coralinas
fue cortando el cuchillo de Narváez.
Aquí la cruz, allí el rosario,
aquí la Virgen del Garrote.*

*Das gretas ancestrais
e da ramagem de Sotavento
até as agrupadas coralinas
foi cortando a faca de Narváez.
Aqui a cruz, ali o rosário,
aqui a Virgem do Garrote.*

A escolha de consoantes momentâneas e explosivas (/k/ – velar, oclusiva surda, /g/ – velar oclusiva sonora, /d/ – linguodental oclusiva surda, /d/ – linguodental oclusiva sonora) ajuda a dar a ideia de ruído de choque repetido com o qual a faca de Narváez promoveu a matança.

As vibrantes simples /r/, múltiplas /R/ e velares fricativas surdas /x/ que na língua espanhola são produzidas pelas letras “g” e “j” diante de “e” e “i” (que parece um som de “h” aspirado) produzem um grito abafado que representa o tom de denúncia do eu-lírico.

As metonímias continuam constantes, pois temos agora o instrumento pelo que ele representa, assim a “cruz” (no verso 17) que simboliza a cristandade dos colonizadores e a “faca de Narváez” que significa a matança chefiada pelo poder desse comandante. Há ainda a metáfora da formação do novo povo da América, composto por várias partes (metonímia): o sacrifício de crucificação dos nativos e o sacrifício de oração do rosário dos colonizadores que se unem em um culto à Virgem do “Garrote” (“laço de corda atado aos pulsos dos nativos pelos colonos”).

Nos últimos versos do poema (24-26), o eu-lírico ressalta a passividade com a qual os nativos receberam aos conquistadores:

*La albaja de Colón, Cuba fosfórica,
25. recibió el estandarte y las rodillas
en su arena mojada.*

*A joia de Colombo, Cuba fosfórica,
recebeu o estandarte e os joelhos
em sua areia molhada.*

A Ilha de Cuba representou, na verdade, a joia de Colombo, devido a sua posição geográfica que permitiu que dela partissem as expedições que conquistariam o continente. Porém, quem consolidou a conquista de Cuba, subjuguando todos os três povos nativos (guanajabeis, tainos e ciboneis) foi Narváez e não Colombo.

No poema – *La alhaja de Colón, Cuba fosfórica / recibió el estandarte y las rodillas/ en su arena mojada* – significa que os chefes colonizadores, que estavam em Cuba, receberam o estandarte dos espanhóis chefiados por Narváez e os joelhos dos povos conquistados.

Outra vez, notamos a supremacia da metonímia sobre a metáfora, pois embora o trecho seja metafórico, o sentido dos versos só é resgatado através das relações de contiguidade: “Cuba” pelos chefes espanhóis (lugar por seus administradores), “estandarte” pelos vencedores portadores desses estandartes (os espanhóis que lutaram pela conquista das terras) “joelhos” pelo povo dominado (os nativos da região).

Apesar da riqueza e da denúncia de “*Vienes por las islas*” (fragmento do canto três), talvez o trecho mais conhecido de *Canto general* seja o poema “*Alturas de Macchu Picchu*”, que primeiramente foi publicado como livro em 1946, para mais tarde fazer Parte de *Canto general* (1950). “*Alturas de Macchu Picchu*” aparece, constantemente, nos livros didáticos do idioma espanhol para alunos estrangeiros.

Talvez, a ideia dos autores de livros didáticos seja a de dar a conhecer, aos estudantes do idioma, a grandeza da poesia na língua que estão aprendendo. O clímax de “*Altura de Macchu Picchu*” ocorre no último trecho, que é também o fragmento mais lírico, assinalado pelo número XII:

XII

1. *Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás al fondo de las rocas.*
5. *No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:*
10. *domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:*

XII

- Sobe para nascer comigo, irmão.
Dá-me a tua mão aí da profunda
zona de teu pudor disseminado.
Não voltarás do fundo das rochas.
Não voltarás do tempo subterráneo.
Não voltará a tua voz endurecida.
Não voltarão os teus olhos verrumados.
Olha-me do fundo da terra,
lavrador, tecelão, pastor calado:
domador de guanacos tutelares:
pedreiro do andaime desafiado:
aguadeiro das lágrimas andinas:*

- joyeros de los dedos machacados:
agricultor temblado en la semilla:*
15. *alfarero en tu greda derramado:
traed en la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestro sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fue castigado*
20. *porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,*
25. *las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos*
30. *los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habládme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,*
35. *afilad los cutillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados
y dejadme llorar, horas, días, años,*
40. *edades ciegas, siglos estelares.
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegádmelo cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.*
45. *Hablad por mis palabras y mi sangre.*

Pablo Neruda³⁶⁶

- joalheiro dos dedos machucados:
agricultor tremulado na semente:
oleiro em tua argila derramado:
trazei à taça desta nova vida
as vossas velhas dores enterradas.
Mostrai-me o vosso sangue e vosso lanho,
dizei-me: aqui fui castigado
porque a joia não brilhou ou a terra
não entregou a tempo a pedra, o grão:
assinalai-me a pedra em que caíste
e a madeira em que vos crucificaram,
acendei-me as velhas pederneiras,
as velhas lâmpadas, os látigos pregados
às chagas, através dos séculos
e os machados de brilho ensangrentado.
Venho falar por vossa boca morta.
Através da terra juntai todos
os silenciosos lábios derramados
e lá do fundo falai comigo por toda esta longa noite,
como se eu estivesse ancorado convosco,
contai-me tudo, cadeia por cadeia,
elo por elo, passo por passo,
afiai as facas que escondestes,
colocai-as no meu peito, em minha mão,
como um rio de raios amarelos,
como um rio de tigres enterrados,
e deixai-me chorar, horas, dias, anos,
idades cegas, séculos estelares.
Dai-me o silêncio, a água, a esperança.
Dai-me a luta, o ferro, os vulcões.
Apegai a mim os corpos como imãs.
Afluí a minhas veias e a minha boca.
Falai por minhas palavras e por meu sangue.*

Pablo Neruda³⁶⁷

Notamos que, embora o estilo utilizado por Neruda em “*Alturas de Macchu Picchu*” seja o de um poema épico (porque rende homenagem ao povo inca com versos em sua maioria decassílabos), o lirismo romântico é muito acentuado, devido à nostalgia com a qual o eu-lírico procura resgatar o passado dos incas. O poema todo está repleto de sons nasais, como se representassem um choro constante de quem sente a dor do povo inca aniquilado.

O poema começa com um convite do eu-lírico que chama um por um todos os incas para que venham se unir a ele para celebrar uma nova vida que ainda carrega as dores deste povo.

³⁶⁶ *Canto general*, 1992, p.41-43

³⁶⁷ *Canto geral*, 1979, p.39,40.

O chamamento se faz através da função que o inca exercia em sua sociedade no passado. O eu-lírico parece reviver o cenário do passado e, através da visão do local, recupera, nostalgicamente, a época em que cada inca executava sua função (versos 1 a 17):

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás al fondo de las rocas.</i></p> <p>5. <i>No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:</i></p> <p>10. <i>domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:
joyeros de los dedos machacados:
agricultor temblado en la semilla:</i></p> <p>15. <i>alfarero en tu greda derramado:
traed en la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.</i></p> | <p><i>Sobe para nascer comigo, irmão.
Dá-me a tua mão aí da profunda
zona de teu pudor disseminado.
Não voltarás do fundo das rochas.
Não voltarás do tempo subterráneo.
Não voltará a tua voz endurecida.
Não voltarão os teus olhos verrumados.
Olha-me do fundo da terra,
lavrador, tecelão, pastor calado:
domador de guanacos tutelares:
pedreiro do andaime desafiado:
aguadeiro das lágrimas andinas:
joalheiro dos dedos machucados:
agricultor tremulado na semente:
oleiro em tua argila derramado:
trazei à taça desta nova vida
as vossas velhas dores enterradas.</i></p> |
|--|--|

Neste primeiro momento do poema, predominam os sons mais abertos de /a/ e das consoantes sonoras, porque o eu-lírico faz um chamamento para que os incas mortos se juntem a ele. Os verbos estão no imperativo, mas do verso 1 ao 15 o eu-lírico fala com um “tú” singular, e a partir do verso 16 até o final do poema, o interlocutor passa a ser um “vosotros”, no plural.

Em um segundo momento, o eu-lírico fala da dominação exercida pelos espanhóis e o conseqüente aniquilamento do povo inca, recordando as atrocidades que eles sofreram por parte dos colonizadores (versos 18 a 27):

- | | |
|---|--|
| <p><i>Mostradme vuestro sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fue castigado</i></p> <p>20. <i>porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pederuales,</i></p> <p>25. <i>las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado</i></p> | <p><i>Mostrai-me o vosso sangue e vosso lanho,
dizei-me: aqui fui castigado
porque a joia não brilhou ou a terra
não entregou a tempo a pedra, o grão:
assinalai-me a pedra em que caíste
e a madeira em que vos crucificaram,
acendei-me as velhas pederneiras,
as velhas lâmpadas, os látigos pregados
às chagas, através dos séculos
e os machados de brilho ensangrentado.</i></p> |
|---|--|

Para falar da crueldade com que os incas foram tratados, a sonoridade é outra. Predominam as consoantes líquidas, que fazem o texto fluir mais rapidamente para marcar que o eu-lírico conhece bem tais brutalidades e não tem pudor e nem reserva alguma para revelá-las.

Além disso, o som é um pouco mais fechado, pois aparecem mais as consoantes surdas e as vogais /e/ e /i/.

No terceiro momento do poema, o eu-lírico diz que ele pretende usar sua voz para denunciar as atrocidades dos colonizadores e pede que os incas façam da voz dele – poeta – a voz do povo inca (versos 28 a 45):

- | | |
|--|--|
| <p><i>Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos</i></p> <p>30. <i>los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,</i></p> <p>35. <i>afilad los cutillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados
y dejadme llorar, horas, días, años,</i></p> <p>40. <i>edades ciegas, siglos estelares.
Dadme el silencio, el agua, la esperanza
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegádmelo cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.</i></p> <p>45. <i>Hablad por mis palabras y mi sangre.</i></p> | <p><i>Venho falar por vossa boca morta.
Através da terra juntai todos
os silenciosos lábios derramados
e lá do fundo falai comigo por toda esta longa noite,
como se eu estivesse ancorado convosco,
contai-me tudo, cadeia por cadeia,
elo por elo, passo por passo,
afiai as facas que escondestes,
colocai-as no meu peito, em minha mão,
como um rio de raios amarelos,
como um rio de tigres enterrados,
e deixai-me chorar, horas, dias, anos,</i></p> <p><i>idades cegas, séculos estelares.
Dai-me o silêncio, a água, a esperança.
Dai-me a luta, o ferro, os vulcões.
Apegai a mim os corpos como imãs.
Afluí a minhas veias e a minha boca.
Falai por minhas palavras e por meu sangue.</i></p> |
|--|--|

Como vimos, o eu-lírico do poema, em um primeiro momento, é espectador das ruínas de Macchu Picchu. Em um segundo momento, invocando o passado, o eu-lírico torna-se espectador da luta humana travada pelos incas, antigos habitantes do lugar. E finalmente, em um terceiro momento do poema, o eu-lírico, assume a voz dos oprimidos, “coro de todos os homens que trabalham no ritmo da dominação” (BOSI, 1977, p.182).

Deste modo, Neruda não deixa de realizar uma crítica à sociedade colonialista que aniquilou o povo inca. Portanto, neste poema temos o sincretismo plural marcado pela presença de traços estilísticos diversos: a forma clássica da epopeia, o lirismo sentimental de um eu-lírico romântico, e o tom de crítica do realismo social que traz uma nova perspectiva para a História da América Latina.

Segundo Eugênia Neves (2000) ³⁶⁸:

³⁶⁸ Neves, Eugenia. *Canto general, la invención poética de América*. In: **Revista Cuadernos** - Santiago(Chile): FUNDACIÓN NERUDA, número 41, 2000. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/invencion_cuad_41_2000.doc> Acesso em: 20 jan. 2008.

Canto general propõe uma imagem, particular de nossa própria História (latino-americana e chilena). Ou seja, propõe a cada um de seus leitores, em especial aos deste continente e de seu próprio país, uma nova imagem da História. Uma História que muda o valor dos feitos da História tradicional para dar lugar a um ponto de vista diferente, que deixa em evidência uma sorte de “má-formação” no relato da História dos países latino-americanos. [...] Os poemas de *Canto general* provocam um questionamento da verdade de nosso passado e remexe nas bases mesmas da formação cultural que cada latino-americano adquiriu como memória coletiva do passado nacional ou continental. [...] É interessante observar então, que em um dado momento, um poeta pode contar em versos, a história do continente e do Chile. E contá-la valorizando fatos e personagens de modo diferente ao tradicional, e somando outros que excluem a História oficial.

Neves comenta que Neruda faz o papel de um autêntico historiador ao resgatar os acontecimentos do passado latino-americano com a perspectiva do povo colonizado e não do ponto de vista do colonizador, como ocorre nos livros de História. Além disso, os acontecimentos incorporados à narração poética de *Canto general* que Neruda retrata de sua época não tinham sido ainda nem recolhidos nem integrados aos livros de História. Sobre essa questão Neves afirma que:

[...] os acontecimentos do presente da obra (1945-1949) que estão incorporados à narração poética de *Canto General*, não tinham sido ainda nem recolhidos nem integrados à História até 1990, (com quase nenhuma bibliografia a respeito), de modo que *Canto General* foi o único documento durante décadas, que deu conta deste período da História da Guerra Fria na América Latina e em especial no Chile. [...] Neste sentido, é uma obra surpreendente que provoca a partir do texto interesse para investigar e conhecer a História do Chile e da América Latina.

Com *Canto general* Neruda contou a nossa História de uma outra maneira, à maneira de Neruda: de uma maneira plural, colocando nos seus versos, o passado em uma perspectiva do colonizado (não na perspectiva do colonizador) e o presente na perspectiva do dominado (não na perspectiva do dominador).

A sua maneira Neruda tenta, com isso, modificar o futuro, buscando um mundo melhor para se viver. Já que estamos falando de “a maneira de”, tratemos em seguida da escola literária que lembra este sintagma preposicional – o maneirismo.

3. MANEIRISMO

Entre o término do classicismo italiano (1527) e o início do barroco (1600), há um intervalo temporal no qual, segundo Tringali, o estilo cultivado diferencia-se tanto das características do classicismo quanto das características do barroco.

É um movimento artístico que se inicia nas artes plásticas e depois se instala na literatura. “Pode-se tomar, como marco inicial, a morte de Rafael, em 1520 e, como marco final, a morte de El Greco, em 1614. Na literatura, começa e termina um pouco mais tarde, entre 1575 a 1650” (TRINGALI, 1994, p.57). Este estilo é conhecido pelo nome de maneirista.

Conforme Tringali (1994, p. 57-61), o termo maneirismo se forma sobre a palavra “maneira” que deriva do latim vulgar “manuaria” – manejável que, por sua vez, deriva de “manus” – mão, significando “modo de fazer com as mãos, modo de fazer, estilo”.

A partir do século XVIII, surge a palavra maneirismo que passou a significar um modo de fazer amaneirado, uma fase amaneirada da arte. Os maneiristas eram contrários à imitação servil de modelos; eles se limitavam à pesquisa de estilo, não de tema. Trabalhavam com originalidade, contestavam os clássicos, realizando uma ruptura formal. O objetivo essencial da arte maneirista continuou sendo à busca da beleza, mas sob novos aspectos. Encontravam encanto no gracioso, no sofisticado, no florido, no lúdico, no virtuosismo, no formalismo, no subjetivismo, no complicado, no complexo, no difícil, no disforme, no distorcido, no bizarro, no excêntrico, na variedade, no fragmentado, na desordem, no excesso, no chocante no contraste, no artificial, na obscuridade, no lascivo.

Os maneiristas não imitavam a natureza. Interessavam-se mais pela técnica que pelo tema. Se refletiam a natureza, a refletiam como um espelho deformador, distorcendo-se a ordem natural da frase. Não se rendiam ao império da razão.

Os maneiristas preferiam o belo da arte ao belo da natureza. Em poesia imitava-se, de modo peculiar, a Petrarca. Na intenção de maravilhar, nessa busca desmesurada de efeito, explorava-se ao máximo o recurso das figuras de estilo que se acumulavam. No maneirismo, as contradições se mantinham em tensão, sem síntese.

O maneirismo descobriu a beleza do hermetismo como efeito de estilo. De acordo com Dante Tringali (cf.: 1994, p.63) foram vários maneiristas. Na Itália destaca-se Torquato Tasso (1544-1595), Giambattista Guarini (1538-1612), Giambattista Marino (1569-1625) e o marianismo. Na Espanha: Miguel de Cervantes (1547-1616), Luis de Góngora y Argote (1561-1627) e o gongorismo, Calderón de la Barca (1600-1681) – que marca a transição para o barroco. Na Inglaterra: Willian Shakespeare (1564-1616), os poetas metafísicos, o eufuísmo. Na França: François Rabelais (1494-1553), Pierre de Ronsard (1524-1585), Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), Maurice Scève (1510-1564), Théophile Viau (1590-1626). E em Portugal, Tringali destaca: Luís Vaz de Camões (1524-1580) e o estilo manuelino.

Como já vimos no capítulo anterior, o livro no qual Neruda cultivava uma poesia “a maneira de” Petrarca, como fizeram Góngora, Cervantes, Camões, Rabelais e demais maneiristas é *Cien sonetos de amor* publicado em 1959. Nesta época, o relacionamento entre Neruda e Matilde Urrutia já estava consolidado e ela é a musa inspiradora dos *Cien sonetos de amor*, inclusive com direito a dedicatória explícita no início do livro. O volume está dividido em quatro seções conforme os períodos do dia: “Mañana”, “Mediodía”, “Tarde” e “Noche”. O soneto a seguir (número LXVIII) pertence à seção “Tarde”:

LXVIII

(MASCARÓN DE PROA)

1. *La niña de madera no llegó caminando;
allí de pronto estuvo sentada en los ladrillos,
viejas flores del mar cubrían su cabeza,
su mirada tenía tristeza de raíces.*

5. *Allí quedó mirando nuestras vidas abiertas,
el ir y ser y andar y volver por la tierra,
el día destiñendo sus pétalos graduales.
Vigilaba sin vernos la niña de madera.*

10. *La niña coronada por las antiguas olas,
allí miraba con sus ojos derrotados:
sabía que vivimos en una red remota

de tiempo y agua u olas y sonidos y lluvia,
sin saber si existimos o si somos su sueño.
Ésta es la historia de la muchacha de madera.*

Pablo Neruda³⁶⁹**LXVIII**

(CARRANCA DE PROA)

1. *A menina de madeira não chegou caminhando;
ali esteve de súbito sentada nos ladrilhos,
velhas flores do mar cobriam sua cabeça,
seu olhar tinha tristeza de raízes.*

5. *Ali ficou olhando as nossas vidas abertas,
o ir e ser e andar e voltar pela terra
o dia descolorindo as suas pétalas graduais.
Vigiava sem nos ver a menina de madeira.*

10. *A menina coroada pelas antigas ondas,
ali fitava com os seus olhos derrotados:
sabia que vivemos numa rede remota

de tempo e água e ondas e chuva,
sem saber se existimos ou se somos o seu sonho.
Esta é a história da moça de madeira.*

Pablo Neruda³⁷⁰

Antes de começarmos nossa análise, vale lembrar que Neruda colecionava carrancas de proa. De acordo com Francisco Coloane³⁷¹ (1997):

[...]dezenas de carrancas de proa e barcos de diferentes tamanhos e formas fazem de Isla Negra um museu único no mundo. Pablo Neruda conservava-os na sua memória, e “em meu coração cheio de barcos”, como disse em um poema.

No soneto *LXVIII* cuja maioria dos versos é constituída por treze sílabas, o objeto central parece não ser a mulher a quem o poeta ama, mas sim uma obra de artesanato “uma carranca de proa”. Assim como os maneiristas, Neruda prefere um tema sobre o belo da arte (do artesanato, no caso) do que sobre o belo da natureza. Sabemos que carrancas de madeira que Neruda colecionou exerciam sobre ele um grande fascínio.

No primeiro momento do poema, a carranca ainda não está fixada na proa e pode visualizar “*nossas vidas abertas*” (*nuestras vidas abiertas* – verso 5).

³⁶⁹ *Cien sonetos de amor*, 2003, p.87.

³⁷⁰ **Cem Sonetos de Amor**. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 1979, p.83.

³⁷¹ COLOANE, Francisco. *Mascarones de Año Nuevo en Isla Negra*. In: **Revista Cuadernos**. Santiago (Chile): FUNDACIÓN NERUDA, número 29, 1997. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/mascarones_cuad_29_1997.doc> Acesso em: 15 dez. 2007

Depois, já presa à proa, a “*menina de madeira*” (carranca) não pode mais ver os humanos e fica sem saber “*se existimos ou se somos o seu sonho*” (*si existimos o si somos su sueño* – verso 13). Neruda constrói seu soneto, aproveitando ludicamente a localização espacial do objeto tema.

Nota-se que a carranca era no início do poema “*menina*” (*niña*), mas no último verso, ela já é “*uma moça*” (*muchacha*). Isto subentende o passar do tempo, já marcado pelo descolorir das pétalas (*el dia destiñendo sus pétalas graduales* – verso 7).

Observamos também a complexa semipersonificação da carranca. Ela não se humaniza totalmente. Ela passa de um estado de observadora dos homens para apenas ouvinte da voz dos homens (pois preza a proa já não os pode ver). Essa personificação é artificial e complexa, mas se o objeto é disforme – a carranca – a vida dos marinheiros também não tem uniformidade, impera uma falta de ordem já que eles passam seus dias em seu “*ir e ser e andar e voltar pela terra*” (*ir y ser y andar y volver por la tierra* – verso 6).

Os olhos da carranca são como um espelho deformador que distorce a ordem dos elementos, e os homens (na visão da carranca) estão presos em uma “*rede remota de tempo e água e onda e chuva*” (*vivimos em una red remota / de tiempo y agua u olas y sonidos y lluvia* – versos 11 e 12).

No final, a deformação atinge seu grau máximo quando o homem passa a ser apenas a hipótese de um sonho da carranca: “*sem saber se existimos o se somos o seu sonho*” (*sin saber si existimos o si somos su sueño* – verso 13).

Notamos que para contar a história da “*moça de madeira*”, Neruda, como faziam os maneiristas, não se rendeu ao império da razão. Neruda imita, de modo peculiar, a Petrarca, construindo um soneto, na intenção de maravilhar, na busca desmesurada de efeito.

Ele explora ao máximo o recurso das figuras de estilo que se acumulam (personificação, metáforas, paradoxos). Como no maneirismo, neste soneto de Neruda, as contradições se mantêm em tensão, sem síntese (diferente dos outros sonetos que apresentamos no capítulo anterior, em que Neruda soluciona a tensão). O poema revela a beleza do hermetismo como efeito de estilo.

Um dos recursos explorados é a sonoridade do soneto, notamos que há o predomínio de aliterações de nasais e sibilantes, devido ao uso do plural e do gerúndio que alongam a sonoridade dos versos. Nos trechos em que o eu-lírico fala da vida dos marinheiros aparecem as vibrantes. Quanto às assonâncias há o predomínio de /a/ e /i/, que fazem parecer que o eu-lírico lamenta a história da carranca de proa. Os versos divididos em dois hemistíquios parecem marcar o fluxo e refluxo do mar. Porém o ir e vir das ondas torna-se acelerado nos versos 6 e 9, quando o poema menciona o movimento dos homens usando a enumeração e o polissíndeto.

No primeiro quarteto predominam as nasais que conferem o alongamento dos sons propiciando estaticidade sonora. No primeiro verso temos a personificação da carranca chamada de “menina de madeira” (*niña de madera*) cuja principal característica é a estaticidade: não caminha, permanece sentada. No verso três, a carranca é coroa com flores, mas no quarto verso, no qual a tristeza profunda aparece metaforicamente (a profundidade das raízes), predomina a assonância de /a/ e /i/ e a aliteração de sibilantes como que materializando sonoramente um choro:

1. *La niña de madera no llegó caminando;
allí de pronto estuvo sentada en los ladrillos,
viejas flores del mar cubrían su cabeza,
su mirada tenía tristeza de raíces.*
1. *A menina de madeira não chegou caminhando;
ali estive de súbito sentada nos ladrilhos,
velhas flores do mar cobriam sua cabeça,
seu olhar tinha tristeza de raízes.*

No segundo quarteto, a estaticidade da carranca é mantida pelo sintagma verbal – *quedó mirando* (*ficou olhando*). Contrapondo-se à estaticidade da carranca é descrito o dinamismo dos marinheiros e também o fluir do tempo com a metáfora: *el día destiñendo sus pétalos graduales*

(o dia descolorindo as suas pétalas graduais). Materializando a sonoridade do movimento dos marinheiros, aprecem os sons vibrantes e o polissíndeto que repete a conjunção “y” que acelera o verso (ao movimento dos marinheiros, a sonoridade também se movimenta, dinamiza-se a pronúncia dos versos).

5. *Allí quedó mirando nuestras vidas abiertas,
el ir y ser y andar y volver por la tierra,
el día destiñendo sus pétalos graduales.
Vigilaba sin vernos la niña de madera.*

5. *Ali ficou olhando as nossas vidas abertas,
o ir e ser e andar e voltar pela terra
o dia descolorindo as suas pétalas graduais.
Vigiava sem nos ver a menina de madeira.*

No último verso da estrofe anterior (verso 8), temos a função da carranca mencionada no paradoxo – *Vigilaba sin vernos* – pois a função da carranca é espantar os inimigos. Então ela vigiava os inimigos, sem ver os marinheiros para o qual prestava este serviço. Ela já está presa na frente do barco e não pode ver os marinheiros que lutam por sua própria sobrevivência atrás do ângulo de visão da carranca.

No primeiro terceto “antigas ondas” é uma metáfora que marca o passar do tempo; que antecede a metonímia “os olhos derrotados”, anunciando assim que com o passar do tempo, a carranca, mesmo coroada não alcança sua realização. A falta de realização da carranca derrotada é justificada com outra metáfora no verso onze: ela não se realiza porque a vida dela não se entrelaça com a “rede remota” em que vivem os homens.

No segundo terceto explica-se a metáfora “rede remota” com uma enumeração polissindética – rede “de tempo, e água ou ondas e sons e chuvas”. Outra vez para marcar o movimento da vida dos marinheiros os sons vibrantes são utilizados.

A carranca que já está a tanto tempo olhando o mar e que não pode ver nunca aos marinheiros passa a desconfiar de que os poucos momentos que pôde ver os homens antes de estar presa ao barco, não passaram de um sonho, nesse paradoxo termina o poema, com o eu-lírico assumindo o papel de narrador da mesma. As assonâncias de /a/, /i/ e aliterações de sibilantes e nasais voltam a repetir os sons de um choro.

*La niña coronada por las antiguas olas,
10. allí miraba con sus ojos derrotados:*

*sabía que vivimos en una red remota
de tiempo y agua u olas y sonidos y lluvia,
sin saber si existimos o si somos su sueño.
Ésta es la historia de la muchacha de madera.*

*A menina coroada pelas antigas ondas,
10. ali fitava com os seus olhos derrotados:
sabia que vivemos numa rede remota*

*de tempo e água e ondas e chuva,
sem saber se existimos ou se somos o seu sonho.
Esta é a história da moça de madeira.*

Este soneto de Neruda, comparado com os demais do livro é o que mais se aproxima do maneirismo, pois termina sem resolver positivamente a história da carranca de madeira. Nos demais sonetos, Neruda sempre traz uma solução positiva para a tensão interna que há no sentido dos versos. Nas notas finais do livro, o editor Hermán Loyola faz a seguinte observação:

Um dos aspectos mais atrativos de *Cien sonetos de amor* é a maneira como, em especial na primeira parte do livro um poeta volta contra si mesma a tradição petrarquista. O poeta petrarquista procede por abstração. A beleza da mulher é reflexo de sua [própria] percepção ideal. Recorre, para esculpir seu monumento, aos mais preciosos materiais. Mas, paradoxalmente, essas matérias imaterializam a mulher, e a imagem daquela que se tem postulado como única cai no estereotipo. O procedimento de Neruda é o inverso. Em vez de basear-se na depuração da linguagem dos sentidos, baseia-se por inteiro na sensualidade.

Como vemos este soneto difere dos demais, pois não traz a sexualidade, além disso, possui uma observação que supõe um título, ainda que apareça entre parênteses³⁷² – (MASCARÓN DE PROA). Outra questão é a temática deste soneto, pois a maioria dos sonetos traz Matilde como musa inspiradora ou como interlocutora e nesse não há nem menção sobre o amor entre um homem e uma mulher. O amor deste soneto é o amor de madeira, da carranca de madeira.

³⁷² Em *Cien sonetos de amor* existe mais um soneto que também tem um título entre parênteses é o soneto LIX que traz – (G.M.) – abaixo da numeração do soneto. Na maioria dos sonetos, o eu-lírico fala diretamente com a amada, há porém, algumas exceções nos sonetos de número: VI, LIX, LXIII e LXXXVII.

De qualquer modo, Neruda resgata com o soneto *LXVIII* quase que todas as características do maneirismo: fala do belo da arte (fala de uma carranca de proa), usa o soneto à maneira petrarquiana, sem resolver as tensões internas, abusa da técnica, explorando várias figuras de linguagem, construindo um poema que é ao mesmo tempo gracioso e sofisticado, subjetivo e complexo.

Como se usasse um espelho deformador conta a história da carranca, mostrando o ponto de vista da carranca personificada.

Com isso, o soneto sobre *Mascarón de proa* difere de outros sonetos do mesmo livro que foram dedicados ao amor por Matilde, entrando em contradição inclusive com a dedicatória à Matilde realizada no início do livro.

Já que falamos em contradição e complexidade, passemos à escola literária que tem nestas duas palavras suas principais características: o barroco.

4. BARROCO

O barroco é o quarto estilo de época tradicional. Ele originou-se nas artes plásticas da Itália, em Roma (cidade barroca), e difundiu-se pela Europa e América. Para Tringali (1994, p. 69), o barroco italiano “nasce por influência da Espanha cuja alma é, por natureza, barroca. Sêneca, Lucano, Prudêncio... procedem da Espanha. [...] Durante a época barroca a Espanha lidera a Europa”. Pode-se definir o barroco como o “Renascimento Hispânico”.

Na época em que surge o estilo barroco, o homem europeu vivia um grande conflito, porque havia terminado o ciclo das Grandes Navegações, as quais estimulavam o ser humano a confiar em sua própria força; e ocorria a divisão da Igreja com as Reformas Protestantes que se opuseram ao Catolicismo. Tal oposição religiosa deixou as pessoas e os artistas da época confusos, ora acreditando nos protestantes (que pregavam o capitalismo), ora acreditando nos católicos (que pregavam o espiritualismo). A Igreja Católica lançou a Contrarreforma que propunha a volta ao medievalismo e a irrestrita fé na autoridade da Igreja e do rei. O homem da época tentou atingir uma síntese desses valores, ou seja, conciliar razão e fé; espiritualismo e materialismo; carne e alma.

O barroco é, portanto, o resultado do conflito do homem da época que havia perdido o centro do mundo. Estavam em choque o antropocentrismo (o homem é o centro do mundo) e o teocentrismo (Deus é o centro do mundo). A síntese entre estas duas correntes filosóficas se manifesta na literatura com um nome – barroco.

A melhor explicação para o termo *barroco* é que ele significa *pérola irregular*; pois se entendemos o classicismo como sendo uma pérola redonda, perfeita, o barroco poderia ser entendido como uma pérola irregular, um classicismo imperfeito, disforme e obtuso, expressão dos conflitos e das contradições do homem da época.

Foram poetas e oradores barrocos de grande relevância: Lope de Vega (1562-1635), Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), Jean Racine (1639-1699), Padre Antônio Vieira (1608-1697), Gregório de Matos (1633-1696). Na América hispânica destacam-se: Sor Juana Inês de la Cruz (México, 1648-1695) e o cronista mestiço inca Garcilaso de la Veja (Perú, 1539-1616).

A visão de mundo barroca, contrapondo-se ao paganismo clássico, é voltada para uma intensa religiosidade.

O grande conflito do barroco está ligado ao tempo terrestre (esse mundo) e a eternidade (outro mundo). O homem sabe que, na terra, vive de passagem, como um peregrino perdido em um mundo de enganos.

Assim, a temática barroca está ligada diretamente com o conflito e com a contradição. Dentre os principais temas temos: a fugacidade da vida, do tempo e das coisas, o castigo (decorrência do pecado), o arrependimento, a narração de cenas trágicas, o erotismo, o sobrenatural, o misticismo, apelo à religião, os conflitos da alma, a morte (que ensina a viver, mas é ao mesmo tempo expressão máxima da efemeridade).

As principais características do estilo barroco são: o preciosismo, principalmente, no vocabulário; o uso de figuras de linguagem, pois se acreditava que a apreensão da realidade era obtida através dos sentidos; a utilização de símbolos que mostram a instabilidade das coisas, por exemplo: fumaça, vento, fogo, chama, água, neve, espuma; o culteralismo e o conceptismo.

“No conceptismo predomina a exploração exagerada do nível semântico da linguagem. Chama-se assim porque cultiva os conceitos, em italiano *concetti*. [...] O poeta mais representativo foi Quevedo” (TRINGALI, 1994, p.70). O culteralismo é a “vertente que explora mais o nível da expressão. Abusam-se das figuras fonológicas, morfossintáticas, como violentas inversões, repetições surpreendentes...” (TRINGALI, 1994, p.70).

Tringali (1994, p. 71) afirma que “o barroco se opõe ao classicismo, como um desvio, não de modo radical como o maneirismo”. Ele explica que enquanto o classicismo é linear, o barroco é pictórico; enquanto o primeiro é plano, o segundo é profundo; enquanto um é fechado e claro, o outro é aberto e obscuro. No primeiro vigora a pluralidade; no segundo, a unidade. Como diferenças fundamentais entre os três estilos, Tringali (1994, p. 76) aponta:

[...] o classicismo é mais racionalista, as emoções se serenizam sob o império da razão, são emoções contempladas. O maneirismo e o barroco tendem para o irracionalismo, pois limitam o poder da razão humana. Mas em arte, o maneirismo trabalha mais com a mente e com a cultura na produção de uma obra, o barroco, ao contrário é profundamente emocionalista [...]. O maneirismo faz arte pela arte, ao passo que o barroco faz arte em nome da religião.

Tanto o barroco quanto o maneirismo tendem ao hermetismo, mas no maneirismo o hermetismo é estético, enquanto que no barroco é ético.

Deste modo, enquanto no barroco há unidade, moderação, equilíbrio, deformação expressiva, harmonia entre o terreno e o eterno; no maneirismo há fragmentação, exagero, desordem, inquietação, deformação lúdica, contradição entre o terreno e o eterno, que convivem entre si.

Há um poema de título “*Nocturno*”, publicado postumamente (1980) no livro *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*, que nos remete ao modo de construção da poesia de Neruda. O modo de meditar para a construção de um poema, segundo “*Nocturno*” é a princípio – barroco, porque é pensando nas contradições da vida que nasce para Neruda o texto poético.

“Nocturno” foi publicado, pela primeira vez em 1917 no jornal chileno *La Mañana*. Nos *Juegos Florales de Maule* Neruda participou com esse poema intitulado-o de “Nocturno Ideal” e obteve o terceiro lugar na premiação.

NOCTURNO

1. *Es noche: medito triste y solo
a la luz de una vela titilante
y pienso en la alegría y en el dolor,
en la vejez cansada,*
5. *en la juventud gallarda y arrogante.*
- Pienso en el mar, quizás porque en el oído
siento el tropel bravío de las olas:
estoy muy lejos de ese mar temido
del pescador que lucha por la vida,*
10. *y de su madre que lo espera sola.*
- No sólo pienso en eso, pienso en todo:
en el pequeño insecto que camina
en la charca de lodo
y en el arroyo que, serpenteando,*
15. *deja correr las aguas cristalinas...*
- Cuando la noche llega, y es oscura
como boca de lobo, yo me pierdo
en reflexiones llenas de amargura,
y ensombrezco mi mente*
20. *en la infinita edad de los recuerdos.*
- Se concluye la vela: sus fulgores
semejant los espasmos de agonía
de un moribundo. Pálidos colores
el nuevo día anuncian, y con ellas*
25. *terminan mis aladas utopías.*

Pablo Neruda³⁷³

NOTURNO

- É de noite: medito triste e só
à luz de uma candeia bruxuleante
e penso na alegria e nos enganos,
na velhice cansada,
na juventude audaz e petulante.*
- Penso no mar, talvez porque no ouvido
ouço o tropel feroz de suas ondas:
estou bem longe desse mar temido
do pescador que luta pela vida,
da pobre mãe que sozinha o espera.*
- Não penso apenas nisso, penso em tudo:
no pequenino inseto que caminha
no lamacento açude
e no arroio também que, serpenteando,
deixa correr as águas cristalinas...*
- E quando a noite chega, e tão escura
como boca de lobo, então me perco
em pensamentos cheios de amargura,
sombreado minha mente
na ilimitada idade das lembranças.*
- Extingue-se a candeia: seus fulgores
semelham os espasmos de agonía
de um moribundo. Amarelentas cores
novo dia anunciam, e com elas
se esvaem minhas aladas utopias.*

Pablo Neruda³⁷⁴

Com “Nocturno”, que é um metapoema, podemos sentir como nasce a poesia de Neruda: da triste e solitária meditação noturna, do ruído do mar, do contato e da observação da natureza, dos pensamentos cheios de amargura, das recordações passadas e das aladas utopias do poeta. Esta somatória de tantos fatores distintos formando a poesia nerudiana mostra que desde a sua confecção ela é plural.

³⁷³ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, 1980, p.13-14.

³⁷⁴ *O rio invisível. Poesia e prosa de juventude*, 1982, p.13-14.

O poema é composto por cinco estrofes de cinco versos, sendo que rimam os primeiros com os terceiros versos e os segundos com os quintos versos de cada estrofe. Os versos são decassílabos em sua maioria. Às vezes ocorre um verso menor de seis sílabas (os versos 4, 13 e 19 são hexassílabos).

Desde a primeira estrofe (versos 1-5), vemos que a poesia nerudiana nasce da visão de mundo do eu-lírico bem semelhante à visão do escritor barroco: nasce das contradições com que o eu-lírico vê o mundo e a humanidade.

1. *Es noche: medito triste y solo
a la luz de una vela titilante
y pienso en la alegría y en el dolor,
en la vejez cansada,
5. en la juventud gallarda y arrogante.*

*É de noite: medito triste e só
à luz de uma candeia bruxuleante
e penso na alegria e nos enganos,
na velhice cansada,
na juventude audaz e petulante.*

A presença das consoantes líquidas deixa a fala do eu-lírico escorrer solta, no entanto, há um pesar na sonoridade, marcado pela presença de muitas nasais. Os pensamentos parecem que martelam não só a cabeça do eu-lírico, mas também seus ouvidos com a presença das oclusivas /t/ e /d/. Esses pensamentos parecem barrocos, pois abarcam elementos contrários: tanto a velhice cansada como a juventude humana garbosa e arrogante; tanto a luta pela vida (que o pescador trava no mar), como a espera pela volta do filho que a mãe, sozinha, aguarda na terra (versos 9 e 10):

*Pienso en el mar, quizás porque en el oído
siento el tropel bravío de las olas:
estoy muy lejos de ese mar temido
del pescador que lucha por la vida,
10. y de su madre que lo espera sola.*

*Penso no mar, talvez porque no ouvido
ouço o tropel feroz de suas ondas:
estou bem longe desse mar temido
do pescador que luta pela vida,
da pobre mãe que sozinha o espera.*

A alternância entre surdas /p/ e sonoras /d/ e o prolongamento sonoro garantido pela presença de consoantes líquidas, sibilantes e nasais fazem com que o trecho acima materialize o som das ondas do mar indo e vindo. A poesia de Neruda nasce entre contrários: entre o mar e a areia, entre os elementos água e terra e também na mistura de ambos, manifestada pela presença de “charca de lodo” (“lamacento açude”) que o inseto percorre nos versos 11-13 (nos quais as consoantes líquidas são substituídas pelas velares surdas /k/):

*No sólo pienso en eso, pienso en todo:
en el pequeño insecto que camina
en la charca de lodo*

*Não penso apenas nisso, penso em tudo:
no pequenino inseto que caminha
no lamacento açude*

Talvez o inseto seja, no poema, a representação simbólica do próprio poeta que, colocando as mãos³⁷⁵ na lama, dá forma a sua poesia, tão trabalhada manualmente e sentida a partir do toque que o poeta faz com as mãos na própria vida (o mundo terreno do barroco) simbolizada pelo “fluxo cristalino de água” a correr, irregularmente, (“serpenteando”) ao encontro do mar (a eternidade – o outro mundo do barroco) dos versos 14 e 15 repletos de vibrantes:

*y en el arroyo que, serpenteando,
15. deja correr las aguas cristalinas...*

*e no arroio também que, serpenteando,
deixa correr as águas cristalinas...*

Às noites mais escuras, comparadas com a escura e devoradora “*boca de lobo*”, o eu-lírico se vê perdido em reflexões cheias de amarguras do passado (como o homem barroco). Sua mente torna-se cheia de sombras e de recordação que são retomadas na sua poesia.

A escritura de seus versos é construída entre o passado triste somado aos pensamentos cheios de amargura (versos 18-20) que se contrapõem ao desejo utópico de uma vida futura melhor (verso 25).

*Cuando la noche llega, y es oscura
como boca de lobo, yo me pierdo
en reflexiones llenas de amargura,
y ensombrezco mi mente
20. en la infinita edad de los recuerdos.*

*E quando a noite chega, e tão escura
como boca de lobo, então me perco
em pensamentos cheios de amargura,
sombreando minha mente
na ilimitada idade das lembranças.*

*Se concluye la vela: sus fulgores
semejan los espasmos de agonía
de un moribundo. Pálidos colores
el nuevo día anuncian, y con ellas
25. terminan mis aladas utopías.*

*Extingue-se a candeia: seus fulgores
semelham os espasmos de agonía
de um moribundo. Amarelentas cores
novo dia anunciam, e com elas
se esvaem minhas aladas utopias.*

O anúncio de um novo dia, na última estrofe do poema, faz com que os mais puros pensamentos do poeta se esvaeçam (como a luz da vela, que marca a fugacidade do tempo), pois o eu-lírico-poeta sabe que é hora de retornar à vida diária, corriqueira e prática, deixando para a próxima noite escura, o reencontro com seu momento poético e criativo, momento em que suas infindas recordações e também suas aladas utopias são retomadas e o poeta pode, novamente, escrever seus versos.

³⁷⁵ Segundo Bachelard (1998, p.111), há poetas que trabalham suas poesias com as mãos pois: “também a mão tem seus sonhos, suas hipóteses. Ela ajuda a conhecer a matéria na sua intimidade. Ajuda a sonhar”.

Como podemos ver, “*Nocturno*” leva em seu nome o paradoxo barroco, porque representa uma poesia na qual ocorre muito mais a luz do dia do que a escuridão da noite. Encontramos mais elementos luminosos difusos, em uma apreciação positiva da noite. Uma noite que é luminosa, uma noite na qual a poesia se faz, e também uma noite romântica (no sentido literário), cheia de potencialidades para eventos superiores, como o evento de escrever um poema.

Aliás, na nomenclatura musical, “noturno” significa um “gênero de composição para piano de caráter melódico e sonhador, em andamento vagaroso, [...] criado por John Field (1782-1837) e desenvolvido por F. Chopin (1810-1849)” (FERREIRA, 1986, P. 1201) que foram mestres da música romântica.

“Nocturno” é um poema de tema moderno, pois trata da própria confecção de um poema (é um metapoema); por outro lado, a presença de tantas antíteses (luz X escuridão, dia X noite, mundo terreno X mundo eterno, terra X água, amargura do passado X agonia do presente X futuras utopias) nos remete às contradições do barroco; enquanto o tom utópico, confessado pelo próprio eu-lírico deixa escapar um certo romantismo. Esse sincretismo de tantos estilos nos mostra como é plural a poesia nerudiana.

Mas em “*Nocturno*” que Neruda não revive três das principais características do barroco: a religiosidade, a moralidade, o hermetismo ético – características que se fazem presentes em muitos de seus poemas. Por exemplo, a moralidade está presente no poema XXVI do livro *Aún* (1969) publicado durante o mesmo ano em que Neruda tornou-se candidato à presidência do Chile pelo partido comunista. O livro foi escrito resgatando as andanças do poeta-candidato pelos povoados chilenos e o contato com o povo. O poema XXVI tem um toque dos sermões barrocos pela ênfase na proposta de que o ser humano deve cultivar a virtude da bondade.

XXVI

1. *Si hay una piedra devorada
de ella tengo parte:
estuve yo en la ráfaga,
en la ola,
5. en el incendio terrestre.*

Respeto esa piedra perdida.

- Si hallas en un camino
a un niño
robando manzanas
10. y a un viejo sordo
con un acordeón,
recuerda que yo soy
el niño, las manzanas y el anciano.
No me bagas daño persiguiendo al niño,
15. no le pegues el viejo vagabundo,
no echas al río las manzanas.*

Pablo Neruda³⁷⁶

XXVI

*Se há uma pedra destrozada
dela faço parte:
estive na ventania,
na onda,
no incêndio terrestre.*

Respeita essa pedra perdida.

*Se encontras num caminho
um menino
roubando maçãs
e um velho surdo
com um acordeom,
recorda que eu sou
o menino, as maçãs e o ancião.
Não me magoes perseguindo o menino,
não batas no velho vagabundo,
não atires ao rio as maçãs.*

Pablo Neruda³⁷⁷

No poema XXVI de *Aún*, notamos que predomina o conceptismo do barroco; os conceitos são fundamentais, porque sustentam toda uma pragmática de persuasão que tem como finalidade convencer o ouvinte-leitor a ser bom. O poema repete o tom lógico dos sermões barrocos, pois há um jogo de palavras que nos remete a vários conceitos. Neruda trabalha como nos sermões dissemina os conceitos e no final os recolhe para dar uma lição de moral.

Formado por três estrofes (uma quintilha, um monóstico e uma estrofe de dez sílabas, todas escritas em versos livres e brancos), do barroco, o poema só retoma mesmo a questão moral.

A primeira estrofe traz os quatro elementos primordiais: terra (*piedra*), o ar (*ráfaga*), a água (*ola*) e o fogo (*incendio terrestre*) que, de acordo com Biedermann (1994, p.133):

[...] não são apenas princípios ordenadores das concepções de mundo tradicionais, não associados com o moderno conceito de elementos da química e da física, mas são também símbolos de orientação de correspondência estreitamente correlatos. Por esse motivo, são frequentemente associados com os pontos cardeais e com as cores. [...]

³⁷⁶ *Maremoto. / Aún. / La espada encendida. / Las piedras del cielo*, 2004, p.44

³⁷⁷ *Ainda (Aún)*, 1975, p.73.

A Antiguidade distingue duas qualidades originais (stoicheias) do ativo e do passivo (o que lembra a ordenação dualística do Extremo Oriente em *yin e yang*) das quais surgem as qualidades originais: ‘seco’–‘úmido’(ativos), e por outro, ‘frio’–‘quente’ (passivos). De suas combinações resultam aqueles que são os verdadeiros elementos: 1) terra (seco e frio), 2) fogo (seco e quente), 3) ar (úmido e quente), e 4) água (úmido e frio).

Além da presença dos quatro elementos fundamentais, que formariam todos os outros elementos do mundo, a “*pedra devorada*” pode simbolizar – Zeus (Júpiter para os romanos) – o deus supremo do Olimpo. No antigo mito grego, uma pedra assume o lugar de Zeus quando seu pai Crono (Saturno), temendo ser devorado por um de seus filhos decide devorá-los. Mas Reia, mãe de Zeus, entrega ao marido uma pedra envolta em um pano no lugar seu filho. Assim, Zeus pode crescer e, mais tarde, destronar o pai. A pedra que Crono havia vomitado, Zeus coloca em Delfos, onde ela passa a ser venerada como o ônfalo (umbigo) do mundo (Cf.: GUIMARÃES³⁷⁸, 2002, p.116 e 318)

Se considerarmos o mito, o poema passa a ser uma advertência de um deus que diz a suas criaturas, “respeita esta pedra perdida” (versos 1- 6):

1. *Si hay una piedra devorada
de ella tengo parte:
estuve yo en la ráfaga,
en la ola,
5. en el incendio terrestre.*

Respeita esa piedra perdida.

*Se há uma pedra destroçada
dela faço parte:
estive na ventania,
na onda,
no incêndio terrestre.*

Respeita essa pedra perdida.

É interessante notar que o pedido feito no poema é quase uma ordem, pois se usam os verbos no imperativo. Além disso, a sonoridade deste trecho é muito marcada com a presença da assonância /e/ e as aliterações que contrapõe oclusivas surdas /p/ e sonoras /d/ que aparecem junto a vibrantes.

No trecho seguinte, tanto a sonoridade, quanto a simbologia intensificam- -se (versos 7-16):

*Si hallas en un camino
a un niño
robando manzanas
10. y a un viejo sordo
con un acordeón,*

*Se encontras num caminho
um menino
roubando maçãs
e um velho surdo
com um acordeom,*

³⁷⁸ GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

*recuerda que yo soy
el niño, las manzanas y el anciano.
No me bagas daño persiguiendo al niño,
15. no le pegues el viejo vagabundo,
no echas al río las manzanas.*

*recorda que eu sou
o menino, as maçãs e o ancião.
Não me magoes perseguindo o menino,
não batas no velho vagabundo,
não atires ao rio as maçãs.*

Alegoricamente, o menino (*niño*) simboliza “a pureza” da infância e a juventude da humanidade que tenta roubar o “conhecimento ou a sabedoria” contida no fruto da maçã (*manzana*). O velho ancião (*viejo anciano*) simboliza a tradição e o acordeom (*acordeón*) representa a “arte”. Desta forma, o pedido feito pelo eu-lírico-deus do poema diz que se na estrada da vida (*en un camión*) nos depararmos com a pureza, com a sabedoria, com a tradição ou com a arte, devemos respeitá-los, pois desrespeitando a qualquer um destes elementos estaríamos desrespeitando à própria divindade.

Através dos conceitos que cada palavra representa, é possível escrever um poema muito filosófico e profundo, que a primeira vista parece ser muito simples. Essa era a proposta do conceptismo barroco, trabalhar com conceitos e suas representações.

Já no poema “*Laus Deo*”, predomina o culteralismo, pois são mais exploradas as figuras de estilo do que o conceito das palavras. Além disso, como o próprio título do poema, em latim, indica – “*Laus Deo*” (“*Louvar a Deus*”), trata-se de um texto que exemplifica o lado religioso do barroco, o qual Neruda também explorou.

“*Laus Deo*” foi publicado, postumamente (1980), na coletânea *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*. Antes disso, segundo os editores do livro, havia sido publicado, em 1977, na *Revista Mapocho*, nº 24.

O manuscrito original de “*Laus Deo*” está no Arquivo do Escritor na Biblioteca Nacional Chilena, está escrito em papel com timbre do diário *La Mañana*, de Temuco com a data de 1921, portanto, este poema foi provavelmente escrito, quando Neruda tinha dezessete anos.

LAUS DEO

1. *Mis pies quieren seguir la senda suya
porque la senda suya sea mía,
porque concluya donde yo concluya
y sea mi alegría su alegría.*

LAUS DEO

*Meus pés querem seguir a estrada sua
para que a sua estrada seja a minha,
e para que conclua onde eu conclua
seja minha também sua alegria.*

5. *Mis manos van tocando lo que toca,
por ver si en mí su ser se continúa,
la mano suya emblandeció la roca
y arrancó del zarzal todas las púas.*

Mi boca busca la palabra pura
10. *que cubrirá mi corazón desnudo
cuando quiera dar toda la dulzura
que antes quiso entregar, pero no pudo.*

*Alabo a Dios por esto y por aquello.
Porque clavando en ella mi deseo*
15. *en ella resumió todo lo bello.*

*Por el dolor de aquel amor perdido,
porque por ella en mis jardines veo
florecer un rosal ya florecido.*

Porque el amor que tengo me ilumina
20. *y en ella creí y en ella creo,
y ella sabrá aquietar mi sed divina
uniendo a mi deseo su deseo,
mi corazón por mi garganta trina:*

25. *LAUS DEO
LAUS DEO*

*Minhas mãos vão tocando o que ela toca,
para ver se em meu ser se continua,
a sua mão suavizou a roca
e arrancou do sarçal todas as púas.*

*Buscam meus lábios a palavra pura
que cobrirá meu coração despido
quando deseje dar toda a doçura
que já quis dar, sem tê-lo conseguido.*

*Eu louvo a Deus por isto e por aquilo.
Porque cravando nela o meu desejo
condensou nela tudo quanto é belo.*

*pelo pensar daquele amor perdido,
porque por ela em meus jardins eu vejo
florescer um rosal já florecido.*

*Porque este amor que tenho me ilumina
e nela acreditei e nela creio,
e ela me aquietará a ânsia divina
unindo ao desejo o seu desejo,
meu coração na minha voz entoar:*

*LAUS DEO
LAUS DEO*

*Pablo Neruda*³⁷⁹

*Pablo Neruda*³⁸⁰

“*Laus Deo*” é formado por seis estrofes (três quartetos, dois tercetos e uma septilha). Os versos são todos decassílabos heroicos, exceto os dois últimos que repetem o título – “*Laus Deo*” (três sílabas métricas, como se fosse um trinado musical equivalente a três notas).

As rimas são perfeitas e cruzadas, obedecendo ao esquema: *abab, cdcd, efef, ghg, ihi, jhjhjhh*. Existem também rimas internas devido às muitas repetições.

Ocorrem anástrofes nos dois primeiros versos do poema, que substituem a construção normal que seria em espanhol: adjetivo possessivo + substantivo, por: substantivo + pronome possessivo (*su senda* por *senda suya*). Esta inversão está gramaticalmente correta, mas é pouco usada no discurso corrente. O uso de inversões como esta era uma constante no barroco.

³⁷⁹ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, 1980, p.45.

³⁸⁰ *O rio invisível. Poesia e prosa da juventude*, 1982, p.45.

Os primeiros versos apresentam repetições internas, o que os torna pleonásticos e mais sonoros, como se possuíssem um eco interno. A pronúncia dos versos fica semelhante a uma ladainha para louvar a Deus. As três primeiras estrofes reconstroem partes principais do corpo do “eu-lírico”: *mis pies, mis manos, mi boca, mi corazón* (*meus pés, minhas mãos, minha boca, meu coração*), determinando a função de cada uma destas partes (versos 1 a 12):

- | | |
|---|---|
| <p>1. <i>Mis pies quieren seguir la senda suya
porque la senda suya sea mía,
porque concluya donde yo concluya
y sea mi alegría su alegría.</i></p> | <p><i>Meus pés querem seguir a estrada sua
para que a sua estrada seja a minha,
e para que conclua onde eu conclua
seja minha também sua alegria.</i></p> |
| <p>5. <i>Mis manos van tocando lo que toca,
por ver si en mí su ser se continúa,
la mano suya emblandeció la roca
y arrancó del zarzal todas las púas.</i></p> | <p><i>Minhas mãos vão tocando o que ela toca,
para ver se em meu ser se continua,
a sua mão suavizou a roca
e arrancou do sarçal todas as puas.</i></p> |
| <p><i>Mi boca busca la palabra pura</i>
10. <i>que cubrirá mi corazón desnudo
cuando quiera dar toda la dulzura
que antes quiso entregar, pero no pudo.</i></p> | <p><i>Buscam meus lábios a palavra pura
que cobrirá meu coração despido
quando deseje dar toda a doçura
que já quis dar, sem tê-lo conseguido.</i></p> |

Além das excessivas aliterações e assonâncias (dadas pelos muitos ditongos repetidos), repetições de palavras (*alegria, concluya, suya*) e paronomásias (*tocando, toca, roca, arrancho*), o trecho está repleto de símbolos e alegorias, o que o torna totalmente metafórico.

Além disso, temos uma dupla interpretação para esta terceira pessoa do discurso que aparece nas primeiras estrofes que pode referir-se tanto a Deus como a amada.

Para que esta ambiguidade não existisse, era preciso que este “suya” no caso de se referir a Deus, estivesse em letra maiúscula, parece, portanto que a ambiguidade é proposital. Assim, na alegoria da primeira estrofe temos: seguir o mesmo caminho que Deus, ou que a amada segue, para chegar a um lugar comum em que a alegria seja de ambos. Na segunda estrofe: tocar a mesma matéria que Deus ou que a amada toca, para ver se no “meu ser” (no íntimo do eu-lírico) o “seu ser” (Deus ou a amada) se completa (“continua”).

Nesta estrofe temos símbolos que levam a interpretação de que este “seu” refere-se a Deus como a simbologia da pedra que é lapidada (*la mano suya emlandeció la roca / y arrancó del zarzal todas las púas – a sua mão suavizou a roca / e arrancou do sarçal todas as puas*). Segundo Biedermann (1984, p.326):

[A] pedra “rústica”, não trabalhada representa o aprendiz, que precisa primeiro da formação espiritual, que por fim o “talhará”. Enquanto a pedra bruta é considerada símbolo das capacidades do homem ainda não desenvolvidas, seu polimento é simbolizado por meio de variados ritos de enobrecimento.

Ainda, a sarça aparece “determinada na Bíblia no segundo livro de Moisés, no Gênesis (3, 2)”, como manifestação divina – “sarça ardente”. É também símbolo “para o sofrimento de Jesus Cristo, sob a coroa de espinhos. [...] Espinhos desempenham um papel em autoflagelações desumanas” (BIEDERMANN, 1984, p.326). Embora o poema nos leve a pensar que o eu-lírico faz um paralelo entre ele e a amada, os símbolos determinam que este paralelo também seja válido para ele e o próprio Deus.

Na terceira estrofe, a boca do eu-lírico busca as palavras mais doces e puras que antes ele quis usar (para louvar a Deus ou para dirigir-se a amada) mais não pode. Aparece também o *coração desnudo* (“*coração despido*”), ou seja, os sentimentos íntimos do eu-lírico em toda sua transparência (que talvez somente ele mesmo e o próprio Deus fossem capazes de conhecer).

Na quarta estrofe, o eu-lírico diz que louva a Deus por isto e por aquilo³⁸¹, ou seja, por tudo, e atribui a Deus o fato de sentir o que sente pela amada (versos 13 a 15):

*Alabo a Dios por esto y por aquello.
Porque clavando en ella mi deseo
15. en ella resumió todo lo bello.*

*Eu louvo a Deus por isto e por aquilo.
Porque cravando nela o meu desejo
condensou nela tudo quanto é belo.*

³⁸¹ Vemos que o eu-lírico não realiza uma postura moderna que seria fazer uma escolha entre “isto” e “aquilo”. Ao contrário, usando uma postura pós-moderna, não promove a exclusão “disto” ou “daquilo”, mas engloba tudo (isto e aquilo).

Na quinta estrofe, o eu-lírico comenta que houve um momento em que perdeu o seu amor, mas que no presente momento vê florescer novamente este amor. Exatamente devido à dor da perda é que sente a possibilidade de amar novamente esta espécie de masoquismo amoroso é um índice de um eu-lírico de concepção romântica. A rosa, muito utilizada por Neruda, já sabemos que simboliza a mulher e também o desejo carnal do homem pela mulher (versos 16 a 19):

*Por el dolor de aquel amor perdido,
porque por ella en mis jardines veo
florecer un rosal ya florecido.*

*pelo pensar daquele amor perdido,
porque por ela em meus jardins eu vejo
florescer um rosal já florecido.*

Na última estrofe, o amor, o desejo e a amada são potencializados a seu máximo: o amor é luz, o desejo é divino (“*sed divina*”) e a amada recebeu e continua recebendo todo o crédito do eu-lírico.

Temos neste trecho a concepção romântica de amor e não mais barroca. Para o barroco, o desejo sempre leva a conotação de pecado e jamais poderia ser divinizado.

Aliás, o desejo do eu-lírico não é só dele (no singular), seu desejo é unido com outro desejo – plural, mas de quem da amada, de Deus? Ainda prevalece a ambiguidade. A amada saberá aquietar a “sede divina”, unindo o desejo do eu-lírico com “seu” desejo. Este “seu” é ambíguo, porque pode ser “seu” dela (a amada) ou “seu” dele (Deus).

Repleto de figuras de estilo (assonâncias, aliterações, polissíndeto, repetições, metáforas alegóricas – “sede divina”, “meu coração por minha garganta trina”), o poema termina, com um trinado musical em latim, repetindo destacada e enfaticamente o título com todas as letras em maiúscula – *LAUS DEO* (versos 19 a 25):

*Porque el amor que tengo mi ilumina
20. y en ella creí y en ella creo,
y ella sabrá aquietar mi sed divina
uniendo a mi deseo su deseo,
mi corazón por mi garganta trina:*

LAUS DEO

25. *LAUS DEO*

*Porque este amor que tenho me ilumina
e nela acreditei e nela creio,
e ela me aquietará a ânsia divina
unindo ao desejo o seu desejo,
meu coração na minha voz, entoa:*

LAUS DEO

LAUS DEO

No poema “*Laus Deo*”, predomina o culteralismo do barroco: a imagem do “eu-lírico” é construída, paralelamente, à imagem de Deus e /ou paralelamente à imagem da amada, através de várias metonímias (as partes – pés, mãos, lábios, coração – pelo todo).

Assim, o “eu-lírico”, fragmentado, aceita que é incompleto mesmo tentando sua aproximação com Deus através de seu louvor, mesmo tentando satisfazer com a amada seus desejos de amor. Diferente do homem barroco, repleto de culpas e arrependimentos, o eu-lírico de “*Laus Deo*” pode não só louvar a Deus, mas também louvar a amada, crer nela, crer em si mesmo, fazer reflorescer seu amor perdido.

Deste modo, o eu-lírico não busca a síntese entre o ser material e o ser espiritual que coexistem nele mesmo (síntese buscada pelo barroco), mas aceita sua formação ambígua: a carne (o eu-lírico e a amada) e o espírito (o eu-lírico e Deus).

Desde o início do poema, fica difícil determinar os limites entre o carnal e o espiritual do eu-lírico, tudo aparece mesclado e se torna mais ambíguo ainda na última estrofe quando ocorre a visão romântica do amor.

Nesta última estrofe o amor é luz, pois ilumina o eu-lírico. O eu-lírico acreditou na amada, no passado e nela continua acreditando, no presente. A amada pode aquietar a “sede divina” (desejo do eu-lírico?), unindo o desejo do eu-lírico ao “seu” desejo (desejo de quem? De Deus? Da amada?). O eu-lírico não busca desfazer a ambiguidade, ao contrário faz questão de mostrar esta ambiguidade do texto, esta fragmentação de si mesmo.

Ainda que o poema resgate o tema religioso de louvar a Deus, a técnica do excesso de figuras e alegoria, o culteralismo do barroco, o eu-lírico de “*Laus Deo*” não atinge a síntese dos valores buscados pelo homem barroco, ou seja, não concilia a razão e a fé; o espiritualismo e o materialismo; a carne e a alma. Ele aceita todas estas dualidades como características que coexistem dentro dele mesmo.

É importante observar que o poeta barroco buscava uma síntese, mas não a alcançava, o poeta pós-moderno, não busca esta síntese, ele aceita que é um ser fragmentado e ambíguo.

Na poesia do barroco prevalece a contradição entre o lado material e o lado espiritual do homem, a busca do equilíbrio e o conflito gerado por essa busca. Em “*Laus Deo*” o eu-lírico nem tenta realizar esta síntese, ele se assemelha ao eu-lírico do barroco, porque como ele, sente-se fragmentado; mas, na verdade, trata-se de um eu--lírico que nem busca uma solução para sua fragmentação. Trata-se de um eu-lírico mais indeterminado ainda do que o do barroco: é um eu-lírico pós--moderno.

A indeterminação pode decorrer, por exemplo, da fragmentação, uma técnica não exclusiva dos pós--modernistas, mas uma de suas preferidas. Trabalhar constantemente com fragmentos, [...] desmantelando interpretações, constitui uma estratégia que reafirma a rejeição pela totalização (GUELF³⁸², 1994, p.169).

A propósito, a busca pela totalização do conhecimento é uma ideia que nasceu no Iluminismo do século XVIII, nosso próximo tema.

5. SÉCULO XVIII: ARCADISMO, ROCOCÓ, NEOCLASSICISMO

No século XVIII, conhecido como “Século das Luzes”, a Europa passou por várias mudanças. Politicamente, aconteceram as Monarquias Esclarecidas, não mais influenciadas pelo poder da Igreja. Os monarcas não eram mais considerados representantes de Deus na Terra, embora o poder ainda fosse transmitido de maneira hereditária. Desenvolveu-se a ciência e apareceram grandes teóricos como Locke (biólogo), Newton e Lavoisier (físicos). Desenvolveu-se a filosofia destacando-se entre outros pensadores: Rousseau, Montesquieu e Voltaire.

Mudou-se a ideia de conhecimento e de literatura: na França (1751), coordenada pelos filósofos D'Alembert, Diderot e Voltaire surgiu a primeira enciclopédia, cujo projeto visava reunir todo o conhecimento humano em uma única obra; os artistas resolveram combater os excessos da arte barroca.

Essas mudanças fazem parte de um movimento cultural conhecido como Iluminismo (de *iluminar* – *esclarecer*).

³⁸² GUELF³⁸², Maria Lúcia Fernandes. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas de ficção.** Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1994.

O nome “Iluminismo” designa o esforço cultural que tinha como objetivo a atualização de conceitos, leis e técnicas, visando atingir maior eficácia e justiça para a sociedade. Com o Iluminismo o progresso passou a ser considerado um meio eficaz de trazer mais felicidade a um maior número de pessoas. Por outro lado, os seres humanos, conforme as ideias de Rousseau, possuíam em sua essência íntima a bondade, entretanto a civilização era a responsável pela corrupção do homem. Portanto, o ser humano corrompido deveria seguir as leis da natureza para se tornar um homem bom.

5.1. ARCADISMO

Ao contrário da escola barroca que propunha uma volta aos valores medievais, a produção artística e literária do período impregnou-se do desejo de progresso, ocorreu o despojamento religioso e o sentimento de equilíbrio de uma sociedade que acreditava ter atingido a síntese entre a razão e a fé. As criações artísticas desta época refletem, sobretudo, o padrão de gosto da burguesia ascendente. A arte foi influenciada, também, pela descoberta arqueológica de cidades romanas antigas soterradas.

A escola literária da época recebeu o nome de arcadismo. A palavra *arcadismo* foi derivada da palavra *Arcádia*, região da Grécia Antiga, onde pastores e poetas, chefiados pelo Deus Pã, dedicavam-se à poesia e ao pastoreio, vivendo em perfeita harmonia com a natureza. A Arcádia que simbolizava um ideal de vida e no século XVIII, passou a designar as academias literárias que foram criadas, para perseguir esse ideal de integrar o ser humano à natureza. Com isso, o belo era demarcado pela tranquilidade, pela harmonia e pelo equilíbrio. A arte do arcadismo buscava este belo que estava ligado com o universal e com o eterno.

Surgiram novas arcádias e academias por toda a Europa e depois as colônias imitaram o procedimento criando academias ou arcádias locais. Na Espanha, por exemplo, foi a época em que nasceu, presidida pelo marquês de Villena, a Real Academia Espanhola de Madrid (1713) cuja força e presença em todas as letras hispânicas se faz sentir até nossos dias.

Dentre as características do estilo árcade destacavam-se a volta aos valores da arte clássica: antropocentrismo, racionalismo, uso de personagens mitológicos; o eu-lírico expressava sentimentos comuns e universais, não individuais; às vezes, adotava a identidade de pastores, usando pseudônimos; bucolismo (valorização do campo); o vocabulário apresentava termos ligados à vida campestre, onde a paisagem é tranquila, harmoniosa; considerava-se o homem bom e puro àquele que estava em contacto constante com a natureza; a forma poética tornou-se mais simples do que no barroco; os períodos ficaram mais curtos, o vocabulário mais simples, apareceu o verso branco (sem rima).

Por outro lado, os principais temas do arcadismo foram: comparação entre a cidade e o campo (o eu-lírico integrava-se ao campo menosprezando os valores da cidade); “Carpe Diem” (ideia clássica que significa “aproveite o dia”); a mulher amada era idolatrada como musa inspiradora.

A publicação de Neruda que melhor contrapõe as ideias de cidade X campo é *La rosa separada* (obra póstuma). Trata-se de uma homenagem de Neruda em forma de canto à Ilha de Páscoa, que segundo Olga Savary (a tradutora da obra) é uma ilha cujo verdadeiro nome ninguém conhece.

Chamada pelos nativos antigamente de *Rapa Nui*, dizem os pesquisadores não ser esta a sua denominação original. Em suas lendas mais antigas, os nativos sempre denominaram sua ilha com nome equivalente ao significado *Umbigo do mundo*. Mas também este nome pode vir a ser mais uma descrição poética do que a denominação verdadeira da ilha porque, bem mais tarde, os nativos igualmente a chamaram *O olho que vê o céu* ou *A fronteira do céu*. [...] Todos os que vivem a milhares de quilômetros da ilha preferem dar a ela o nome de *Ilha de Páscoa*, no mapa, porque foi na tarde do dia de Páscoa, em 1722, que o holandês Roggeveen e seus companheiros notaram que, de terra firme, um povo desconhecido estava remetendo sinais de fumaça, a fim de chamar a atenção. É esta “*A Rosa Separada*” de Neruda.³⁸³

La rosa separada de Neruda é um livro que alterna dois temas que servem de títulos de cada capítulo: “LOS HOMBRES” e “LA ISLA”. Nestes capítulos, Neruda contrapõe o homem civilizado X o homem em contato com a natureza da ilha, resgatando a tradição temática árcade – campo X cidade.

³⁸³ Fragmento do preâmbulo de Olga Savary, contido na lombada do livro *A rosa separada*.

É importante frisar que o poeta usa “los hombres” (no plural), pluralizando o eu-lírico que fala, garantindo-lhe uma identidade plural que representa toda a humanidade.

Por outro lado, a própria ilha sofre um processo de personificação, no qual passa a desempenhar a imagem feminina de musa inspiradora do poeta, assim como os poetas árcades cantavam para suas próprias musas.

Nota-se ainda que o eu-lírico-plural do poema quer, como qualquer ser humano, aproveitar ao máximo o contato com a natureza da ilha; mas, tem plena consciência de que todo turista deverá voltar para a civilização – é o tema antigo – “Carpe Diem”, vivenciado de maneira coletiva pelo eu-lírico do poema. Os fragmentos de *A rosa separada* que se seguem são apenas uma amostragem do estilo árcade na poesia nerudiana, na verdade o livro todo recupera esse e outros estilos. Para fazer uma verdadeira análise seria interessante trabalhar com o livro todo, mas por hora, como nossa intenção é apenas a de exemplificar que Neruda também praticou o estilo árcade, restringimo-nos apenas a apresentar alguns cantos que julgamos mais significativos para mostrar algumas características do arcadismo: presença de personagens mitológicos; o eu-lírico expressa sentimentos comuns e universais, não individuais; presença do bucolismo (valorização do campo); a paisagem é tranquila, harmoniosa; o homem bom e puro é àquele que está em contacto constante com a natureza.

No primeiro canto que destacamos, o eu-lírico resgata a criação mitológica da Ilha de Páscoa:

VI LA ISLA

1. *Oh Melanesia, espiga poderosa,
isla del viento genital, creadas,
Luego multiplicadas por el viento.
De arcilla, bosques, barro, de semen que volaba*
5. *Nació el collar salvaje de los mitos:
Polinesia: pimienta verde, esparcida
en el área del mar por los dedos errantes
del dueño Rapa Nui, el Señor Viento.*

*La primera estatua fue de arena mojada,
10. él la formó y la desbizo alegremente.*

*La segunda estatua la construyó de sal
y el mar hostil la derribó cantando.
Pero la tercera estatua que hizo el Señor Viento
Fue un moai de granito, y éste sobrevivió.*

15. *Esta obra que labraron las manos del aire,
los guantes del cielo, la turbulencia azul,
este trabajo hicieron los dedos transparentes:
un torso, la erección del Silencio desnudo,
la mirada secreta de la piedra,*
20. *la nariz triangular del ave o de la proa
y en la estatua el prodigio de un retrato:
porque la soledad tiene este rostro,
porque el espacio es esta rectitud sin rincones,
y la distancia es esta claridad del rectángulo.*

VI A ILHA

1. *Ob Melanésia, espiga poderosa,
ilhas de vento genital, criadas
cedo multiplicadas pelo vento.
De argila, bosques, barro, de sêmen que voava*
5. *nasceu o colar selvagem dos mitos:
Polinésia, pimenta verde, espargida
na área do mar pelos dedos errantes
do dono de Rapa Nui, o Senhor Vento.*

- A primeira estátua foi de areia molhada,*
10. *ele a formou e a desfez alegremente.*

*Construiu de sal a segunda estátua
e o mar hostil a derrubou cantando.
Mas a terceira estátua que fez o Senhor Vento
foi um moai de granito, e este sobreviveu.*

15. *Esta obra que lavraram as mãos do ar,
as luvas do céu, a turbulência azul,
este trabalho fizeram os dedos transparentes:
um torso, a ereção do Silêncio desnudo,
o olhar secreto da pedra,*
20. *o nariz triangular da ave ou da proa
e na estátua o prodigio de um retrato
— porque a solidão tem este rosto,
porque o espaço é esta retidão sem rincões,
e a distância é esta claridade do retângulo.*

No segundo canto que escolhemos, contrapondo-se com o cenário aberto e natural da ilha, o eu-lírico critica o cenário fechado, artificial e as igrejas do homem civilizado:

IX LOS HOMBRES

1. *A nosotros nos enseñaron a respetar la iglesia,
a no toser, a no escupir en el atrio,
a no lavar la ropa en el altar
y no es así: la vida rompe las religiones*

5. *y es esta isla en que habitó el Dios Viento
la única iglesia viva y verdadera
van y vienen las vidas, muriendo y fornicando:
aquí en la Isla de Pascua donde todo es altar,
donde todo es taller de lo desconocido,*
10. *la mujer amamanta su nueva criatura
sobre las mismas gradas que pisaron sus dioses.*

- Aquí, a vivir! Pero también nosotros?
Nosotros, los transeúntes, los equivocados de estrella,
Naufragaríamos en la isla como en una laguna,*
15. *en un lago en que todas las distancias concluyen,
en la aventura inmóvil más difícil del hombre.*

IX OS HOMENS

1. *Nos ensinaram a respeitar a igreja,
a não tossir, a não cuspir no átrio,
a não lavar roupa no altar
e não é assim: a vida rompe as religiões*
5. *e é esta ilha em que habitou o Deus Vento
a única igreja viva e verdadeira
– vão e vêm as vidas, morrendo e fornicando –
aquí na Ilha de Páscoa, onde tudo é altar,
onde tudo é oficina do desconhecido,*
10. *a mulher amamenta sua nova criatura
sobre os mesmos degraus que pisaram seus deuses.*

- Aqui, para viver! Mas também nós?
Nós, os transeuntes, os equivocados de estrela,
naufragaríamos na ilha como em uma lagoa,*
15. *num lago que todas as distâncias terminam,
na aventura imóvel mais difícil do homem.*

No terceiro canto que seleccionamos, numa postura árcade, o eu-lírico rende homenagem a sua musa inspiradora:

XVII LA ISLA

1. *Ob torre de la luz, triste hermosura
que dilató en el mar estatuas y collares,
ojo calcáreo, insignia del agua extensa, grito
de petrel enlutado, diente del mar, esposa*
5. *del viento de Oceanía, ob rosa separada
del tronco del rosal despedazado
que la profundidad convirtió en archipiélago.
Ob estrella natural, diadema verde,
sola en tu solitaria dinastía,*
10. *inalcanzable aún, evasiva, desierta
como una gota, como una uva, como el mar.*

XVII
A ILHA

1. *Oh torre da luz, triste formosura
que dilatou no mar estátuas e colares,
olho calcário, insígnia da água extensa, grito
de albatroz enlutado, dente do mar, esposa*
5. *do vento oceânico, oh rosa separada
do tronco do rosal despedaçado
que a profundidade converteu em arquipélago,
oh estrela natural, diadema verde,
só em tua solitária dinastia,*
10. *inatingível ainda, evasiva, deserta
como uma gota, como uma uva, como o mar.*

No quarto canto de nossa seleção, o eu-lírico volta a viver no chamado mundo “civilizado”, longe da Ilha de Páscoa. Mas ainda pensa no mundo natural da ilha e faz uma crítica a si mesmo e ao mundo civilizado em que vive:

XIX
LOS HOMBRES

1. *Volvemos apresurados a esperar nombramientos,
exasperantes publicaciones, discusiones amargas,
fermentos, guerras, enfermedades, música
que nos ataca y nos golpea sin tregua,*
5. *encontramos a nuestros batallones de nuevo,
aunque todos se unían para declararnos muertos:
aquí estamos otra vez con nuestra falsa sonrisa,
dijimos, exasperados ante el posible olvido,
mientras allá en la isla sin palmeras,*
10. *allá donde se recortan las narices de piedra
como triángulos trazados a pleno cielo y sal,
allí, en el minúsculo ombligo de los mares,
dejamos olvidada la última pureza,
el espacio, el asombro de aquellas compañías*
15. *que levantan su piedra desnuda, su verdad,
sin que nadie se atreva a amarlas, a convivir con ellas,
y ésa es mi cobardía, aquí doy testimonio:
no me sentí capaz sino de transitorios
edificios, y en esta capital sin paredes*
20. *hecha de luz, de sal, de piedra y pensamiento,
como todos miré y abandoné asustado
la limpia claridad de la mitología,
las estatuas rodeadas por el silencio azul.*

XIX
OS HOMENS

1. *Voltamos apressados a esperar nomeações,
exasperantes publicações, discussões amargas,
fermentos, guerras, enfermidades, música
que nos ataca e nos golpeia sem trégua,*
5. *encontramos novamente em nossos batalhões,
ainda que todos se unissem para declarar-nos mortos,
aqui estamos outra vez com nosso falso sorriso,
falamos, exasperados ante o possível olvido,
enquanto lá na ilha sem palmeiras,*
10. *lá onde se recortam os narizes de pedra
como triângulos traçados em pleno céu e sal,
ali, no minúsculo umbigo dos mares,
deixamos esquecida a última pureza,
o espaço, o assombro daquelas companhias*
15. *que levantam sua pedra desnuda, sua verdade,
sem que ninguém se atreva a amá-las, a conviver com elas,
e essa é a minha covardia, aqui dou o testemunho:
não me senti capaz senão de transitórios
edifícios, e nessa capital sem paredes*
20. *feita de luz, de sal, de pedra e pensamento,
como todos olhei e abandonei assustado
a límpida claridade da mitologia,
as estátuas pelo silêncio azul.*

No quinto canto que selecionamos, o eu-lírico conta que foi purificado devido ao seu encontro com a Ilha:

**XXI
LOS HOMBRES**

1. *Yo de los bosques, de los ferrocarriles en invierno,
Yo, conservador de aquel invierno,
del barro
en una calle agobiada, miserable,*
5. *yo, poeta oscuro, recibí el beso de piedra en mi frente
y se purificaron mis congojas.*

**XXI
OS HOMENS**

1. *Eu, dos bosques, das ferrovias no inverno,
eu, conservador daquele inverno,
do barro
em uma rua tortuosa, miserável,*
5. *eu, poeta obscuro, recebi o beijo de pedra em minha face
e se purificaram minhas angústias.*

No último canto escolhido, o eu-lírico agradece a inspiração que a ilha concedeu-lhe e explica a origem do nome do livro: *La rosa separada*:

**XXII
LA ISLA**

1. *Amor, amor, oh separada mía*
Por tantas veces mar como nieve y distancia,
mínima y misteriosa, rodeada
de eternidad, agradezco
5. *no sólo tu mirada de doncella,*
tu blancura escondida, rosa secreta, sino
el resplandor moral de tus estatuas,
la paz abandonada que impusiste en mis manos:
el día detenido en tu garganta.

XXII
A ILHA

1. *Amor, amor, oh separada minha*
por tantas vezes mar como neve e distância,
mínima e misteriosa, rodeada
de eternidade, agradeço
5. *não só teu olhar de donzela,*
tua brancura oculta, rosa secreta, mas
o esplendor moral de tuas estátuas,
a paz abandonada que me confiaste nas mãos:
o dia detido em tua garganta.

Pablo Neruda³⁸⁴

No primeiro canto que escolhemos (VI – “*La isla*”), temos uma evocação à Ilha que se personifica e assume o papel de musa do eu-lírico. Ocorre a personificação também do Vento que, proprietário da Ilha, pode nela construir suas estátuas: de areia, de sal, de pedra indestrutível. “Em geral, o vento representa um ‘efeito invisível’, mas reconhecível por suas consequências: a respiração da divindade”. (BIEDERMANN, 1994, p.384). O Vento e a Ilha funcionam em *La rosa separada* como figuras mitológicas e sobrenaturais, representam não só a força da natureza, mas a força de espíritos superiores aos seres humanos.

No segundo canto apresentado (IX – “*Los hombres*”), mostra-se a pequenez do ser humano (criticando as religiões do homem “civilizado” formadas de preconceitos e tabus) e ao mesmo tempo, mostra-se a grandiosidade da natureza (verdadeira igreja criada pelos deuses).

A Ilha (musa) foi fecundada pelo Deus Vento e habitada por outros deuses (*la mujer amamanta su nueva criatura / sobre las mismas gradas que pisaron sus dioses – a mulher amamenta sua nova criatura / sobre os mesmos degraus que pisaram seus deuses – versos 10 e 11*).

³⁸⁴ *A rosa separada*, 1987, p.33-37, 51-53, 83-85, 91-93, 103-105.

Nesta Ilha em que tudo é altar, o homem trava sua *aventura inmóvil más difícil* (*aventura imóvel mais difícil* verso 16) provavelmente, o encontro do ser humano consigo mesmo, alcançado através do contato com o mundo natural da Ilha.

No terceiro canto selecionado (XVII – “*La isla*”), o eu-lírico glorifica a sua musa, mas no fragmento seguinte (*canto XIX* – “*Los hombres*”) o eu-lírico, em uma postura de homem civilizado, assume sua condição de covarde, abandona o seu lugar ideal, o campo (a Ilha) e volta para a cidade (e para todas as coisas fúteis do cotidiano do ser humano urbano moderno). É fundamental reparar na ambiguidade deste eu-lírico quarto canto que ora representa uma instância plural no texto (*Volvemos apresurados a esperar nombramientos – voltamos apressados a esperar nomeações* – verso 1), ora representa a entidade singular de “poeta” (*y ésa es mi cobardía – e essa é minha covardia* – verso 17). De qualquer maneira a voz do poeta em *La rosa separada* é a voz plural de seus cantos intitulados *Los hombres*.

No quinto canto escolhido (XXI – “*Los hombres*”), o eu-lírico realiza uma autoavaliação de si mesmo (lembrando sua procedência natural e as características de seu próprio “eu” que se afastou da natureza) e afirma que foi purificado devido a seu encontro com a Ilha capaz de livrá-lo de suas aflições (*yo, poeta oscuro, recibí el beso de piedra en mi frente / y se purificaron mis congojas – eu, poeta obscuro, recebi o beijo de pedra em minha face / e se purificaram minhas angústias* –versos 5 e 6).

No último canto (XXII – “*La isla*”), o eu-lírico, já distante da Ilha, faz um agradecimento à sua musa, de uma maneira bem romântica, declarando-lhe o seu amor e ao mesmo tempo despedindo-se dela.

Apenas com estes poucos fragmentos de *La rosa separada*, é possível perceber que Neruda discute o lado ilusório da vida, principalmente no canto XIX, no seguinte trecho:

1. *Volvemos apresurados a esperar nombramientos,
exasperantes publicaciones, discusiones amargas,
fermentos, guerras, enfermedades, música
que nos ataca y nos golpea sin tregua,*
5. *encontramos a nuestros batallones de nuevo,
aunque todos se unían para declarararnos muertos:
aquí estamos otra vez con nuestra falsa sonrisa,
dijimos, exasperados ante el posible olvido,*

- mientras allá en la isla sin palmeras,*
10. *allá donde se recortan las narices de piedra
como triángulos trazados a pleno cielo y sal,
allí, en el minúsculo ombligo de los mares,
dejamos olvidada la última pureza,
el espacio, el asombro de aquellas compañías*
15. *que levantan su piedra desnuda, su verdad,
sin que nadie se atreva a amarlas, a convivir con ellas,*
1. *Voltamos apressados a esperar nomeações,
exasperantes publicações, discussões amargas,
fermentos, guerras, enfermidades, música
que nos ataca e nos golpeia sem trégua,*
5. *encontramos novamente em nossos batalhões,
ainda que todos se unissem para declarar-nos mortos,
aqui estamos outra vez com nosso falso sorriso,
falamos, exasperados ante o possível olvido,
enquanto lá na ilha sem palmeiras,*
10. *lá onde se recortam os narizes de pedra
como triângulos traçados em pleno céu e sal,
ali, no minúsculo umbigo dos mares,
deixamos esquecida a última pureza,
o espaço, o assombro daquelas companhias*
15. *que levantam sua pedra desnuda, sua verdade,
sem que ninguém se atreva a amá-las, a conviver com elas,*

Neruda não quer conhecer e interpretar o mundo da ilha (*en la Isla de Pascua donde todo es altar, / donde todo es taller de lo desconocido – na Ilha de Páscoa, onde tudo é altar, / onde tudo é oficina do desconhecido*), apenas receber sua energia natural. O contato com a natureza faz com que o eu-lírico questione o quanto as religiões civilizadas são artificiais com suas regras, tabus e preconceitos e se distanciam de um Deus “Real”. O contato com a natureza faz o eu-lírico questionar o quanto é “artificial” e “irreal” o mundo civilizado em que vive e para o qual teve que voltar depois de visitar a Ilha de Páscoa. Neste sentido Neruda assume mais uma postura pós-modernista do que modernista:

[...] enquanto os modernistas desejavam conhecer o mundo, compreendê-lo, interpretá-lo, os pós-modernistas têm uma preocupação de natureza ontológica, querendo saber o que são e como são construídos os mundos, inclusive o que se costuma chamar de “mundo real”. A problemática dos aspectos ilusórios da vida constitui um dos temas obsessivos. (GUELFY, 1994, p.161)

Por outro lado, glorificando a natureza da Ilha, Neruda retoma o espírito do arcadismo que acreditava que a natureza é capaz de redimir o homem. Este espírito nasceu nas academias literárias europeias do século XV, mas não foi o único movimento literário que marcou este século. De acordo com Dante Tringali (1994, p.82, 83):

[...] entre as academias literárias, avulta a Arcádia, fundada em Roma, em 1690, criando filiais, em 1756, se instala, em Lisboa, a Arcádia Lusitana. [...] Note-se que a Arcádia evoca uma região pastoril por excelência, situada na antiga Grécia. [...] Entretanto, o movimento acadêmico nem sempre se mantém fiel aos seus objetivos iniciais de defender os pressupostos clássicos e acaba por se dividir em duas frentes, em conflito, uma a favor do classicismo, outra que sucumbe ao chamado mau gosto barroco. Acontece que ora a supremacia fica de um lado, ora de outro. Assim o movimento conhecido como academismo ou arcadismo que domina todo o século, se desdobra em duas escolas; o rococó na primeira metade do século e o neoclassicismo, na segunda metade.

5.2. ROCOCÓ

É o nome dado ao movimento artístico que apareceu, primeiramente na França. O termo *rococó* se liga à palavra *rocaile* (*roc, roche*) que remete a um tipo de decoração em moda, naquela época, e que consistia em embutir conchas, cascalhos nas paredes das grutas dos jardins. O rococó é uma arte conduzida, sobretudo, pela aristocracia ou pela nobreza feudal. A alta burguesia apenas o acompanha. O povo fica alijado. Ele surge, no clima de transformações políticas. Luís XIV reinava despoticamente, rodeado de uma imensa corte, desembaraçando-se de uma nobreza ociosa que volta à capital e se vê na contingência de reformar seus velhos palácios ou construir novos, mas concentrando sua preocupação apenas com o luxo do interior, para que o povo não pudesse ver este luxo. Talvez Luís XIV temesse provocar a plebe que já começava a ser influenciada pelo discurso iluminista. (cf.: TRINGALI, 1994, p.83, 84).

Tendo como base essa arte decorativa, voltada para interiores, a qual surgiu na arquitetura de interiores, sobrecarregada de ornamentos, que utilizava enfeites inclusive da arte oriental; desenvolveu-se um estilo literário correspondente, que usava, exaustivamente, as figuras de estilo. A este abuso estilístico chama-se de rococó.

Dentre as características que marcam o rococó, destacam-se: a delicadeza (cultiva-se o bonito em lugar do belo sublime), a elegância, a galanteria, a malícia, o erotismo (multiplicam-se os nus), o mundano e o profano, a fantasia (dão-se rédeas ao fantástico, ao utópico), a mitologia (principalmente a presença de Vênus, Cupido e Pã).

Os artistas do rococó abandonam os grandes gêneros (epopeia e tragédia) e se exprimem através do lirismo, da comédia e da narrativa com personagens humanos (não heróis). O gênero bucólico (pastoril) passa a ser o mais cultivado.

Dentre os autores que se dedicaram ao rococó destacam-se: Salomon Gessner (1730-1788) poeta e pintor do rococó suíço, que escreveu e ilustrou seu livro *Idílios* de poesias anacreônticas; Pierre Carlet de Marivaus (1688-1763) que se dedicou ao teatro francês; Alain René Lesage (1668-1747) romancista francês; Ewald Christian Von Kleist (1715-1759) poeta alemão e Alexander Pope (1688-1744) poeta inglês. A poesia do rococó teve poucos adeptos tanto na Espanha (Manuel Maria de Arjona, 1771-1820) como na América (Joaquín Velázquez, 1732-1786, do México e Francisco Guevara, 1721-1781?, da Colômbia).

A obra nerudiana não tem muitos poemas que seguem o modelo do rococó, mas sentimos a influência deste estilo em “*La rama robada*”, publicado em *Los versos del capitán* (1952), livro considerado um dos mais românticos do poeta.

LA RAMA ROBADA

1. *En la noche entraremos
a robar
una rama florida.*
- Pasaremos el muro,*
5. *en las tinieblas del jardín ajeno,
dos sombras en la sombra.*
- Aún no se fue el invierno,
y el manzano aparece
convertido de pronto*
10. *en cascada de estrellas olorosas.*
- En la noche entraremos
hasta su tembloroso firmamento,
y tus pequeñas manos y las mías
robarán las estrellas.*
15. *Y sigilosamente,
a nuestra casa,*

O RAMO ROUBADO

- Na noite entraremos
para roubar
um ramo florido.*
- Passaremos o muro,
nas trevas do jardim alheio,
duas sombras na sombra.*
- Ainda não se foi o inverno,
e a macieira aparece
convertida de repente
em cascata de estrelas perfumadas.*
- Na noite entraremos
até seu vibrante firmamento,
e tuas pequenas mãos e as minhas
roubarão as estrelas.*
- E sigilosamente,
a nossa casa,*

*en la noche y en la sombra,
entrará con tus pasos
el silencioso paso del perfume
20. y con pies estrellados
el cuerpo claro de la primavera.*

Pablo Neruda³⁸⁵

*na noite e na sombra,
entrará com teus passos
o silencioso passo do perfume
e com pés estrelados
o corpo claro da primavera.*

Pablo Neruda³⁸⁶

“*La rama robada*”, dentro do espírito do rococó, resgata um tema profano (o roubo). O poema exemplifica bem a galanteria, a malícia, o erotismo e a fantasia do lirismo ornamental, o próprio título do poema já propõe um objeto de enfeite – um ramo de flores, o qual o eu-lírico planeja roubar junto com sua amada cúmplice.

O poema é formado por cinco estrofes (dois tercetos, dois quartetos e uma septilha) de versos livres e brancos, porém cheio de repetições, aliterações e assonâncias.

Os dois primeiros tercetos, repletos de nasais, vibrantes, sibilantes e assonâncias, apresentam o projeto do roubo (versos 1 a 6):

1. *En la noche entraremos
a robar
una rama florida.*

*Na noite entraremos
para roubar
um ramo florido.*

*Pasaremos el muro,
5. en las tinieblas del jardín ajeno,
dos sombras en la sombra.*

*Passaremos o muro,
nas trevas do jardim alheio,
duas sombras na sombra.*

Os quartetos seguintes mantêm a sonoridade dos tercetos. O primeiro quarteto parece justificar a necessidade do roubo, pois o jardim alheio parece possuir a primeira macieira depois do inverno. Deste modo, este quarteto está ligado com o último verso do poema (verso 21) no qual os amantes trazem para casa o “corpo claro da primavera”. O segundo quarteto liga-se aos dois tercetos anteriores e trata do plano do roubo. Além disso, os quartetos reconstróem a imagem de uma constelação estrelar. Estrelas e maçãs ligam-se ao antigo mito grego de Dioniso ou Baco – deus da vinha, do vinho e do delírio místico (versos 7 a 14):

*Aún no se fue el invierno,
y el manzano aparece
convertido de pronto
10. en cascada de estrellas olorosas.*

*Ainda não se foi o inverno,
e a macieira aparece
convertida de repente
em cascata de estrelas perfumadas.*

*En la noche entraremos
hasta su tembloroso firmamento,
y tus pequeñas manos y las mías
robarán las estrellas.*

*Na noite entraremos
até seu vibrante firmamento,
e tuas pequenas mãos e as minhas
roubarão as estrelas.*

³⁸⁵ *Los versos del capitán*, 1968, p.34.

³⁸⁶ Tradução nossa.

Segundo Biedermann (1994, p.230 e 231):

[...] No mito antigo o deus do vinho e da embriaguez Dioniso foi o criador da maçã, que ele deu de presente a deusa do amor Afrodite. [...] Em contraposição flores da macieira simbolizam a beleza feminina. [...] O mitólogo Ranke-Graves compreende [...] a maçã como um símbolo amplamente difundido das alegrias do amor da primavera.

Na mitologia grega, Dioniso é filho bastardo de Zeus e de Sêmele que temia a ira de Hera. De acordo com Ruth Guimarães:

[...] Para evitar que Hera o reconhecesse, [Zeus] transformou-o em bode. As ninfas que o criaram se tornaram mais tarde as estrelas da constelação das Híades (2002, p.125).
Híades – Grupo de estrelas vizinho das Plêiades, cuja aparição coincidia com as primeiras chuvas da primavera (2002, p.178).

As ligações simbólicas existentes no poema nos levam a crer que o eu-lírico precisava roubar o ramo de macieira, para ressuscitar a primavera e poder desfrutar de todas as alegrias do amor primaveril. A última estrofe traz este enunciado nos seus versos (de 15 a 21) que repetem a sonoridade anterior com a inovação do som /p/ (oclusiva, bilabial surda), que marca os passos da entrada da primavera, na casa dos cúmplices e amantes:

<p>15. <i>Y sigilosamente, a nuestra casa, en la noche y en la sombra, entrará con tus pasos el silencioso paso del perfume</i></p> <p>20. <i>y con pies estrellados el cuerpo claro de la primavera.</i></p>	<p><i>E sigilosamente, a nossa casa, na noite e na sombra, entrará com teus passos o silencioso passo do perfume e com pés estrelados o corpo claro da primavera.</i></p>
---	---

Nota-se que este último verso está totalmente invertido (temos um hipérbato), a ordem correta seria: *en la noche y en la sombra, sigilosamente, con tus pasos el cuerpo claro de la primavera entrará a nuestra casa con pies estrellados y el silencioso paso del perfume – na noite e na sombra, sigilosamente, com teus passos, o corpo claro da primavera entrará em nossa casa com pés estrelados e o silencioso passo do perfume.*

Além das inversões, repetições, assonâncias e aliterações (que marcamos nos versos anteriormente) “*La rama robada*” apresenta metáforas (*robarán las estrellas – roubarão as estrelas, dos sombras en la sombra – duas sombras na sombra, pies estrellados – pés estrelados, en la noche entraremos hasta su tembloroso firmamento – na noite entraremos até seu vibrante firmamento*), sinestésias (*cascada de estrellas olorosas – cascata de estrelas perfumadas, silencioso paso del perfume – silencioso passo do perfume*), e uma personificação (*cuerpo claro de la primavera – corpo claro da primavera*).

Em *La rama robada* o excesso de figuras, a presença da mitologia, a delicadeza (o bonito em lugar do belo sublime), a elegância, a galanteria, a malícia, o erotismo, a celebração do amor e da chegada da primavera, a ausência de heróis e a presença de indivíduos humanizados com seus erros e vícios mundanos e profanos nos remete ao estilo rococó.

O título do poema também é um tanto bucólico, mas um mais bucólico dos poemas de Neruda é “*El deseo de irse*” que foi publicado postumamente em *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*. Segundo nota dos editores, o poema antes havia aparecido na *Revista Zig-Zag* em 5 de novembro de 1919, portanto, quando Neruda tinha apenas quinze anos.

EL DESEO DE IRSE

1. *Ha penetrado el sol por mi ventana;
todo lo ha iluminado alegremente.
Ladra el perro, y un pájaro desgrana
armonías sutiles a torrentes.*
5. *De espaldas en mi lecho, siento un vago
deseo de adorar las lejanías,
de perderme en la bruma de los lagos
y cegarme a la luz de la alegría;*
- de irme cantando en un camino agreste,*
10. *sintiendo la dulzura de las tardes,
y lleno el corazón de la celeste
llama de amor que en los caminos arde.*

Pablo Neruda³⁸⁷

O DESEJO DE IR EMBORA

- O Sol entrou feliz pela janela;
e tudo iluminou alegremente.
Há um cão que ladra, e um pássaro desgrana
ligeiras harmonias em torrentes.*
- De costas em meu leito, sinto vago
desejo de adorar essas distâncias,
de me perder na cerração dos lagos
de me cegar na luz dessa alegria;*
- de ir cantando por um caminho agreste
e de sentir todo o dulçor das tardes,
o coração repleto da celeste
chama de amor que nos caminhos arde.*

Pablo Neruda³⁸⁸

³⁸⁷ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, 1980, p.39.

³⁸⁸ *O rio invisível. Poesia e prosa de juventude*, 1982, p.37.

“*Deseo de irse*”, formado por três quartetos de versos decassílabos com rimas cruzadas, resgata o lirismo do gênero bucólico (pastoril). O tema é construído com um tom elegante, utilizando a singela delicadeza do bonito. Trata-se de um poema curto, sintético, sonoro que retrata um eu-lírico que se imagina em busca do verdadeiro prazer da vida através das coisas simples que podem ser encontradas em qualquer caminho campestre.

Neruda que só tinha quinze anos quando escreveu este poema, já manifestava capacidade de exercer seu grande conhecimento de poesia. Se prestarmos atenção em cada uma das estrofes, notaremos a presença dos quatro elementos fundamentais na sequência – ar, água, terra e fogo.

Na primeira estrofe o predomínio do ar, manifestado pela luz que ilumina todo o quarto. Além das percepções visuais dadas pela luz, predominam a harmonia dos sons produzidos pelos animais (cachorro e pássaro), as assonâncias produzidas por /a/ e /e/, e as aliterações de líquidas, vibrantes e nasais (versos 1 a 4):

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Ha penetrado el sol por mi ventana;
todo lo ha iluminado alegremente.
Ladra el perro, y un pájaro desgrana
armonías sutiles a torrentes.</i></p> | <p><i>O Sol entrou feliz pela janela;
e tudo iluminou alegremente.
Há um cão que ladra, e um pássaro desgrana
ligeiras harmonias em torrentes.</i></p> |
|---|--|

Na segunda estrofe aparecem as percepções visuais (brumas X luz) e táteis (maciez do leito X frescor das brumas). Temos o elemento água devido à presença dos lagos. De acordo com Biedermann (1984, p.258), as brumas do lago simbolizam “a incerteza do homem com referências ao futuro e ao além, que só pode ser dissipada pela luz (iluminação)”.

Por outro lado, a luz significa:

[...] metaforicamente o conhecimento da verdade e a superação do mundo material no caminho para a realidade absoluta. [...] A luz é metáfora para a sabedoria, o alcance espiritual da parte divina da personalidade (BIEDERMANN, 1984, p.228).

O eu-lírico usa para a luz uma metáfora hiperbólica: *cegar-me a la luz de la alegría (de me cegar na luz dessa alegria)*

- | | |
|---|--|
| <p>5. <i>De espaldas en mi lecho, siento un vago
deseo de adorar las lejanías,
de perderme en la bruma de los lagos
y cegarme a la luz de la alegría;</i></p> | <p><i>De costas em meu leito, sinto vago
desejo de adorar essas distâncias,
de me perder na cerração dos lagos
de me cegar na luz dessa alegria;</i></p> |
|---|--|

Na primeira parte da terceira estrofe, temos a presença da sonoridade e do elemento terra (*cantando en un camino agreste – cantando por um caminho agreste*) e também as percepções de paladar devido à sinestesia de: *sintiendo la dulzura de las tardes (de sentir todo o dulçor das tardes)*. Já na segunda parte, da última estrofe ocorre a presença do elemento fogo.

No último verso, que fala da “chama do amor” a presença da assonância de /a/, abre a sonoridade do poema que se apresentava mais fechada nos versos anteriores.

*de irme cantando en un camino agreste,
10. sintiendo la dulzura de las tardes,
y lleno el corazón de la celeste
llama de amor que en los caminos arde.*

*de ir cantando por um caminho agreste
e de sentir todo o dulçor das tardes,
o coração repleto da celeste
chama de amor que nos caminhos arde.*

Com “*Deseo de irse*” terminamos o estudo do estilo rococó, mas para finalizarmos a apreciação de todo os estilos praticados no século XVIII, ainda nos falta abordar o neoclassicismo.

5.3. NEOCLASSICISMO

Na segunda metade do século XVIII, o neoclassicismo assinalava um “novo” classicismo que englobava os anteriores, mas subordinado pelas particularidades da época em que surge. São fatores que influenciaram a restauração do classicismo: a formação das academias, o iluminismo, as descobertas arqueológicas e a obra de Johann Joachin Winckelmann (1717-1768).

Tringali (1994, p.90) explica que Winckelmann (historiador, arqueólogo e esteta alemão), formulou suas teorias, com base nas escavações realizadas nas cidades gregas soterradas pelo Vesúvio, em 79 d.C. Na análise das esculturas que vieram à luz, encontrou resposta a uma questão que o preocupava: qual seria a essência da arte. Para ele, a Grécia Antiga havia realizado o supremo ideal da beleza, a beleza absoluta, depois nunca mais atingida. Depois de muita reflexão, Winckelmann chegou à conclusão de que a beleza das estátuas gregas se encontrava na sua “nobre simplicidade e serena grandeza”.

A reflexão de Winckelmann estabeleceu duas ideias forças que impulsionariam ao neoclassicismo: a valorização do belo ideal e a valorização do mito da Grécia antiga, homérica. Ele observou que arte grega imita não as coisas como elas são, mas como deveriam ser, na sua forma idealizada, com todas as virtudes e sem nenhum defeito, aproximando-se da ideia platônica da beleza universal, eterna, imutável – “o belo ideal”. Como consequência do mito da Grécia primitiva, revela-se o mito de Homero, não um Homero clássico, mas “romantizado”. Com isso, a arte tornou-se expressão do belo ideal. O belo ideal era definido pela tranquilidade, pela serenidade, pela harmonia e o equilíbrio, portanto, o belo levava ao subjetivismo, mas este subjetivismo deveria manter a verossimilhança, para não entrar em choque com a razão (cf.: TRINGALI, 1994, p.91, 92)

Como tudo que se relaciona com o classicismo, a mitologia era parte fundamental e servia de material temático, fantasia alegórica, adorno, motivação, pois através do mito era possível encontrar a verdade.

Foram escritores de destaque que cultivaram o estilo neoclássico: Voltaire (pseudônimo de François Marie Arquet, 1694-1778), Denis Diderot (1713-1784), André de Chenier (poeta francês, 1762-1794), Vitorio Alfieri (dramaturgo italiano, 1749-1803), Metastasio (pseudônimo de Pietro Tapassi, poeta italiano, 1698-1782), Carlo Goldoni (autor cômico italiano, 1707-1793), Friedrich Gottlieb Klopstock (poeta alemão, 1724-1803), Manuel Maria Barbosa du Bocage (poeta português, 1765-1805), Tomás Antônio Gonzaga (poeta brasileiro, 1744-1809), Andrés Bello (poeta venezuelano, 1781-1665).

Na Espanha houve duas escolas neoclássicas: uma em Salamanca cujos nomes de destaque são José Caldaso (1741-1782) e Juan Meléndez Valdés (1754-1817); a outra em Madrid, onde se reuniram escritores como Vicente García de la Huerta (1734-1787), Ramón de la Cruz (1731-1794), Nicolas Fernández de Moratín (1737-1780) e seu filho Leandro Fernández de Moratín (1760-1828).

Neruda realizou muitos poemas em que buscava a arte como expressão do belo ideal. Para exemplificar o estilo neoclássico na poesia nerudiana, temos um poema publicado em *Residencia en la tierra* (1933).

ANGELA ADÓNICA

1. *Hoy me he tendido junto a una joven pura
como a la orilla de un océano blanco,
como en el centro de una ardiente estrella
de lento espacio.*

5. *De su mirada largamente verde
la luz caía como un agua seca,
en transparente y profundos círculos
de fresca fuerza.*

Su pecho como un fuego de dos llamas
10. *ardía en dos regiones levantando,
y en doble río llegaba a sus pies,
grandes claros.*

*Un clima de oro maduraba apenas
las diurnas longitudes de su cuerpo*
15. *llenándolo de frutas extendidas
y oculto fuego.*

Pablo Neruda ³⁸⁹

ANGELA ADÓNICA

1. *Hoje me estendi junto a uma jovem pura
como à margem de um oceano branco,
como no centro de uma ardente estrela
de lento espaço.*

5. *De seu olhar alongadamente verde
a luz caía como uma água seca,
em transparente e profundos círculos
de fresca força.*

Seu peito como um fogo de duas chamas
10. *ardia em duas regiões levantando,
e em duplo rio chegava a seus pés,
grandes claros.*

*Um clima de ouro amadurecia apenas
as diurnas longitudes de seu corpo*
15. *enchendo-o de frutas estendidas
e oculto fogo.*

Pablo Neruda ³⁹⁰

A jovem retratada no poema de nome “*Ángela Adónica*” representa o ideal neoclássico de beleza: é pura, é branca, possui olhos verdes, seu peito é ardente, enfim ela é a própria encarnação do belo ideal, uma mulher com todas as virtudes e sem nenhum defeito.

³⁸⁹ *Residencia en la tierra*, 1969, p.42.

³⁹⁰ Tradução nossa.

Além disso, a estrutura do poema remete ao modelo clássico grego dos versos chamados “adônios ou adônicos, versos compostos de um dátilo e um troqueu ou espondeu; jamais se empregava solto; na companhia obrigatória do sáfico, formava as estrofes sáficas”.

Os versos sáficos foram criados “por Safo (século VII-VI a.C.) consta de troqueu + troqueu + dátilo + troqueu ou espondeu” (MOISÉS, 1988, p.508 e 510). O troqueu é o “pé de verso grego ou latino constituído de uma sílaba longa e outra breve” (FERREIRA, 1986, p.1721). O dátilo “verso grego ou latino formado de uma sílaba longa seguida de duas breves” (FERREIRA, 1986, p.517). O espondeu é o “pé de verso grego ou latino constituído por duas sílabas longas” (FERREIRA, 1986, p.708).

Além da influência do classicismo na estrutura do poema, o próprio título do poema nos remete a este estilo, pois o sobrenome *Adônica* lembra o nome do mito grego de Adônis.

Relata a mitologia grega que Afrodite (Vênus para os latinos), quando brincava com seu filho Eros (deus do amor, Cupido para os latinos) foi ferida por uma de suas flechas mágicas. Antes que a ferida sarasse, Afrodite viu ao caçador Adônis e por ele se apaixonou. Apesar do jovem não ter correspondido ao seu amor, Afrodite passou a segui-lo através de montes e florestas, suplicando que tivesse cuidado e se protegesse das feras. Adônis não lhe dava ouvidos. Certa vez, afastando-se de Afrodite, o jovem caçador, ao perseguir um javali e após atingi-lo, é por este ferido mortalmente. Ao ouvir os últimos gemidos de Adônis, a deusa do amor derramou sobre seu corpo inanimado ternas lágrimas que se transformaram em anêmonas e as gotas de sangue do caçador transformaram-se em rosas escarlates. Os deuses apiedaram-se do amor que Afrodite dedicava a Adônis e concordaram em permitir que ele vivesse durante a primavera e o verão, na terra, e os demais meses, no Hades subterrâneo. Os gregos celebravam festas em honra de Adônis, chorando a sua partida no inverno e saudando sua volta a terra na primavera. Adônis passou a ser a imagem da breve eclosão da primavera (cf.: GUIMARÃES, 2002, p.17).

Também o nome *Ángela* é significativa para melhor entender o poema: “do grego *Ággelos* (leia-se ánguelos) anjo, mensageiro” (PÂNDU, 1977, p.126, 127). Portanto: “*Ángela Adónica*” significa anjo (ou mensageira) de Adônís, o que nos remete a própria Afrodite que desde que foi flechada por Eros transformou-se em anjo de Adônís. Somente a própria deusa da beleza e do amor poderia representar o belo ideal – uma beleza universal, eterna, imutável que é reconstruída estrofe por estrofe do poema “*Ángela Adónica*”.

Na primeira estrofe, repleta de nasais e consoantes líquidas (que aparecem no poema inteiro), o eu-lírico conta que esteve com uma jovem pura e compara esta jovem com a brancura do oceano e com o centro de uma estrela ardente (versos 1 a 4):

<p>1. <i>Hoy me he tendido junto a una joven pura como a la orilla de un océano blanco, como en el centro de una ardiente estrella de lento espacio.</i></p>	<p><i>Hoje me estendi junto a uma jovem pura como à margem de um oceano branco, como no centro de uma ardente estrela de lento espaço.</i></p>
--	--

Na segunda estrofe, o eu-lírico fala do olhar de sua amada *Ángela*:

<p>5. <i>De su mirada largamente verde la luz caía como un agua seca, en transparente y profundos círculos de fresca fuerza.</i></p>	<p><i>De seu olhar alongadamente verde a luz caía como uma água seca, em transparente e profundos círculos de fresca força.</i></p>
--	---

Na terceira estrofe o eu-lírico descreve o corpo da amada, dizendo que desde seus peitos até seus pés ela tem o corpo dividido em duas grandes chamas de fogo:

<p><i>Su pecho como un fuego de dos llamas 10. ardía en dos regiones levantando, y en doble río llegaba a sus pies, grandes claros.</i></p>	<p><i>Seu peito como um fogo de duas chamas ardía em duas regiões levantando, e em duplo rio chegava a seus pés, grandes claros.</i></p>
---	--

Na última estrofe, o eu-lírico descreve as partes do corpo da amada que tomam sol (*as longitudes* provavelmente referem-se a partes dos braços e pernas, incluindo as mãos, os pés e talvez o rosto e o colo).

As “frutas” que se estendem por todo o corpo da amada levam a associações eróticas uma vez que existe um “fogo oculto” que também está espalhado por seu corpo.

Aliás, o fogo costuma ter o valor simbólico de paixão que é ambivalente, pois se por um lado remete aos valores positivos de gozo e prazer, por outro lado pode queimar e ferir aquele que está apaixonado (cf.: BIEDERMANN, 1984, p.164). É exatamente com a expressão “oculto fogo” que o poema termina (versos 13 a 16):

*Un clima de oro maduraba apenas
las diurnas longitudes de su cuerpo
15. llenándolo de frutas extendidas
y oculto fuego.*

*Um clima de ouro amadurecia apenas
as diurnas longitudes de seu corpo
enchendo-o de frutas entendidas
e oculto fogo.*

Nota-se que cada estrofe termina sempre com um qualificativo para Ángela Adónica, na maioria das vezes colocando o adjetivo antes do substantivo para priorizar a qualificação: *estrella de lento espacio* (versos 3 e 4), *círculos de fresca fuerza* (versos 7 e 8), *pies grandes claros* (versos 11 e 12), y *oculto fuego* (verso 16).

Como podemos verificar, Neruda usou em “*Ángela Adónica*” muitas características neoclássicas: a tranquilidade, a serenidade, a harmonia e o equilíbrio, trata-se de um poema cheio de subjetividade. “*Ángela Adónica*” é a imagem de como deveria ser a mulher ideal, segundo os padrões da mulher clássica, ou neoclássica.

Com este poema Neruda não só mantém um diálogo com a forma da poesia grega, mas também dialoga com o ideal platônico de mulher relacionado com o mito grego de Afrodite (fato que não é uma constante na poesia nerudiana, que dificilmente retrata a mulher idealizada, como podemos ver em *Cien sonetos de amor* e em *Los versos del capitán*). Neste poema, como nos poemas neoclássicos, a mitologia é parte fundamental e serve de fantasia alegórica, adorno, para simbolizar o verdadeiro padrão de beleza.

É importante lembrar que este modelo ideal de mulher é também muito empregado no romantismo, como veremos em nosso próximo tópico.

6. ROMANTISMO

A palavra romantismo designa uma atitude espiritual que sempre existiu e que implica na maneira de um "romântico" se comportar, agir, interpretar a realidade.

O romântico é uma pessoa emotiva diante do mundo que o cerca. Seu comportamento caracteriza-se pelo sentimentalismo perante a vida e por uma atitude mística que o leva ao sonho, ao devaneio, à fuga da realidade.

Este comportamento romântico (chamado romantismo) ocorreu continuamente na história do ser humano de todas as épocas. É neste sentido que se fala em música romântica, filme romântico, telenovela romântica.

Deste modo, o termo romantismo designa uma tendência geral da vida e da arte. Pablo Neruda, sem sombra de dúvidas, é um poeta de tendência romântica.

Por outro lado, a palavra romantismo se tornou o nome da corrente literária tradicional que se esparramou pelo mundo inteiro como um estilo de época. O romantismo foi um movimento histórico e artístico, e, em seguida, um movimento estético literário.

Segundo Tringali (1994: p.94) o romantismo “foi mais que qualquer outro movimento, antecipado por muitos e insistentes sinais. [...] Como pré-romantismo entendem-se todas as manifestações que no decorrer do século XVIII, colaboram no preparo e formação do romantismo propriamente dito”.

Dentre os agentes precursores do romantismo Tringali (1994: p.94) salienta: “na Inglaterra, o lirismo, o romance sentimental e o teatro de Shakespeare e, na França a obra de Rousseau. Opera-se uma radical oposição ao iluminismo e ao classicismo”.

Foram poetas ingleses precursores do romantismo: James Thomson (1733-1782) Eduard Young (1683-1765), Thomas Gray (1716-1771) e James Macpherson (1736-1796).

Surgiram também na Inglaterra o romance de terror conhecido por gótico (Robert Walpole, 1676- 1745) e o romance sentimental (Samuel Richardson, 1689-1761).

William Shakespeare (1564-1616) superou o modelar teatro clássico francês de Jean Racine (1639-1699) e rompeu com todas as regras teatrais, inclusive com as regras das unidades de ação, espaço, tempo e tom.

Denis Diderot (1713-1764), influenciado por Shakespeare criou o drama burguês. Na França, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) deu continuidade ao romance sentimental.

Na Espanha, Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) foi o grande representante do pré-romantismo.

Dentre os filósofos, Rousseau e Giambattista Vico (1668-1744) foram os que mais se destacaram como preparadores da escola literária romântica. Rousseau entendia o homem como um deus decaído, pois para ele o homem era um ser bom por natureza, que se tornou corrompido pela ação da sociedade. Vico foi um dos primeiros pensadores a criar o mito do homem primitivo, selvagem; pois nas idades primitivas, dominava a fantasia responsável pelo nascimento da verdadeira poesia, fruto do barbarismo.

Influenciados pelos pensadores franceses e italianos e pelos artistas ingleses, os alemães criaram o mais sólido movimento prenunciador do romantismo: o *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto – 1750-1785). Paralelamente ao movimento, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich von Schiller (1759-1805) continuaram o classicismo romantizado de Winckelmann, criando um padrão ideal do romantismo, seriam ambos clássicos do romantismo.

Por outro lado, Emmanuel Kant (1724-1804), grande filósofo iluminista alemão, ao negar a existência objetiva do tempo e do espaço fez do conhecimento uma atividade subjetiva, e o belo passou a estar relacionado com o sentimento e não com a razão. A estas ideias de Kant, filiaram-se os chamados “filósofos da fé”, que reagiram contra o iluminismo: Jean George Hamann (1730-1788), Johann Gottfried Herder (1744-1803) e F. H. Jacobi (1743-1819).

Historicamente, o romantismo está relacionado com dois fatos que modificaram o universo humano, trazendo uma nova classe social para o poder – a burguesia.

Os dois fatos históricos que consolidaram o poder da burguesia foram: a Revolução Francesa (1789-1799 – que pregava a liberdade, a igualdade e a fraternidade; abolindo as relações servis vivenciadas pela humanidade antes governada pela aristocracia feudal); e a Revolução Industrial (que se iniciou por volta de 1760 na Inglaterra, e se propagou por todo o mundo, consolidando um novo tipo de modo de produção – o capitalismo burguês).

Com a queda da nobreza aristocrática e a ascensão da burguesia ao poder, o público leitor também se tornou novo. O burguês passou a ser leitor. O novo leitor buscava nos livros não só obter entretenimento, mas também a projeção de seus gostos e anseios. Para cobrir essas novas necessidades dos leitores, surgiu o romance de folhetim e a poesia romântica; caíram as regras e os modelos clássicos; passou-se a valorizar o sentimentalismo e a imaginação.

O romantismo, depois de um longo preparo de seus precursores, desabrochou e se concretizou na Alemanha, donde se alastrou por todo o mundo. Nasceu como uma oposição ao classicismo francês (no plano artístico) e como uma oposição ao racionalismo iluminista (no plano filosófico).

August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) e seu irmão Friedrich von Schlegel (1772-1829) foram os responsáveis pela reunião da primeira geração romântica alemã, através de uma revista publicada entre 1798 e 1800. William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) organizaram, na Inglaterra, a publicação da revista *Lyrical Ballads*. Na França, François René, Visconde de Chateaubriand (1768-1848), difundiu o romantismo, que só foi aceito a partir de 1820, com as *Meditações* de Alphonse de Lamartine (1790-1869). O romantismo venceu, a final, à resistência neoclássica francesa, com a apresentação da peça *Hernani* (1830) de Victor Hugo (1802-1885). O romantismo apresentou na Europa duas vertentes distintas: uma germânica (representada pela Alemanha) e outra latina (representada pela França). Seguindo a vertente francesa, destacam-se os seguintes poetas espanhóis românticos: José de Espronceda (1808-1842), José Zorrilla (1817-1893), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), e Rosalía de Castro (1837-1835).

A filosofia romântica foi baseada no idealismo que marcava a dominação do pensamento sobre as coisas, assinalando então o primado do sujeito sobre o objeto.

Por outro lado, a filosofia romântica foi, também, baseada no espiritualismo o qual defendia que a realidade pertence ao espírito humano e que a matéria não passa de um mero estágio de degradação do espírito.

Os românticos foram inspirados pelos filósofos alemães Johann Gottiebe Fichte (1762-1814) e Friedrich Wihelm Joseph von Schelling (1775-1854), que afirmavam que o romantismo é a expressão finita do infinito, não importando muito como este infinito era concebido (o Absoluto, a Noite, o Éter, o Éden, Deus – pessoal ou impessoal).

Foram tendências temáticas e estilísticas mais constantes do romantismo: primitivismo, sentimentalismo, subjetivismo, individualismo, religiosidade, saudosismo e nacionalismo, escolha de heróis grandiosos, exaltação da natureza e escapismo, idealização da mulher e supervalorização do amor.

O primitivismo surgiu através da ideia de que quanto mais primitivo fosse o ser humano, mais puro ele seria e mais próximo do infinito estaria. O primitivismo levou os românticos a valorizarem os povos fora da civilização (é o caso, por exemplo, da valorização dos povos pré-colombianos em *Canto general*).

O sentimentalismo foi fundamental para o escritor romântico, porque ele possuía seu próprio modo de entender o mundo e este modo era totalmente sentimental; era o primado do sentimento em detrimento da razão, predominava, portanto, a emoção e a sensibilidade. O subjetivismo da arte era explicado, porque ela não precisava mais ser imitação da realidade; o artista podia criar sua própria realidade dentro de sua composição artística. Por isso, ocorreu a valorização do sonho, do devaneio, do fantástico, do místico, do exótico (características que encontramos, por exemplo, em *La espada encendida* de Neruda).

A arte romântica era fruto do individualismo, pois, o artista não precisava mais se prender a modelos formais; ele possuía liberdade de criação, logo, não havia mais preocupação com a forma literária. Por outro lado, a religiosidade³⁹¹ voltou a estar presente na arte.

³⁹¹ A religiosidade está presente na poesia nerudiana principalmente no plano externo e cultural – templos, sacerdotes, referências bíblicas, santos, ou mesmo Deus aparecem na sua obra, mas sempre em contextos mais naturais.

Valorizou-se outra vez a religião, principalmente o cristianismo, recuperando os temas medievais (Neruda dialoga com as orações cristãs nos seus poemas em forma de oração e também dialoga com os bestiários medievais como vimos no capítulo dois desta pesquisa).

Também o saudosismo e o nacionalismo³⁹² estavam presentes na arte romântica, uma vez que o artista recuperava temas do passado histórico nacional e temas do passado individual³⁹³ (saudades da infância, saudades da pátria, saudades da amada, etc.). Desta forma, surgiu a escolha de heróis grandiosos.

Embora todos os heróis românticos fossem grandiosos, foram vários os tipos de personagens escolhidos que passaram a fazer parte tanto dos romances como das manifestações do eu-lírico das poesias: personagens históricos que foram incompreendidos na época em que viveram (como Manuela Sáenz que Neruda homenageia em “*La insepulta de Paita*” de *Cantos ceremoniales*); personagens marginalizados pela sociedade como piratas, bandidos e proscritos ganharam papéis principais (como no único romance de Neruda – *El habitante y su esperanza* – cujos personagens são bandidos e vivem à margem da sociedade e também na sua única peça de teatro – *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, em que há até a discussão sobre o tema “bandido”).

A ideia de que o homem natural era o homem “bom”, não corrompido pela sociedade, levou à exaltação da natureza (que era idolatrada como modelo de perfeição ou como refúgio seguro e sereno, tal como Neruda faz em quase toda sua obra). Já que o romântico buscava na natureza refugiar-se da sociedade humana, surgiu como característica e tema constante do romantismo: o escapismo (fuga da realidade, o romântico vivia mergulhado em seu próprio mundo e Neruda soube criar até vários personagens para representar a si mesmo dentro de sua obra).

³⁹² O nacionalismo nerudiano é inquestionável. o livro mais nacionalista de Neruda é *Las piedras del Chile*. Com Neruda podemos falar de um nacionalismo que incorpora toda a América Latina em *Canto general*, que representa um “americanismo”.

³⁹³ A saudade da infância é um tema constante na poesia nerudiana, basta pensar em *Memorial de Isla Negra*. A saudades da pátria aparece, por exemplo, na poesia residenciária, em *Canto general*, em *Los versos del capitán*, entre outros.

A mulher foi superridealizada no romantismo: era bela, idolatrada, inalcançável como um anjo, por outro lado, ela era instrumento de elevação do homem. Cultivava-se, sobretudo, o amor platônico e ocorria a supervalorização do amor. Aliás, o amor foi o mais frequente dos temas do romantismo, considerado como o valor mais importante da vida em oposição ao valor mais cultivado pela burguesia: o dinheiro. Perder o amor podia produzir três consequências básicas, que também se tornaram temas permanentes do romantismo: a loucura, a morte ou o suicídio (esse amor doentio do romantismo aparece na poesia residenciária como, por exemplo, em “*Madrigal escrito en invierno*” e “*Lamento lento*” que vimos no capítulo anterior).

Se, por um lado, a morte era considerada a recompensa da vida, por outro lado, o suicídio era condenado entre os românticos, pois acreditavam que este ofendia à divina providência. Acreditava-se que a vida era uma jornada obrigatória, pela qual o homem deveria passar, a fim de purificar-se, através do sofrimento e da dor. A dor deveria dar sentido à vida, pois por meio dela era possível atingir o infinito.

O romantismo permitiu até que os homens chorassem, porque, com suas lágrimas, já estariam sendo consolados. A única felicidade possível seria alcançar o infinito e este se ocultava atrás da natureza, só podendo ser atingido através da sublimação do sofrimento e da dor.

A beleza romântica estava demarcada mais no sujeito, do que nos objetos; mais no próprio ser humano, do que na natureza; pois, o belo era definido como a representação finita do infinito (uma representação conseguida pela fantasia e pelo sentimento). O sublime existia mais no conteúdo, do que na forma de expressão; ele era considerado o próprio infinito, ao mesmo tempo deleitoso e espantoso. O feio e o grotesco encontraram, também, aceitação na arte; porque ambos eram considerados elementos da realidade. Belo e feio contrastavam entre si e refletiam o divino.

A arte passou a ser entendida como aparência visível de Deus na terra. A poesia foi classificada como sendo a arte mais perfeita dentre todas as demais, uma vez que era considerada a mais espiritual das artes.

Críticos e pesquisadores, que estudam a evolução do romantismo, geralmente defendem a presença de três gerações românticas distintas. A primeira geração era chamada de nacionalista, porque todas as nações comemoravam a sua individualidade, ocorreu o culto aos heróis do passado e a revitalização dos temas nacionais³⁹⁴. A segunda geração, chamada de geração do mal-do-século, byroniana ou ultrarromântica, cuja expressão ultrarromantismo refere-se ao exagero do romantismo, manifestado pelo mal-do-século, temática introduzida pelo poeta inglês Byron que com a palavra "*spleen*", queria designar a sensação de insatisfação, angústia, melancolia e desejo de morrer que atingia os poetas românticos³⁹⁵. A terceira geração chamada de condoreira, de estilo hiperbólico e declamatório, tem este nome, porque possui a amplidão do voo do condor³⁹⁶. Tendo como modelo o poeta e escritor francês Victor Hugo; os condoreiros não expressavam mais os seus próprios sentimentos, as suas próprias angústias e aflições; passaram a denunciar os sofrimentos coletivos, causados por desequilíbrios econômicos, políticos e sociais; criticavam a sociedade de sua época de maneira rebelde, preconizando o realismo.

Grande parte da obra nerudiana é considerada romântica, principalmente os poemas de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* e de *El hondero entusiasta*, e muito comentada o amor romântico e platônico que o eu-lírico nerudiano demonstra pela chamada "amante invisível" de *Residencia em la tierra*. A atitude espiritual fantasiosa de Neruda de interpretar a realidade de uma maneira marcada pela emoção diante do mundo garante, muitas vezes, um tom romântico até mesmo em seus poemas de cunho mais político.

³⁹⁴ No Chile o movimento nacionalista, influenciado principalmente por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888, escritor argentino autor de *Civilización y barbarie*), foi conhecido como Geração de 42 e abarca os escritores conhecidos como "os filhos de Andrés Bello" além de Eusébio Lillo (1826-1910) autor de *Canción Nacional* e Carlos Guido Spano (1827-1918) autor de *Hojas al viento* e de *Nenia* (cf.: ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p.260 e 277).

³⁹⁵ No Chile a segunda geração romântica teve como destaque Guillermo Blest Gana (1829-1904) autor de *Poesias*, *No todo no perece* e *El primer beso* e Vicente Pérez Rosales (1807-1860) com *Recuerdos del pasado* (cf.: ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p.261-262 e 277).

³⁹⁶ No Chile a terceira geração romântica contou com Liborio Briebe (1841-1697) autor de *Los Talaveras* e com José Lastarria (1817-1888) cuja obra mais importante de crítica condoreira é um conto: *La Hija*. (cf.: ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p.324).

O eu-lírico nerudiano possui uma forte sensibilidade e uma atitude mística que o leva, frequentemente, ao sonho, ao devaneio, à fuga da realidade, mas muito raramente ao desejo de morrer. Os melhores exemplos de uma liberdade romântica garantida pela morte estão no livro *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*, portanto foram escritos em uma época em que Neruda era ainda um adolescente e, a princípio, não deveria ter como um dos temas favoritos a morte, mas como nesta época Neruda estava lendo romances de escritores russos emprestados por Gabriela Mistral, além de Schopenhauer, talvez o tema morte viesse de suas leituras.

O primeiro soneto que trazemos como exemplificação tem como título: “*La muerte*”. Leva a datação de “Temuco, 3 de agosto de 1919” e está manuscrito em um de *Cuadernos de Temuco*, quando Neruda ainda assinava o nome de Neftalí Reys. Estes cadernos manuscritos ficaram com a irmã de Neruda – Laura Reys até a sua morte. Segundo Bernardo Reys:³⁹⁷

[...] tinham sido guardados como testemunho do profundo carinho que uniu aos irmãos até o aziago 23 de setembro de 1973 em que Pablo partiu numa viagem sem retorno. É um silencioso e eloquente documento que, ademais do valor de conter toda a primeira obra nerudiana, esboçava uma época em que os irmãos permanecem muito juntos guardando o secreto inconfessável da relação apaixonada do jovem Neruda com a palavra escrita. Antes da morte de Laurita foram apresentados a um sobrinho dela, o professor Rafael Aguayo. Em desordenadas circunstâncias os cadernos foram vendidos e posteriormente rematados em Londres.

A história da trajetória de quase oitenta anos dos *Cuadernos de Temuco* desde a sua escritura realizada às escondidas até, finalmente, chegarem a ser publicados (1996) revela o esforço da Fundação Neruda em conseguir abarcar a obra de seu fundador. O período que corresponde à escritura destes poemas revela o esforço de Neruda em burlar a guarda do pai para escrever seus versos. Talvez a angústia romântica existente em muitos dos primeiros versos de Neruda derivem também desta proibição paterna, além de derivarem do frio rigoroso e da chuva melancólica que foram constantes na infância do poeta. Talvez a poesia nerudiana jamais tivesse logrado êxito sem a cumplicidade de Laura (meia irmã de Neruda).

³⁹⁷ REYES, Bernardo. *A primeira poesia de Neruda*. In: *La Época. Sección literatura y libros*. Chile: 12 de enero de 1997. Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/critica/primpoesia.html> > Acesso em: 14 jan. 2007.

LA MUERTE

1. *Negrura luminosa que vendrá algún día
a cortar las raigambres de nuestra soledad
para comunicarnos con la inmensa armonía
que presentimos desde nuestra eterna maldad.*
5. *(¡Tanto perfume vano de rosas y de rosas
que se hace transparente, sin sentir la ansiedad
suprema de callarnos estas terrenas cosas
y irnos por la ruta de frente a tu bondad!)*
- Pero ya que nosotros sentimos el perfume*
10. *de tu buena venida, ya que tu nos resumes
todas las ansiedades de nuestra plenitud,*
- tú tendrás que venir aladamente y luego
a darnos con tus labios aquel beso de fuego
que vagamente entonces se trocará en quietud...*

Pablo Neruda³⁹⁸

A MORTE

1. *Negrura luminosa que virás algum dia
cortar o raizame de nossa solidão
para comunicar-nos com a imensa harmonia
presentida a partir de nossa eterna maldade.*
5. *(Tanto perfume vão de rosas e de rosas
que se faz transparente, sem sentir ansiedade
suprema de calar-nos essas terrenas cousas
e nos levar caminho a fora à tua bondade!)*
- Entretanto uma vez que sentimos o perfume*
10. *de tua boa vinda, e já que tu nos resumes
todas as ansiedades da nossa plenitude,*
- terás de vir aladamente e muito logo
e nos dar com teus lábios esse beijo de fogo
que vagamente então se mudará em quietude...*

Pablo Neruda³⁹⁹

A ideia romântica de morrer para alcançar o infinito é resgatada por Neruda em “*La muerte*”, soneto no qual o eu-lírico chega a pedir que a morte venha rapidamente: *tendrás que venir aladamente*⁴⁰⁰ *y luego (terás que vir voando e logo).*

³⁹⁸ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, 1980, p.30.

³⁹⁹ *O rio Invisível. Poesia e prosa de juventude*, 1982, p.30.

⁴⁰⁰ Um dos famosos neologismos de Neruda são seus advérbios terminados em “mente”, às vezes, ele inventava um advérbio novo que é intraduzível para o português.

“*La muerte*” é formada por versos de treze sílabas, com rimas cruzadas no esquema: *abab, cbc, dde, ffe*. Além disso, predominam as assonâncias de /a/ e a aliteração de nasais, sibilantes vibrantes e oclusivas em todo soneto.

Na primeira estrofe, o eu-lírico chama à morte de *negrura luminosa* caracterizando assim a morte com uma metáfora paradoxal⁴⁰¹. Diz que a vida terrena é solitária, e que a morte corta as raízes que temos com esta vida, permitindo assim a nossa comunicação com outro mundo, por isso o ser humano é capaz de pressentir a harmonia de uma outra vida. Todavia a morte não corta a eterna maldade do ser humano, que é um ser decaído do paraíso. Esta ideia de que o ser humano é um ser decaído do paraíso aparecia muito frequentemente tanto nos poemas românticos como nos decadentistas (versos 1 a 4):

1. *Negrura luminosa que vendrá algún día
a cortar las raigambres de nuestra soledad
para comunicanos con la inmensa armonía
que presentimos desde nuestra eterna maldad.*

1. *Negrura luminosa que virás algum dia
cortar o raizame de nossa solidão
para comunicar-nos com a imensa harmonia
pressentida a partir de nossa eterna maldade.*

A segunda estrofe, por estar entre parênteses, representa um comentário do eu-lírico sobre as ilusões e ansiedades da vida terrena, que se calam devido à presença da morte e de sua bondade. O eu-lírico passa a dialogar com a própria morte, que é personificada a partir desta estrofe (versos 5 a 9):

5. *(¡Tanto perfume vano de rosas y de rosas
que se hace transparente, sin sentir la ansiedad
suprema de callarnos estas terrenas cosas
y irnos por la ruta de frente a tu bondad!)*

5. *(Tanto perfume vão de rosas e de rosas
que se faz transparente, sem sentir ansiedade
suprema de calar-nos essas terrenas cousas
e nos levar caminho a fora à tua bondade!)*

⁴⁰¹ Conceito desenvolvido por: KITTAY, 1989.

O soneto termina com fecho de ouro, pois o último terceto é conclusivo. Nos tercetos o eu-lírico diz que a morte é bem-vinda, porque resume todas as ansiedades humanas, pede a ela que venha logo e nos dê seu beijo de fogo para que nossas ansiedades sejam trocadas pela quietude. Conforme a simbologia, o beijo de fogo pode ser símbolo do:

[...] Espírito Santo, que na forma de línguas de fogo, inspirou os apóstolos durante a primeira festa de Pentecostes [...] Assim o fogo pode ter a característica da “chama purificadora”, que destrói todo mal e que pode eliminar qualquer traço de corporeidade (BIEDERMANN, 1994, p.162, 163).

*Pero ya que nosotros sentimos el perfume
10. de tu buena venida, ya que tu nos resumes
todas las ansiedades de nuestra plenitud,

tú tendrás que venir aladamente y luego
a darnos con tus labios aquel beso de fuego
que vagamente entonces se trocará en quietud...*

*Entretanto uma vez que sentimos o perfume
10. de tua boa vinda, e já que tu nos resumes
todas as ansiedades da nossa plenitude,

terás de vir aladamente e muito logo
e nos dar com teus lábios esse beijo de fogo
que vagamente então se mudará em quietude*

“La muerte” traz o tema morte de maneira ultrarromântica, mas explora também a adoração pelo “negro” de maneira expressionista. Os expressionistas, como veremos mais adiante, usavam o negro como uma maneira de bater de frente com a tradição.

Outro poema nerudiano que resgata o tema morte de maneira romântica – “Iniciación”, (que está na terceira seção – “La noche” – de um caderno manuscrito de Neruda intitulado “Hélios” de 1920) há uma variação temática: o eu-lírico fala com outro homem (talvez nós, os leitores), iniciando-o também no aprendizado do significado da vida (ilusão) e da morte (libertação).

INICIACIÓN

*1. Por cada primavera que nace, hermano mío,
una alegría ignota se va muriendo en ti:
no le creas al árbol que tiembla en los rocíos,
no le creas al fruto de oro o de rubí.*

5. *Mentiroso es el árbol, la luz, el agua, el fruto,
el sol el padre máximo de nuestra juventud.
Se encorvan al otoño los árboles desnudos,
temblorosos de frío y de inquietud.*

*Y cuando te hayas muerto, hermano mío,
10. árboles, agua, luz, frutos maduros
alegrarán la primavera azul.*

*Porque te han engañado – hermano mío,
no sentirán que te hayas ido tú.*

Pablo Neruda⁴⁰²

INICIAÇÃO

1. *Cada primavera que nasce, irmão querido,
uma alegria ignota vai morrendo em ti:
não creias na árvore que treme nos rocios,
não creias em seus frutos de ouro e de rubi.*

5. *Mentirosa é a árvore, a luz, a água, o fruto,
o sol o pai supremo da nossa juventude.
Encurvam-se no outono as árvores desnudas,
tiritantes de frio e de inquietude.*

*Quando estiveres morto, irmão querido,
10. árvores, água, luz, frutos maduros
alegrarão a primavera azul.*

*Irmão, e por te haverem iludido
não sentirão que tenhas ido tu.*

Pablo Neruda⁴⁰³

“*Iniciación*” que é um soneto quebrado (falta o último verso para completar o último terceto) e apresenta versos heterométricos. Algumas rimas são toantes, todas são cruzadas no esquema: *abab, cdcd, acd, ad*. O soneto pode ter sido quebrado, propositalmente, para simbolizar a quebra na sequência da vida terrena, realizada pela chegada da morte.

A vida e a morte aparecem materializadas e personificadas no poema, repleto de figuras⁴⁰⁴. O poema é alegórico e faz um paralelo entre a passagem do tempo e as estações do ano.

⁴⁰² *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, 1980, p.77.

⁴⁰³ *O rio Invisível. Poesia e prosa de juventude*, 1982, p.75.

A primavera é símbolo da juventude do ser humano e o outono da velhice; temos, portanto, “a fugacidade do tempo”, além do tema da “chegada da morte”.

Alegoricamente, *árvores, água, luz, frutos maduros, sol*, representam os elementos da vida terrena, nos quais o eu-lírico afirma que não se deve confiar. Tudo isto continuará na terra, alegrando a vida terrestre (*la primavera azul*) quando o interlocutor do eu-lírico (*hermano mío* – nós, os leitores) morrer. Nos últimos versos, o eu-lírico chega a afirmar que tudo na vida terrena nos leva a um engano e que nada, nem ninguém na terra sentirá a ausência causada por nossa morte, porque a própria vida é um engano (portanto, o eu-lírico mostra uma postura existencialista diante da vida).

Se por um lado “*Iniciación*” possui características do romantismo, por outro lado, não deixa de apresentar um tom decadentista. A ideia da decadência, parte do princípio que tudo possui um nascimento, um apogeu e um declínio. Os poetas “decadentes”, assumindo uma postura apocalíptica, acreditavam que, na época (final do século XIX)⁴⁰⁵, as religiões, os costumes, a justiça, a própria literatura, enfim o mundo em que viviam, estava em decadência. Neruda, como os poetas decadentes, focalizando a natureza, copia o outono como sinal da decadência da vida humana.

⁴⁰⁴ No verso 1, temos a metáfora do fluir do tempo com – *cada primavera que nace* (*cada primavera que nasce*) e o vocativo – *hermano mio* (*irmão meu*). Temos a metáfora do fluir da vida com – *alegría ignota se va muriendo* (*alegria ignota vai morrendo* – verso 2). No verso 3 temos a metáfora do movimento da vida com – *árbol que tiembla* (*árvore que treme*) e no verso 4 temos – *el fruto* (*o fruto*) – que representa a continuação da vida. Os versos 3 e 4 têm anáfora de – *no le creas* (*não creias*). No verso 5, há uma enumeração que representa uma graduação – *el árbol, la luz, el agua, el fruto* (*a árvore, a luz, a água, o fruto*); e no 6 ocorre a personificação do sol chamado de “*pai máximo da nossa juventude*” (*padre máximo de nuestra juventud*). Nos versos 7 e 8, a árvore é personificada, pois recebe atributos humanos: “*desnudos tiritantes de frío e de inquietud*” (*desnudos, temblorosos de frio y de inquietud*). Ocorre novamente o vocativo – *hermano mío* (*irmão meu* – verso 9). No verso 10, há outra graduação que personifica todos os elementos devido à ação de alegrar que lhes é concedida: *árboles, agua, luz, frutos maduros* (*árvores, água, luz, frutos maduros*). No verso 11, a *primavera azul* (*la primavera azul*) é uma metáfora que representa a vida terrestre. No verso 12, ocorre novamente o vocativo – *irmão meu* – *hermano mio*. A última figura do poema no verso 13 é o eufemismo – *que te hayas ido tú* – *que tenhas ido tu*, que se refere à morte.

⁴⁰⁵ Os decadentes inspiraram-se na decadência romana para retratar a decadência do final do século XIX.

Além do tom decadentista do poema, podemos sentir ainda a presença da filosofia existencialista, porque o eu-lírico põe em evidência, “o drama humano cuja existência se desenrola antes da essência, na fruição de uma liberdade tão plena que dá a sensação de vagar no reino do gratuito” (MOISÉS, 1988, p.218).

Este “vagar pela vida” leva à “angústia, ao tédio existencial, à náusea infinita, e, por último ao vazio do nada, identificado com a morte soberana e afinal vitoriosa” (cf.: MOISÉS, 1988, p.218). Contudo, a morte, não é o tema mais constante na poesia nerudiana, ao contrário, geralmente, Neruda canta a vida em seus versos e não a morte.

Ainda dentro da temática e estilística do romantismo, Neruda festejou muito o amor. O amor é tema central de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), de *El hondero entusiasta* (1933), de *Los versos del capitán* (1952) e de *Cien sonetos de amor* (1959). Entretanto, o amor aparece em toda sua obra, como por exemplo, nos fragmentos a seguir, extraídos da secção: “*Farewell y los sollozos*”, publicados em seu primeiro livro – *Crepusculario* – 1923 – quando o poeta precisou vender até o relógio do pai para conseguir publicar.

3

1. *(Amo el amor de los marineros
que besan y se van.*

*Dejan una promesa.
No vuelven nunca más.*

5. *En cada puerto una mujer espera:
los marineros besan y se van.*

*Una noche se acuestan con la muerte
en el lecho del mar.*

3

*Amo o amor dos marinheiros
que beijam e vão-se embora.*

*Deixam uma promessa.
Não voltam nunca mais.*

*Em cada porto uma mulher espera:
os marinheiros beijam e vão-se embora*

*Uma noite se deitam com a morte
no leito do mar.*

4

*Amo el amor que se reparte
10. en besos, lecho y pan.*

*Amor que puede ser eterno
y puede ser fugaz.*

*Amor que quiere libertarse
para volver a amar.*

4

*Amo o amor que se reparte
em beijos, leito e pão.*

*Amor que pode ser eterno
e pode ser fugaz.*

*Amor que quer se libertar
para tornar a amar.*

15. *Amor divinizado que se acerca.
Amor divinizado que se va).*

Pablo Neruda⁴⁰⁶

*Amor divinizado que se aproxima.
Amor divinizado que vai embora).*

Pablo Neruda⁴⁰⁷

Como vemos, nos fragmentos de *Crepusculario* o eu-lírico compara o seu amor com o amor dos marinheiros: um amor romantizado, sem futuro, apenas o presente importa (*Carpe diem*). Esse amor possui mais um tom de despedida (*farewell*) do que de realização completa. Todavia, os beijos já subentendem a concretização carnal do amor, fato que afasta este amor do estilo romântico. No romantismo o amor era, geralmente, platônico e a amada uma deusa ou semideusa intocável.

Os fragmentos 3 e 4 de “*Farewell y los sollozos*” não podem ser separados, pois estão dentro do mesmo parênteses. Os versos, dispostos em dísticos, apresentam um ritmo que parece repetir o vai e vem desordenado das ondas do mar, que é também o vai e vem dos marinheiros que beijam e vão embora. São decassílabos os versos: 1, 5, 6, 7, 15 e 16; são hexassílabos os versos: 2, 3, 4, 8, 10, 12 e 14; são octossílabos: 9, 11 e 13. Essa alternância entre versos longos e curtos é que parece repetir o fluxo e refluxo marinho, o amor dos marinheiros é inconstante como o ir e vir das ondas marítimas.

Os três primeiros dísticos (repletos de nasais, vibrantes e bilabiais sonoras) comparam e caracterizam o amor do eu-lírico como sendo o amor dos marinheiros – o amor momentâneo que causa nostalgia (versos 1 a 5):

1. *(Amo el amor de los marineros
que besan y se van.*

*Dejan una promesa.
No vuelven nunca más.*

5. *En cada puerto una mujer espera:
los marineros besan y se van.*

*Amo o amor dos marinheiros
que beijam e vão-se embora.*

*Deixam uma promessa.
Não voltam nunca mais.*

*Em cada porto uma mulher espera:
os marinheiros beijam e vão-se embora*

⁴⁰⁶ *Crepusculario. El hondero Entusiasta. Tentativa del hombre infinito.* Buenos Aires: Debosillo, 2003, p.28.

⁴⁰⁷ Fragmento de “*Farewell y los Sollozos*” do livro *Crepusculario* In: **Antologia Poética**. Tradução Eliane Zagury. 1978, p.38, 39.

O quarto dístico (com uma sonoridade um pouco mais fechada com a assonância de /e/, consoantes líquidas e velares surdas) traz a fatalidade da morte mas de uma maneira sutil. Há um eufemismo nesta fatalidade que traz para o marinheiro o romântico e eterno leito do mar (versos 7 e 8):

*Una noche se acuestan con la muerte
en el lecho del mar.*

*Uma noite se deitam com a morte
no leito do mar.*

O quinto dístico (que apresenta bilabiais surdas e sibilantes) traz a materialidade e a concretude deste amor que se reparte quando os amantes dividem beijos desfrutando, juntos, o mesmo leito e o mesmo pão (versos 9 e 10):

*Amo el amor que se reparte
10. en besos, lecho y pan.*

*Amo o amor que se reparte
em beijos, leito e pão*

Nos outros três últimos dísticos o eu-lírico apresenta através de antíteses (*eterno X fugaz, liberdade X para volver a amar, se acerca X se va*) as possibilidades do amor que ele tem a oferecer (versos 11 a 16):

*Amor que puede ser eterno
y puede ser fugaz.*

*Amor que pode ser eterno
e pode ser fugaz.*

*Amor que quiere libertarse
para volver a amar.*

*Amor que quer se libertar
para tornar a amar.*

*15. Amor divinizado que se acerca.
Amor divinizado que se va).*

*Amor divinizado que se aproxima.
Amor divinizado que vai embora.*

Se em “*Farewell y los sollozos*” é o eu-lírico como um marinheiro quem deixa a amada saudosa, em “*Te recuerdo como eras*” ocorre exatamente o contrário – o eu-lírico é quem canta as saudades que sente de sua amada. Esta recordação da amada foi publicada em *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) o livro que consagrou Neruda como poeta, conforme observam Teitelboim⁴⁰⁸ e Calderón:

⁴⁰⁸ TEITELBOIM & CALDERON. *Algo sobre Neruda y el amor*. In: *Revista Cuadernos*. Chile: FUNDACIÓN NERUDA. número 21, verano de 1995, p.3. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/algo_cuad_20_21_verano1995.doc> Acesso em: 21/01/2008.

[...] é *Veinte Poemas*, livro capital do amor, o mais afortunado, o mais vendido, o mais recitado, o mais saqueado pelos apaixonados para seus ministérios privados e seus empenhos de sedução. Desempenha com frequência um papel que agradava a Neruda. O de assessor literário dos atravessados pela flecha de Cupido. Pode tirá-los de apuro, ajudar-lhes gratuitamente a redigir declarações de amor. Ao que parece, o tempo não é capaz de matar a grande poesia. [...] Devemos celebrar ao eterno garoto e este livro que alguém comparou com *O Cantar dos Cantares do Rei Salomão*, que tem mais de dos mil anos.

A recordação do ser amado (como veremos a seguir em “*Te recuerdo como eras...*”) é uma constante na obra nerudiana, mas o amor concreto e não o platônico é o que mais aparece na maioria de seus poemas.

TE RECUERDO COMO ERAS...

1. *Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma.*

5. *Apegada a mis brazos como una enredadera,
las hoja recogían tu voz lenta y en calma.
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.*

Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
10. *boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
hacia donde emigraban mis profundos anhelos
y caían mis besos alegres como brasas.*

*Cielo desde un navío. Campo desde los cerros:
Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!*
15. *Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
Hojas secas de otoño giraban en tu alma.*

Pablo Neruda ⁴⁰⁹

LEMBRO-ME COMO ERAS...

1. *Lembro-me como eras no último outono.
Eras a boina cinzenta e o coração em calma.
Nos teus olhos brigavam as chamas do crepúsculo.
E as folhas caíam na água de tua alma.*

5. *Colada nos meus braços como uma trepadeira,
as folhas recolhiam a tua voz lenta e em calma.
Fogueira de espanto em que minha sede ardia.
Doce jacinto azul torcido sobre minha alma.*

Sinto viajarem teus olhos e é distante o outono:

⁴⁰⁹ *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.1969, p.33, 34.

10. *boina cinzenta, voz de pássaro e coração de casa
para onde emigravam meus profundos desejos
e caíam meus beijos alegres como brasas.*

*Céu visto de un navio. Campo visto dos montes:
Tua lembrança é de luz, de fumaça, de lago em calma!*

15. *Mais para lá de teus olhos ardiavam os crepúsculos.
Folhas secas de outono giravam na tua alma.*

Pablo Neruda⁴¹⁰

A estrutura do poema lembra a do rondó português que “constitui-se de uma quadra que se repete ao fim de oitavas ou de duas quadras. Funcionando como uma espécie de *ritornello*” (MOISÉS, 1988, p.466). Temos quatro quadras de esquema: *abcb*, *dbeb*, *afgf*, *gcbcb*. São versos longos, ocorrem: alexandrinos (versos 2, 6, 7), versos de treze sílabas (versos 8, 11, 12, 15) e biheptassílabos (versos 1, 3, 4, 5, 9, 10, 13, 14 e 16).

“*Te acuerdo como eras*” mostra que para um eu-lírico romântico a recordação da amada é capaz de fazer com que ele reviva as mais íntimas e intensas sensações. Aliás no poema recupera todas as sensações, inclusive as que sentia a amada.

Desde a primeira estrofe (repleta de consoantes líquidas) a atmosfera de lembrança aparece (versos 1 a 4):

1. *Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma.*

*Lembro-me como eras no último outono.
Eras a boina cinzenta e o coração em calma.
Nos teus olhos brigavam as chamas do crepúsculo.
E as folhas caíam na água de tua alma.*

O olhar da amada, descrito metaforicamente como crepuscular, significa que ela tinha um brilho intenso, mas que estava se apagando, como os raios de sol no crepúsculo. Talvez porque a amada sabia que aqueles momentos em que estavam juntos seriam breves. Mas mesmo assim, ela mantinha calmo o coração.

⁴¹⁰ **Antologia poética.** Tradução Eliane Zagury. 1978, p.43, 44.

O eu-lírico descreve as sensações da amada comparando-as com as folhas que as árvores perdiam devido ao outono. Além das folhas caídas representarem a “fugacidade do tempo” e a “brevidade da vida” e como se ela também estivesse perdendo algo mais, pois as folhas caídas pareciam atingir a própria alma da amada.

Deste modo, ela agarrava o eu-lírico, como uma trepadeira que precisa emaranhar-se em algo para sobreviver. Esta figura está expressa na estrofe seguinte (formada por muitas vibrantes) que retoma as sensações do eu-lírico:

5. *Apegada a mis brazos como una enredadera,
las hoja recogían tu voz lenta y en calma.
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.*

*Colada nos meus braços como uma trepadeira,
as folhas recolhiam a tua voz lenta e em calma.
Fogueira de espanto em que minha sede ardia.
Doce jacinto azul torcido sobre minha alma.*

Aquele encontro com a amada fazia com que o eu-lírico sentisse desejo e espanto ao mesmo tempo. O jacinto azul representa o amor disputado e proibido, pois de acordo com Biedermann (cf.: 1994, p.198), Jacinto era amado pelo cantor Tâmiris, pelo deus Apolo e por Zéfiro o vento. Por ciúmes, Zéfiro desviou o curso de uma flecha lançada por Apolo em um campeonato. A flecha matou a Jacinto e de seu sangue derrubado pela disputa e pelos ciúmes nasceram às flores que levam seu nome.

O eu-lírico sussurra como se fosse um segredo na quarta estrofe (através das muitas sibilantes) e revela que sente como se estivesse novamente vendo os olhos de sua amada. Desfruta outra vez de todas as sensações que o último encontro lhe proporcionou (versos 9 a 12):

*Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
10. boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
hacia donde emigraban mis profundos anhelos
y caían mis besos alegres como brasas.*

*Sinto viajarem teus olhos e é distante o outono:
boina cinzenta, voz de pássaro e coração de casa
para onde emigravam meus profundos desejos
e caíam meus beijos alegres como brasas*

Na última estrofe o eu-lírico descreve o que significa a recordação da amada para ele: é “luz”, porque ilumina o seu próprio ser; é “fumaça” porque é incorpórea e etérea; é um “lago calmo”, porque aquieta seu coração. Ver a imagem da amada em suas recordações é para o eu-lírico: como ver o céu, estando em um navio; como ver o campo, estando nos montes (versos 13 a 16):

*Cielo desde un navío. Campo desde los cerros:
Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!
15. Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
Hojas secas de otoño giraban en tu alma.*

*Céu visto de un navio. Campo visto dos montes:
Tua lembrança é de luz, de fumaça, de lago em calma!
Mais para lá de teus olhos ardiam os crepúsculos.
Folhas secas de outono giravam na tua alma.*

Uma vez que o poema é cíclico, ou seja, como os versos finais retomam as estrofes iniciais, parece que o eu-lírico recomeça a sentir tudo novamente, como se ele estivesse preso no labirinto de suas próprias recordações.

Neruda tinha uma inclinação muito forte em transformar todas as suas recordações em poesia. De acordo com Teitelboim e Calderón:⁴¹¹

Amou a umas tantas, para não dizer muitas. A todas quis com uma sinceridade que não significa garantia, monopólio nem é sinônimo de eternidade.

Foi um memorialista de suas paixões. Nutriu com elas páginas e páginas. Frequentemente, voltou a contá-las, a cantá-las, a revivê-las.

Em diferentes épocas, olha e torna a olhar para todas, com ópticas diferentes, com desejos de nostalgia e de melancolia, [...].

No entanto, a mais venerada das mulheres de Neruda, foi sem dúvida Matilde Urrutia sua terceira esposa. Escolhemos o soneto de número vinte cinco do livro *Cien sonetos de amor* (1959), dedicado a ela, para mostrar o seu representa o papel de musa inspiradora do poeta.

XXV

*1. Antes de amarte, amor, nada era mío:
vacilé por las calles y las cosas:
nada contaba ni tenía nombre:*

XXV

*Antes de amar-te, amor, nada era meu:
vacilei pelas ruas e as coisas:
nada contava nem tinha nome:*

⁴¹¹ TEITELBOIM & CALDERON. *Algo sobre Neruda y el amor*. In: *Revista Cuadernos* 1995, p.4.

- | | |
|--|---|
| <p><i>el mundo era del aire que esperaba.</i></p> <p>5. <i>Yo conocí salones cenicientos,
túneles habitados por la luna,
bangares crueles que se despedían,
preguntas que insistían en la arena.</i></p> <p><i>Todo estaba vacío, muerto y mudo,
10. caído, abandonado y decaído
todo era inalienablemente ajeno,

todo era de los otros y de nadie,
hasta que tu belleza y tu pobreza
llenaron el otoño de regalos.</i></p> | <p><i>o mundo era do ar que esperava.</i></p> <p><i>E conbeci salões cinzentos,
túneis habitados pela lua,
bangares cruéis que se despediam,
perguntas que insistiam na areia.</i></p> <p><i>Tudo estava vazio, morto, mudo,
caído, abandonado e decaído,
tudo era inalienavelmente alheio,

tudo era dos outros e de ninguém,
até que tua beleza e tua pobreza
de dádivas encheram o outono.</i></p> |
|--|---|

Pablo Neruda⁴¹²

Pablo Neruda⁴¹³

O soneto XXV é uma declaração de amor que o eu-lírico realiza, mantendo características do romantismo. Ele fala diretamente com sua musa, afirma que antes de conhecê-la sua vida não tinha sentido.

Há a presença dos quatro elementos (ar, água, terra e fogo) coexistindo em um mesmo soneto, o que nos leva a uma maneira também peculiar de interpretação. No primeiro quarteto temos o ar:

- | | |
|---|--|
| <p><i>Antes de amarte, amor, nada era mío:
vacilé por las calles y las cosas:
nada contaba ni tenía nombre:
el mundo era del aire que esperaba.</i></p> | <p><i>Antes de amar-te, amor, nada era meu:
vacilei pelas ruas e as coisas:
nada contava nem tinha nome:
o mundo era do ar que esperava.</i></p> |
|---|--|

No segundo quarteto, temos primeiramente a presença do fogo, pois as cinzas⁴¹⁴ são (segundo Bachelard, 1998, p.114) a poeira do fogo e a luz da lua um reflexo do fogo, e, finalmente a terra, pois a areia é a poeira da terra:

- | | |
|---|--|
| <p><i>Yo conocí salones cenicientos,
túneles habitados por la luna,
bangares crueles que se despedían,
preguntas que insistían en la arena.</i></p> | <p><i>E conbeci salões cinzentos,
túneis habitados pela lua,
bangares cruéis que se despediam,
perguntas que insistiam na areia.</i></p> |
|---|--|

⁴¹² NERUDA, Pablo. *Antología fundamental*. Barcelona: Andrés Bello, 2000, p.372.

⁴¹³ NERUDA, Pablo. *Cem sonetos de amor*. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 1979, p.35.

⁴¹⁴ A palavra “cenicientos” quer dizer aqui “cheio de cinzas”, pois para a cor “cinza” em espanhol se usa a palavra “gris”. “Cinzas” em espanhol refere-se ao substantivo “cinzas”, resultado da combustão de matéria sólida, o termo não está relacionado com a cor.

No primeiro terceto, o eu-lírico conclui que enquanto sua vida não tinha a presença da amada (que, como “musa⁴¹⁵.” representa o elemento água), nada tinha sentido:

<i>Todo estaba vacío, muerto y mudo, caído, abandonado y decaído todo era inalienablemente ajeno,</i>	<i>Tudo estava vazio, morto, mudo, caído, abandonado e decaído, tudo era inalienavelmente⁴¹⁶ alheio,</i>
---	---

No segundo terceto, a amada, sua beleza e sua pobreza vêm presentear a vida do eu-lírico, assim como, no outono, as árvores nos presenteiam⁴¹⁷ com seus frutos. Uma vez que temos no poema os frutos do outono, podemos relacionar o poema com as árvores frutíferas. As árvores, por sua vez, necessitam dos quatro elementos para viver: água, ar, terra e fogo (luz e calor solares).

<i>todo era de los otros y de nadie, hasta que tu belleza y tu pobreza llenaron el otoño de regalos</i>	<i>tudo era dos outros e de ninguém, até que tua beleza e tua pobreza de dádivas encheram o outono.</i>
---	---

O eu-lírico se aproveita dos quatro elementos e mostra que sua musa é: a água doce, refrescante e pura, que vem encher sua vida de dádivas, que vem gerar sentido à sua vida. Segundo Bachelard (1998, p.157):

Se o devaneio se liga à realidade do real, uma vez sonhada, tornam-se qualidades heroicas. Assim, para o devaneio da água, a água converte-se na heroína da doçura e da pureza. A matéria sonhada não permanece, portanto objetiva; pode-se dizer que ela se evemeriza. Reciprocamente, o evemerismo, a despeito de sua insuficiência geral, dá a impressões materiais comuns a continuidade e a ligação de uma vida humana insigne.

⁴¹⁵ A imagem das musas como inspiradoras das artes mostra a força do legado helênico à cultura ocidental. Na mitologia grega, as musas eram deusas irmãs veneradas desde tempos remotos. Inicialmente, eram as inspiradoras dos poetas. Mais tarde sua influência se estendeu a todas as artes e ciências. As associações entre as musas e suas áreas de proteção são tardias e apresentam muitas divergências. De maneira geral, Clío se liga à história; Euterpe, à música; Talia, à comédia; Melpômene, à tragédia; Terpsícore, à dança; Urânia, à astronomia; Érato, à poesia lírica; Polímnia, à retórica; e Calíope, à poesia épica, Mélete, à meditação; Mnema, à memória; e Aede, protetora do canto e da música. Há quem queira derivar suas origens de divindades aquáticas, marinhas, fluviais ou lacustre. Isso porque a água dos rios, dos lagos, das fontes e do mar é um elemento de inspiração para a meditação e a poesia. Os romanos as identificavam com as Camenae que eram, realmente, divindades aquáticas. (cf.: BARSA, 1965, vol. 9, p.373).

⁴¹⁶ Aqui temos mais um neologismo criado por Neruda unindo um adjetivo ao sufixo “mente” e criando um novo advérbio.

⁴¹⁷ A tradução literal do último verso é: “encheram o outono de presentes”.

Matilde, como musa de Neruda é a doce e pura heroína que vem transformar, segundo ele mesmo afirma, sua vida humana em algo insigne.

Vimos duas das principais temáticas do romantismo: a morte e o amor, mas é preciso lembrar que, dentro do romantismo, o gosto pela natureza impelia os poetas na direção da própria pátria. Neruda, através de sua poesia sempre demonstrou amor à pátria. O livro *Canto general* no início tinha como nome “*Canto general del Chile*”, mas acreditamos que Neruda percebeu que o livro falava da América Latina inteira, e por esse motivo, tirou o nome de seu país natal do título do mesmo, pouco antes de publicá-lo. *Las piedras del Chile* (1961), talvez, seja o único livro em que ele renda homenagens a sua pátria no próprio título. No prólogo de seu “livro de pedras” (como ele mesmo o qualificou), Neruda diz⁴¹⁸:

Dever dos poetas é cantar com seus povos e dar ao homem o que é do homem: sonho e amor, luz e noite, razão e desvairo. Mas não nos esqueçamos das pedras! [...] Minha companheira Gabriela Mistral disse uma vez que no Chile nos deparamos de repente com o esqueleto, tanta rocha temos nas montanhas e nas areias.

Mas Neruda mostra seu nacionalismo em muitos outros livros, principalmente, nos seus livros biográficos: *Confieso que he vivido* (1973), *Para nacer he nacido* (1977) nos cinco volumes de *Memorial de Isla Negra* (1964), que funcionam como uma autobiografia em versos. Além do nacionalismo carregado de denúncia e crítica político-social de *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*.

Uma vez que Neruda sempre defendeu uma postura de esquerda, o amor que manifesta por sua terra natal sempre apresenta também o seu lado político. Escolhemos para mostrar esse “nacionalismo” nerudiano que o torna mais um cidadão do mundo do que cidadão chileno, o poema “*Ven conmigo*”, publicado logo após a morte do poeta em 1973 no livro *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*.

⁴¹⁸ NERUDA, Pablo. *Algunas palabras para este libro de piedras*. In: *Canción de Gesta. Las piedras de Chile*. Buenos Aires: Debolsillo, 2004, p.77.

VEN CONMIGO

1. *Por esto estoy aquí en tu compañía:
por Chile, por su azul soberanía,

por el océano de los pescadores,

por el pan de los niños ruiseñores,
5. por el cobre y la lucha en la oficina,

por nuestra agricultura y por la harina,
por el buen compañero y por la amiga,

por el mar, por la rosa y por la espiga,
por nuestros compatriotas olvidados,

10. estudiantes, marinos y soldados,
por los pueblos de todos los países,

por las campanas y por las raíces,

por los caminos y por los senderos
que llevan a la luz al mundo entero

15. y por la voluntad liberadora
de las banderas rojas en la aurora.

Con esta unión están mis alegrías.

Lucha conmigo y yo te entregaré
todas las armas de mi poesía.*

VEM COMIGO

- Por isto estou aqui em tua companhia:
pelo Chile, sua azul soberania,

e pelo oceano dos pescadores,

pelo pão dos meninos cantadores,
pelo cobre e a luta na oficina,

pela agricultura e pela farinha,
pelo bom companheiro e pela amiga,

pelo mar, pela rosa e pela espiga,
por nossos compatriotas olvidados,

estudantes, marinheiros, soldados,
pelos povos de todos os países,

pelos sinos e pelas raízes,

pelos caminhos e pelas veredas
que levam a luz ao mundo inteiro

e pela vontade libertadora
das bandeiras vermelhas na aurora.

Com esta união estão minhas alegrias.

Luta comigo e eu te entregarei
todas as armas de minha poesia.*

Pablo Neruda ⁴¹⁹

Quanto à estrutura, o poema é composto de vinte e nove versos quase todos decassílabos. Uma vez que o poema alterna dísticos e monósticos, a configuração das estrofes, ora separa, ora une as rimas emparelhadas, que ganham uma configuração peculiar: *aa, b, bc, cd, df, fg, g, hh, ii, j, kj*.

Quanto ao tema, como enuncia o próprio título – “*Ven conmigo*” trata-se de um convite aos leitores para lutar ao lado do eu-lírico pela pátria (verso 2), pela liberdade (verso 15), pelo comunismo (verso 16)... Enfim, lutar pela revolução chilena, como propõe o título do livro. Em troca, o eu-lírico nos oferece: todas as armas de sua poesia (verso 19).

⁴¹⁹ NERUDA, Pablo. **Incitação ao nixonocídio e louvor da revolução chilena**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, p.40-43.

O poema começa como uma justificativa do eu-lírico, que diz estar na companhia do leitor por várias⁴²⁰ razões. A enumeração dos motivos que justificam o eu-lírico formam o corpo do poema, e a conclusão é um convite direto do eu-lírico ao leitor, para que ambos lutem lado a lado.

O nacionalismo chileno do eu-lírico aparece nos versos de números 2 e 9, mas a vontade do eu-lírico de lutar e mover o mundo inteiro (espécie de “nacionalismo globalizado”, justificável quando entendemos que Neruda é “cidadão do mundo”) aparece nos versos 11, 13 e 14: *por los pueblos de todos los países, [...] / por los caminos y por los senderos / que llevan a la luz al mundo entero.*

“*Ven conmigo*” tem um estruturação tradicional (com algumas inovações), tem o tom nacionalista condoreiro do romantismo e tem uma força política do realismo socialista (que veremos mais adiante).

Apesar deste poema ter sido publicado apenas poucos meses depois da morte de Neruda, talvez a justificativa por esta tendência socialista que aparece romantizada no poema-convite “*Ven conmigo*” esteja não só na tendência política de Neruda, mas antes disso na formação do poeta.

Tanto ele como Gabriela Mistral nasceram em uma região inóspita, onde a ligação com o primeiro mundo se realizava, sobretudo, através da leitura. Mas a leitura envolve escolhas e Mistral talvez tenha sido a principal responsável pelas primeiras e decisivas escolhas de Neruda, conforme nos relata Volodia Teitelboim⁴²¹:

Fala-se muito pouco sobre o fato de esse rapazinho [Neruda] aos 13 anos de idade ter publicado seu primeiro artigo no diário de seu tio, Orlando Masson. [...]

[...] Nessa época ele fez uma visita à diretora de um colégio feminino, Gabriela Mistral, e ela não apenas o nomeia o Cavalheiro da Poesia e o reconhece como poeta autêntico, como também o aconselha: "você tem que ler, continuar a ler. Mas não a literatura francesa – cortesã de olhos exageradamente pintados. Leia a literatura russa. Nela, está o homem, os problemas do povo, a luta entre deus e o diabo". [...]

⁴²⁰ Na verdade, a preposição “por” aparece treze vezes, mas podemos ler nas entrelinhas, muito mais do que treze razões pelas quais o eu-lírico está na companhia do leitor.

⁴²¹ TEITELBOIM, Volodia. Pablo Neruda: cem anos. Tradução Maria Lucília Ruy. In: *El Siglo* – número 74. Chile: 2004. Disponível em: <www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores> Acesso em: 19/09/2006.

Ele descobre o poder da palavra, da palavra impressa, numa região, segundo ele, de péssimo desenvolvimento verbal. Gente que falava pouco e muito mal. Ele próprio não se considerava alheio a isso nesse momento. Mas com a leitura descobre o mundo – e literatura de países longínquos aos quais ele gostaria de viajar, de estar, é que lhe mostrou isso; como o sonho de adolescente, de rapazola.

E, ali, Neruda – essa pessoa, entre tantas outras, que vegeta nessa vida cinzenta, que não vai além disso – percebe desde cedo que é poeta e que deve dedicar-se a isso, nada podendo fazer para mudar esse destino. [...]

Ele era um patriota em absoluto. Queria o melhor para o Chile, um país democrático, libertário. E também uma América Latina... melhor [...].

Nesse sentido, acredito que Neruda pode ser não apenas poeta do século XXI, mas também do terceiro milênio. Além disso, a vida dele é uma grande parábola: um garoto órfão, relativamente pobre, no último rincão do mundo, que se transforma em pregoeiro da humanidade.

Como vemos através do fragmento acima, foi Mistral quem primeiro disse “*Ven conmigo*” para Neruda. Geralmente, as escolhas que realizamos mais cedo (na infância e na juventude) são as que permanecem por toda nossa vida, ou pelo menos, são as mais duráveis. Esta é a realidade da vida de Neruda. Quando estudamos sua vida e sua obra a fundo, podemos observar que os germens de sua poesia já estavam sendo plantados desde a sua infância. Este contexto de sua dura realidade e suas múltiplas leituras e tornaram sua poesia plural e ele tornou-se um “pregoeiro da humanidade”, um poeta cidadão do mundo.

O nosso próximo tópico trata das escolas literárias que mais tentaram captar e se aproximar da realidade: o realismo e o naturalismo. Embora Neruda muitas vezes tenha afirmado “não gostar de uma poesia realista”, nem o estilo realista escapou da pena implacável de nosso poeta. Talvez, por sua mania de exercitar a escrita, por seu experimentalismo constante, Neruda inconscientemente, praticou o realismo (e até uma espécie de naturalismo) na poesia.

7. REALISMO / NATURALISMO

Na segunda metade do século XIX, a indústria desenvolveu novas técnicas de produção em escala, enquanto a ciência passou a explicar fenômenos até então inexplicáveis.

Politicamente, a pequena burguesia passou a desempenhar o papel de orientadora da vida política. Portanto, a burguesia e, não mais o clero e a aristocracia, passou a ser a classe dominante. Por outro lado, surgiu uma nova classe social – o proletariado (classe dominada).

Economicamente, o capitalismo industrial propunha a anulação da interferência humana sobre os empreendimentos financeiros das empresas. Cada empresa passou a ser considerada um organismo independente, que visava apenas o próprio desenvolvimento. Socialmente, uma vez que o desenvolvimento era medido pela capacidade da empresa em obter lucros, os operários trabalhavam, em condições miseráveis, excluídos das vantagens trazidas pelo avanço científico e industrial da época. A Revolução Industrial, o avanço do capitalismo e o grande desenvolvimento científico e tecnológico trouxeram profundas modificações que marcaram a sociedade e o modo de pensar do homem da época.

Surgiram novos pensadores e novas correntes filosóficas: o positivismo, o evolucionismo, o determinismo e o socialismo.

Enquanto o positivismo de Augusto Comte (1798-1857) considerava válido apenas o conhecimento que estivesse baseado em fatos e na experiência concreta, o evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882) pregava que o homem é produto da evolução natural das espécies. Completando as ideias das duas filosofias anteriores, o determinismo de Hippolyte Taine (1824-1893) acreditava que o comportamento humano era determinado por forças biológicas (herança genética), sociológicas (meio social), e históricas (visão do passado). Por outro lado, o socialismo de Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) pregava a dissolução da sociedade capitalista e a criação de uma sociedade socialista, na qual o poder político-econômico estivesse centrado nas mãos dos próprios trabalhadores.

As mudanças sociais, políticas e econômicas e as novas correntes filosóficas, mudaram o conceito de beleza artística. O subjetivismo romântico foi considerado ultrapassado e a objetividade artística passou a ser valorizada. Nasceram assim duas novas correntes literárias em oposição ao romantismo: o realismo e o naturalismo.

Quanto à origem da palavra, de acordo com Dante Tringali (1994: p.115), “realismo vem do latim *res* – coisa”. A realidade externa é a marca que impera na escola realista que tem na objetividade e na razão o seu ideal de beleza, em oposição à escola romântica que buscava a subjetividade e a imaginação. O movimento começa com a pintura de G. Courbet (1819-1877) e se transporta para a literatura que a partir desta época se aproxima cada vez mais da pintura, se distanciando de sua origem musical. Chapfleury (1821-1889) reúne em um livro, *Le Realisme*, uma série de artigos em defesa do realismo de Courbet. Na mesma época, Duraty (1833-1880) edita um jornal com o mesmo nome e com os mesmos objetivos de defender o realismo. Ambos (livro e jornal) valem como manifestos do movimento. Apesar do realismo ter tido precursores (Balzac, Stendhal, Dickens), o primeiro romance, considerado realista exemplar, foi *Madame Bovary* (França – 1857) de Gustave Flaubert (1821-1880).

O romance realista é conhecido como romance documental, porque para construir um personagem, baseava-se na observação do comportamento humano. Dentre os realistas, destacam-se: os franceses – Edmond Goncourt (1821-1880) e Jules Goncourt (1830-1870), o norueguês – Henrik Ibsen (1828-1906), o russo – Fiodor Mikhailovitch Dostoievski (1821-1881), o brasileiro – Machado de Assis (1839-1908), o português – Eça de Queiroz entre outros. Na Espanha, o romance realista foi impulsionado pelo “costumbrismo” de Mariano José de Lara (1809-1837) que antes escrevia dentro dos padrões românticos) e alcançou seu apogeu com Juan Valera (1824-1905), Benedito Pérez Galdós (1843-1920) e Leopoldo Alas (conhecido por Clarín, 1852-1901). A poesia realista de quase nenhuma expressão foi representada por Ramón de Campoamor (1817-1901) e Gaspar Nuñez de Arce (1834-1903).

Seguindo os conceitos do realismo, surgiu o naturalismo que possuía um feitiço próprio e cumpria o papel de uma nova escola. O nome *naturalismo* é formado sobre a palavra *natural*, adjetivo do substantivo *natura*. O naturalismo pratica o retorno à natureza, concebida como o conjunto dos fatos regidos por leis científicas que, no fundo, se reduzem à leis mecânicas. Pode-se dizer que o naturalismo é “uma estética e uma poética” do realismo inspirada na ciência. (cf.: TRINGALI, 1994, p.122).

Quanto às diferenças existentes entre o realismo e o naturalismo, sabe-se que os temas realistas retratavam mais a classe média, enquanto os temas naturalistas desciam às camadas marginalizadas da sociedade. “Os naturalistas, enfim, não temiam descrever repugnâncias [...], movidos pela certeza do seu papel científico, ao invés dos realistas, que suspendiam a sua indagação onde começaria o desvendar de postulações repelentes” (MOISÉS, 1988, p.357).

Convém ressaltar que todo texto naturalista é realista, mas nem todo texto realista é naturalista. Isto significa que o naturalismo foi uma tendência dentro do realismo, tendência que se baseava numa concepção predominantemente materialista do homem e da sociedade. Dessa concepção surgiu, com o naturalismo, o romance experimental – baseado não só na observação do ser humano como o romance realista, mas seguindo ainda as demais etapas do método científico para desenhar suas personagens, a saber: observação, hipótese e experimentação.

O naturalismo também surgiu na França, organizado e comandado por Émile Zola (1840-1902), cujos textos teóricos valeram como manifestos da escola literária. Zola exerceu grande influência na literatura mundial. Ele publicou *Teresa Raquin* (1867) e, em 1880, o grupo naturalista francês publicou um conjunto de narrativas com o título *Les Soirées de Médan*. A escola naturalista desapareceria em 1887, quando o grupo de seguidores de Zola se desintegrou, por não aceitar os exageros de seu líder, contidos no romance *Terra*. Foram naturalistas de destaque Guy de Maupassant (1850-1893), Aphonse Daudet (1867-1942) e o italiano⁴²² Giovanni Verga (1840-1922).

As escolas realistas e naturalista possuíam como meta principal ser expressão da verdade, ou seja, o escritor não deveria mais retratar em suas obras um mundo idealizado (sonhado, imaginado, perfeito) como no romantismo, mas sim retratar um mundo o mais próximo possível do real. Se a realidade apresentasse aspectos feios e desagradáveis, cabia ao artista descrevê-los como estes se apresentavam. Deste modo, as obras realistas ora refletem, ora criticam a sociedade de sua época.

⁴²² Na Itália o movimento teve o nome de *verismo* ao invés de *naturalismo*.

Os artistas realistas e naturalistas deveriam ser objetivos (e não subjetivo como no romantismo). Isto não quer dizer que o escritor não pudesse interpretar a vida e devesse apenas documentá-la (como se faz nos jornais). O escritor, ao contrário, usava a imaginação, mas possuía sempre o compromisso com o mundo real que o cercava. Ele compreendia, interpretava o mundo real e criticava ou retratava a realidade na sua obra ficcional.

Os escritores realistas e naturalistas preocupavam-se com o presente histórico, ao contrário dos escritores românticos, que resgatavam e davam muito mais destaque ao passado.

Deste modo, as obras realistas possuem como característica a contemporaneidade da época. Sendo assim, ocorre a semelhança das personagens realistas com o homem comum. A mulher não é mais "o anjo" dos românticos, um ser perfeito e inalcançável. Para os realistas a mulher é de "carne e osso" possui tanto virtudes, como defeitos. Os heróis não são mais fortes, corajosos, perfeitos, ao contrário, podem ser fracos, medrosos, imperfeitos. Muitas vezes, aparece o que chamamos de antiherói (um herói às avessas). Tudo isso porque o belo deveria identificar-se com a verdade.

Principalmente nas obras consideradas naturalistas, ocorreu o condicionamento ao meio físico e social. O ser humano aparece condicionado a fatores naturais (temperamento, raça, clima) e a fatores culturais ou sociais (educação, ambiente, meio social). Por isso, o comportamento e as ações humanas eram determinados pelo ambiente em que viviam. Segundo Dante Tringali (1994, p.117), "não se sente muito entusiasmo pela poesia. O parnasianismo suprirá, neste ponto, o vácuo deixado pelo realismo". Também "o naturalismo não teve tempo de encontrar uma saída para o lirismo" (TRINGALI, 1994, p.129). Entretanto, Massaud Moisés (1990, p. 286) comenta que os poetas do "Realismo em Portugal deu origem à única geração literária que merece este nome além-Atlântico".

Independentemente de concluir, se houve ou não, uma poesia de estilo realista e /ou naturalista de repercussão mundial, é possível notar a influência temática tanto do realismo como do naturalismo na poesia nerudiana. Neruda sempre trouxe a voz do povo para sua poesia, com isso, em alguns momentos, também construiu poemas cujos temas inserem-se dentro do realismo e do naturalismo. Por exemplo: Neruda, ainda jovem, homenageou as classes pobres da sociedade (camponeses, criadas) e aos doentes marginalizados (tísicos, cegos) escrevendo os seguintes sonetos:

MANOS DE CAMPESINOS

*Manos torpes y honradas. Manos buenas
que en las tarde duermen, milagrosas
bajo el influjo de la luna llena
bendiciendo los senos de la esposa.*

*Y se duermen cansadas de la labor vencida
rudamente – en silencio – como bajo el encanto
de tener en los músculos rosas encallecidas
de haber labrado mucho y haber sembrado tanto!*

*Santificadas sean en toda letanía
nos dan el trigo de oro y el pan de cada día
y siguen los preceptos que les diera el Señor.*

*Debieran de llenarlas de flores y de gemas,
Manos de campesinos que son todo un poema
En que versos huelen a tierra y a sudor!*

Pablo Neruda ⁴²³

LAS SIRVIENTES

*Con la guagua en los brazos van pasando la vida
que es tan larga, tan larga! Y es tan dura, tan dura!
¡Para después que exista la Tierra prometida
y que ahora haya leche para la criatura!*

*Para la criatura de los ojitos castos,
de las manos tembloras, de la carne inocente,
para el niño sin padre que nació como el pato
del camino que pisa casi toda la gente...*

*Y pensar que mañana la noche estremecida
recogerá la guagua casi recién nacida
y poquito a poquito se llevará a la madre...*

*Y cuando caminito de la tumba los lleven,
ante el cortejo lento de hombres que no se mueven
no habrá un niño que llore, no habrá un perro que ladre.*

Pablo Neruda ⁴²⁵

MÃOS DE CAMPONÊS

*Mãos rústicas e honradas. Mãos bondosas.
que adormecem na tarde, milagrosas
sob o incentivo bom da lua-cheia
a abençoar os seios de uma esposa.*

*E adormecem cansadas da tarefa cumprida
rudemente – em silêncio – como que sobre o encanto
de possuir nos músculos rosa envelhecidas
de ter lavrado muito e ter semeado tanto!*

*Santificadas sejam em toda ladainha,
nos dão o trigo de ouro e o pão de cada dia
e seguem os preceitos que lhes deu o Senhor.*

*Haveria que enchê-las de flores e de gemas
as mãos de camponês que são todo um poema
nos quais os versos cheiram a terra e a suor!*

Pablo Neruda ⁴²⁴

AS CRIADAS

*Com seu nenê nos braços vão passando a vida
que é tão longa, tão longa! e é tão dura, tão dura!
Pode existir depois a Terra Prometida
mas agora haja leite para a sua criatura!*

*Para essa criaturinha dos olhinhos castos,
das mãozinhas trementes, da carne inocente,
a criança sem pai que nasceu como o pato
do caminho pisado por quase toda gente...*

*E pensar que amanhã a noite estremecida
recolherá a criança quase recém-nascida
e também aos pouquinhos a mãe, sem alarde...*

*E que não haverá quando à tumba levados
ante o cortejo lento de homens fatigados
nenhum coro infantil e nenhum cão que ladre...*

Pablo Neruda ⁴²⁶

⁴²³ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud.* 1982, p.94.

⁴²⁴ *O rio invisível. Poesia e prosa de juventude.* 1982, p.92.

⁴²⁵ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud.* 1982, p.94.

MANOS DE TÍSICO

*Manos que me fueran buenas como un canto risueño
sintiendo la tristeza de un camino de ayer,
perdidas en el hondo cansancio del ensueño,
cansancio éste que nunca deja de florecer...*

*Manos de enfermo – manos tísicamente buenas
austeramente santas en su triste virtud
(Yo he visto en la blancura de esas dos azucenas
la ruta pecadora de una venita azul.)*

*Manos que con el tiempo – tuberculosamente
han sentido la huida de las almas ardientes
lejanas compañeras de sus 18 abril.*

*Y que ahora en la tarde se encogen tembladoras
porque mientras que pasan desolantes las horas
se van amarilleando como viejos marfiles.*

Pablo Neruda ⁴²⁷

MANOS DE CIEGO

*Dame tus manos, ciego. Las manos de los ciegos
son como las raíces de estos hombres inertes
se queman retostadas por el sol en Enero
y en el Otoño sienten como llega la muerte.*

*Tajadas y sumisas en el silencio viven
descarnando sus dedos la hilacha del dolor
y la hilan recogidas como monjes humildes
que estuvieron hilando las palabras de Dios.*

*Los ciegos tienen toda su alma en estas manos
ásperas de rozarse con los miembros humanos,
traspasadas de duelo, temblorosas de amor,*

*tiemblan como cordajes los largos dedos magros
y parecen dos santas palomas de milagro
tajeadas y sangrantes de noche y de dolor...*

Pablo Neruda ⁴²⁹

MÃOS DE TÍSICO

*Mão que já foram boas como um canto risonho,
sentiram a tristeza de um caminho de outrora,
mas perdidas no fundo cansaço do seu sonho,
um cansaço que sempre floresceu, mesmo agora...*

*Mãos de enfermo, mãos boas, tísicamente amenas,
austeramente santas em sua triste virtude.
(pude ver no branco dessas duas açucenas
a senda pecadora de uma veia azulada.)*

*Mãos que, em passando o tempo, tuberculosamente
sentiram a escapada das almas ardentes
distantes companheiras de seus 18 abris.*

*E que agora na tarde se encolhem assustadas
pois enquanto se escoam as horas desoladas
vão amarelecendo como velhos marfins.*

Pablo Neruda ⁴²⁸

MÃOS DE CEGO

*Dá-me tuas mãos, cego. As mãos dos cegos
são como as raízes destes homens inertes,
se queimam retostadas pelo sol de janeiro
e percebem no outono a chegada da morte.*

*Talhadas e submissas vivem no silêncio
descarnado os seus dedos os fiapos da dor
e os fiam recolhidas como monges humildes
que estivessem fiando as palavras do Senhor.*

*Os cegos têm nessas mãos toda a sua alma,
ásperas de roçar-se com os membros humanos,
traspasadas de penas, estremecidas de amor;*

*tremem como cordames os longos dedos magros
e semelham duas santas pombas de milagre
cortadas e sangrentas de noite e de dor...*

Pablo Neruda ⁴³⁰

Todos os sonetos apresentam versos livres, mas mantém as rimas finais seguindo o esquema: *abab, cdcd, eef, ggf*.

⁴²⁶ O rio invisível. Poesia e prosa de juventude.1982, p.92.

⁴²⁷ El río invisible. Poesía y prosa de juventud.1982, p.73.

⁴²⁸ O rio invisível. Poesia e prosa de juventude.1982, p.71.

⁴²⁹ El río invisible. Poesía y prosa de juventud.1982, p.84.

⁴³⁰ O rio invisível. Poesia e prosa de juventude.1982, p.82.

Quanto ao tema, vemos que os dois primeiros (“*Manos de campesinos*” e “*Las servientes*”) por tratarem sobre o proletariado, relacionam-se com a temática realista; os outros dois (“*Manos de tísico*” e “*Manos de ciego*”) por abordarem pessoas enfermas, socialmente marginalizadas, estão mais relacionados com o naturalismo. De qualquer maneira, embora a temática dos quatro sonetos seja realista / naturalista, nota-se muito o tom romântico pela abordagem da premissa “bondade”, pela preocupação com o lado espiritual da vida que não são pertinentes à estética realista-naturalista.

São marcas da subjetividade romântica: em “*Manos de campesinos*” a presença de “*manos buenas, manos milagrosas, bajo al encanto, preceptos que les diera el Señor*” (*mãos bondosas, mãos milagrosas, baixo ao encanto, preceitos que lhes deu o Senhor*); em “*Las servientes*” a presença de “*Tierra Prometida, carne inocente, la noche estremecida regorera la guagua recién nacida*” (“*Terra Prometida, carne inocente, a noite estremecida recolherá a criança recém-nascida*”); em “*Manos de ciego*” a presença de metáforas como – “*el Otoño sienten como llega la muerte, regogidos como monjes humildes, hilando las palabras de Dios*” (“*o Outono sentem como chega a morte, recolhidos como monges humildes, fiando as palavras de Deus*”); em “*Manos de Tísico*” “o tísico” era o modelo de herói do ultrarromantismo, morrer tuberculoso era “morrer de amor e alcançar o infinito” por isso, o nome mal-do-século.

Todos os sonetos são muito parecidos. Em todos aparece a imagem das mãos, inclusive em “*Las servientes*”, que não têm o sintagma “*as mãos*” no título, surge (mais adiante) “as mãos” das criancinhas.

Os outros três sonetos que possuem “*las manos*” no título são metonímicos, focalizam a parte (as mãos) representando o todo (a pessoa do camponês, do tísico, do cego).

A temática das mãos seria mais tarde retomada por Neruda que publicou em 1968, já na sua maturidade, quando era senador no Chile: *Las manos del día*. O canto *LIII* – “*Moralidades*” – de *Las manos del día*, que veremos a seguir, aborda uma questão da escola realista: “a razão” (o realismo, como já dissemos, tem na objetividade e na razão o seu ideal de beleza, em oposição à escola romântica que buscava a subjetividade e a imaginação).

LIII
MORALIDADES

*Que la razón no me acompañe más
dice mi compañero, (y lo acompaño
porque amo, como nadie, el extravío.)
Vuelve mi compañero a la razón
(y acompaño otra vez al compañero
porque sin la razón no sobrevivo).*

Pablo Neruda⁴³¹

LIII
MORALIDADES

*Que a razão não me acompanhe mais
disse meu companheiro, (e eu o acompanho
porque amo, como a ninguém, o extravio.)
Volta meu companheiro para a razão
(e acompanho outra vez ao companheiro
porque sem a razão não sobrevivo).*

Pablo Neruda⁴³²

Vemos que neste canto, em um jogo lúdico com a palavra “razão” o eu-lírico transfere a seu companheiro a responsabilidade de viver com ou sem razão, enfatizando que para ele, mas vale o companheirismo e o amor do que a razão, e que, paradoxalmente, sem a razão é impossível sobreviver. O título do poema “*Moralidades*” é abordado ludicamente, em todas as suas possibilidades de valoração.

O eu-lírico de “*Moralidades*” é um ser fragmentado e indeciso, ora valorizando, ora desvalorizando a razão. Mostra também ser um sujeito fraco⁴³³ susceptível a acompanhar o companheiro mesmo que seja para cometer um extravio (*lo acompaño porque amo, como nadie, el extravío* – *eu o acompanho porque amo, como a ninguém, o extravio*). Neruda numa perspectiva bem realista demonstra neste poema “o meio” influenciando as ações humanas, no caso um amigo influenciando o outro, ou ainda “as más companhias” influenciando nas ações da vida de alguém.

⁴³¹ *Las manos del día*. 1971, p.92.

⁴³² Tradução nossa.

⁴³³ Os conceitos de “sujeito fraco” e “sujeito fragmentado” pertencem à teoria da pós-modernidade.

Sob o ponto de vista realista sempre há uma tentativa de focar de uma maneira objetiva o tema, por isso gostaríamos de mostrar um último poema de Neruda que tem como título “Mujer”. Este poema do livro *El fin de viaje* (1973) trata-se de uma publicação póstuma. Nele Neruda retrata a mulher contemporânea de uma maneira realista, mas numa perspectiva utópica pede que ajudemos às mulheres que estão “dando à luz ao futuro de igualdade e alegria”.

MUJER

1. *Antes del hombre, la mujer, la madre,
durante el hombre, la mujer, la esposa,
después del hombre, la mujer, la sombra.*

- Sombra del hombre, claridad del hombre,*
5. *trabajadora dura en sus trabajos,
amorosa, estrellada como el cielo
en el ciclo tenaz de la ternura,
mujer valiente de las profesiones,
obrero de las fábricas crueles,*
10. *doctora luminosa junto al niño,
lavandera de las ropas ajenas,
escritora que ciñes
una pequeña pluma como espada,
mujer del muerto que cayó en la mina*
15. *sepultado por el carbón sangriento,
solitaria mujer del navegante,
compañera del preso y del soldado,
mujer dulce que riega sus rosales,
mujer sagrada que de la miseria*
20. *multiplica su pan con llanto y lucha,
mujer,*

- título de oro y nombre de la tierra,
flor palpitante de la primavera
y levadura santa de la vida,*
25. *ha llegado la hora de la aurora,
la hora de los pétalos del pan,
la hora de la luz organizada,
la hora de todas las mujeres juntas
defendiendo la paz, la tierra, el hijo.*

30. *Amor, dolor y lucha se congregan
en vuestros reunidos corazones
y mi palabra es ésta:
la tierra es grande y sufre:
ayudemos al nacimiento*
35. *de la igualdad y la alegría.*

Pablo Neruda⁴³⁴**MUJER**

- Antes do homem, a mulher, a mãe,
durante o homem, a mulher, a esposa,
depois do homem, a mulher, a sombra.*

- Sombra do homem, claridade do homem,*
5. *trabalhadora dura em seus trabalhos,
amorosa, estrelada como o céu
no ciclo tenaz da ternura,
mulher valente das profissões,
obreira das fábricas cruéis,*
10. *doutora luminosa junto ao menino,
lavadeira das roupas alheias,
escritora que cinge
uma pequena pluma como espada,
mulher do morto que caiu na mina
sepultado pelo carbono sangrento,
solitária mulher do navegante,
companheira do preso e do soldado,
mulher doce que rega seus roseirais,
mulher sagrada que da miséria*
20. *multiplica seu pão com pranto e luta,
mulher,*

- título de ouro e nome da terra,
flor palpitante da primavera
e levedura santa da vida,
chegou a hora da aurora,
a hora das pétalas do pão,
a hora da luz organizada,
a hora de todas as mulheres juntas
defendendo a paz, a terra, o filho.*

- Amor, dor e luta congregam-se
nos vossos reunidos corações
e minha palavra é esta:
a terra é grande e sofre:
ajudemos ao nascimento
da igualdade e da alegria.*

Pablo Neruda⁴³⁵

⁴³⁴ *El fin de viaje*. 1982, p.41, 42.

O poema, que possui quatro estrofes de versos livres e brancos, parece uma ode em homenagem a “Mujer”.

Na primeira estrofe (repleta de nasais, vibrantes e consoantes líquidas) o eu-lírico define a mulher a partir de sua relação enquanto homem com os diversos significados que a figura feminina possui em diferentes estágios da vida dele (versos 1 a 3):

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Antes del hombre, la mujer, la madre,
durante el hombre, la mujer, la esposa,
después del hombre, la mujer, la sombra.</i></p> | <p><i>Antes do homem, a mulher, a mãe,
durante o homem, a mulher, a esposa,
depois do homem, a mulher, a sombra.</i></p> |
|---|--|

Deste modo, “antes” (na infância do homem) ela é a mãe; “durante” (na atualidade, sendo o eu-lírico um homem adulto) ela é a esposa; “depois” (na velhice) ela é a sombra.

A segunda estrofe, a mais longa do poema, inicia-se em uma perspectiva romântica da mulher (versos 4 a 7), mas em seguida temos uma longa enumeração que abarca o ponto de vista realista da mulher (versos 8 a 20) e por último uma evocação à mulher (verso 21).

- | | |
|---|---|
| <p><i>Sombra del hombre, claridad del hombre,
5. trabajadora dura en sus trabajos,
amorosa, estrellada como el cielo
en el ciclo tenaz de la ternura,
mujer valiente de las profesiones,
obrero de las fábricas crueles,
10. doctora luminosa junto al niño,
lavandera de las ropas ajenas,
escritora que ciñes
una pequeña pluma como espada,
mujer del muerto que cayó en la mina
15. sepultado por el carbón sangriento,
solitaria mujer del navegante,
compañera del preso y del soldado,
mujer dulce que riega sus rosales,
mujer sagrada que de la miseria
20. multiplica su pan con llanto y lucha,
mujer,</i></p> | <p><i>Sombra do homem, claridade do homem,
trabalhadora dura em seus trabalhos,
amorosa, estrelada como o céu
no ciclo tenaz da ternura,
mulher valente das profissões,
obreira das fábricas cruéis,
doutora luminosa junto ao menino,
lavadeira das roupas alheias,
escritora que cinge
uma pequena pluma como espada,
mulher do morto que caiu na mina
sepultado pelo carbono sangrento,
solitária mulher do navegante,
companheira do preso e do soldado,
mulher doce que rega seus roseirais,
mulher sagrada que da miséria
multiplica seu pão com pranto e luta,
mulher,</i></p> |
|---|---|

Na terceira estrofe, que possui um eco, o poema volta a resgatar o ponto de vista romântico, agora com a eloquência do condoreirismo, e a mulher é presentificada (*ha llegado la hora*) e sacralizada (*levadura santa*) em uma metáfora hiperbólica que envolve brilho e valor (*oro*), forma e perfume (*flor*), vibração (*palpitante*) e união em defesa de um propósito comum em prol um futuro melhor (*la hora de todas las mujeres juntas / defendiendo la paz, la tierra, el hijo*) – versos 22 a 29:

<p><i>Título de oro y nombre de la tierra, flor palpitante de la primavera y levadura santa de la vida, 25. ha llegado la hora de la aurora, la hora de los pétalos del pan, la hora de la luz organizada, la hora de todas las mujeres juntas defendiendo la paz, la tierra, el hijo.</i></p>	<p><i>título de ouro e nome da terra, flor palpitante da primavera e levedura santa da vida, chegou a hora da aurora, a hora das pétalas do pão, a hora da luz organizada, a hora de todas as mulheres juntas defendendo a paz, a terra, o filho.</i></p>
--	---

Na última estrofe do poema, o eu-lírico assumindo uma postura pessoal e utópica bem ao estilo do realismo socialista evoca a toda a humanidade a ajudar as mulheres enquanto progenitoras de um futuro de igualdade e alegria:

<p><i>30. Amor, dolor y lucha se congregan en vuestros reunidos corazones y mi palabra es ésta: la tierra es grande y sufre: ayudemos al nacimiento 35. de la igualdad y la alegría.</i></p>	<p><i>Amor, dor e luta congregam-se nos vossos reunidos corações e minha palavra é esta: a terra é grande e sofre: ajudemos ao nascimento da igualdade e da alegria.</i></p>
--	--

Como vemos em “*Mujer*”, as mulheres são pela sua representação (mãe, esposa, profissional) em quanto ser existente neste mundo. A mulher está representada em seus múltiplos sentidos conforme a função ou o papel que representa. Ou seja, o título no singular – “*Mujer*” – é explorado em uma perspectiva simbólica plural. Em “*Mujer*”, como na maioria de seus poemas, Neruda privilegia o conteúdo simbólico do objeto-tema tentando focalizar este objeto em todas as perspectivas possíveis. Em nosso próximo tópico abordaremos uma escola literária que realizou exatamente a postura inversa, privilegiando a forma em detrimento do conteúdo – o parnasianismo.

8. PARNASINISMO

Como sabemos, o parnasianismo foi a última das escolas literárias tradicionalista. Foi um movimento exclusivo da literatura e limitado à poesia. A meta do parnasianismo era buscar a beleza e a perfeição da forma poética. O nome parnasianismo apareceu pela primeira vez em uma revista francesa cujo título era *Le Parnasse Contemporain* (1866). Este nome foi inspirado no Monte Parnaso da Mitologia Grega, que era a morada de Apolo e suas musas.

De acordo com a Mitologia Grega existiam dois tipos de poesia: a poesia espontânea, inspirada por Dioniso (Baco para os latinos, deus do vinho, e das artes inspiradas) seria a poesia romântica; e a poesia elaborada, regida sob o influxo de Apolo (deus do Sol, da música, da poesia e da profecia) seria a poesia parnasiana.

O parnasianismo surgiu na França como um movimento literário que possuía como principal objetivo ir contra os exageros da postura estética romântica. Entre os mestres do parnasianismo francês estão vinculados os poetas: Theophile Gautier (1811-1872), Leconte de Lisle (1818-1894), Théodore de Banville (1823-1891) e, em suas primeiras poesias, Charles Baudelaire (1821-1867), que, posteriormente, seria o grande precursor da poesia moderna. No Brasil, houve um movimento parnasiano de grande força, representado pela conhecida tríade parnasiana, formada por: Olavo Bilac (1865-1918), Raimundo Correa (1859-1911) e Alberto de Oliveira (1859-1907).

Dentre as características da poesia parnasiana destacam-se: a negação à poesia sentimental (o poeta parnasiano pregava a valorização da poesia elaborada, assim escrever equivalia a um trabalho artesanal; o poeta deveria ser como um joalheiro que dava fôrma à forma); defesa do princípio da "arte pela arte" (a arte deveria existir apenas em função dela mesma, desligando-se de problemas políticos, sociais, religiosos, afetivos, individuais, etc.); assimilação das ideias das artes plásticas (o poeta parnasiano deveria trabalhar o verso como o pintor colore a tela, como o escultor trabalha sua estátua e o arquiteto a idealização da construção); a busca da perfeição formal (era a preocupação fundamental dos parnasianos, por isso elegeram a literatura clássica greco-romana como modelo de perfeição); o retorno à tradição clássica (além de buscar as formas clássicas, houve um retorno aos temas greco-romanos); o formalismo (valorizou-se tudo aquilo que se relacionava com a perfeição formal: o soneto, as rimas ricas – entre palavras de mesma classe gramatical, as rimas raras – entre palavras difíceis de serem rimadas); a busca de palavras no dicionário (pois, além de procurarem palavras para suas rimas raras, os parnasianos acreditavam na linguagem pura, aquela que não sofre a influência da linguagem popular do cotidiano); a preferência pela ordem indireta das frases (porque, além de ser o modo clássico de escrever; segundo os parnasianos, a ordem inversa enobrecia a linguagem poética).

Com tudo isso, a poesia tornou-se, muitas vezes, descritiva e também passou a trabalhar com o exótico. Algumas poesias de Neruda aproximam-se do estilo parnasiano, como por exemplo: “*Intermedio*” publicada em *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*.

INTERMEDIO⁴³⁶

1. *Este muchacho hiperestésico*⁴³⁷
sufriente de un mal metafísico,
*lejano del ritmo genésico*⁴³⁸
del endecasílabo físico,
5. *éste verso raro y cálido*
que salta y brinca de frío
y que en el rostro moreno pálido
se parece a Rubén Darío,

INTERMÉDIO

Este jovem hiperestésico
sofrente de um mal metafísico,
distante do ritmo genésico
e do hendecassílabo físico,

este verso raro e cálido
que salta e que brinca de frio
e no rosto moreno pálido
parece com Rubén Darío,

⁴³⁶ *Intermedio* – “intervalo, pausa, interrupção”.

⁴³⁷ *Hiperestésico* – “impressionável, sensível, sentimentalista”

⁴³⁸ *Genésico* – “sexual, carnal, fecundo”

*es Jacobo Nazaré (Estética:
10. ninguna línea teórica
que involucre el verso vacío.)*

*Va viviendo el mal de ser vivo,
ancestralmente primitivo,
debajo de su nombre judío.*

Pablo Neruda⁴³⁹

*é Jacobo Nazaré (Estética:
nenhuma linha teórica
que envelope o verso vazio.)*

*Vai vivendo o mal de ser vivo
ancestralmente primitivo,
debaixo de um nome judio.*

Pablo Neruda⁴⁴⁰

Há uma preocupação com a forma no soneto “*Intermédio*”. Nele, notamos a presença de rimas raras e de vocabulário complexo (“*hiperestésico – genésico; Estética – teórica*”). O esquema rítmico está estruturado com rimas cruzadas: *abab, cdcd, eef, ggf*. Apresenta versos em sua maioria octossílabos. Além disso, o poema menciona dois nomes: Rubén Darío⁴⁴¹ e Jacobo Nazaré⁴⁴². Tudo nos leva a crer que Neruda, para censurar – Jacobo Nazaré – parodia o estilo parnasiano usado por ele para fazer “*Intermédio*”.

No primeiro quarteto abarrotado de sibilantes, de fonemas oclusivo /k/ velar surdo e de assonâncias de vogais fechadas /e/ e /i/ eu-lírico refere-se a um jovem poeta e confere ao caráter deste jovem as marcas da poesia dele: “*hiperestésica, sofrente de um mal metafísico, longe do ritmo genésico do hendecassílabo físico.*” Ao mesmo tempo em que personifica a poesia, o eu-lírico deprecia o poeta (versos 1 a 4):

1. *Este muchacho hiperestésico
sufriente de un mal metafísico,
lejano del ritmo genésico
del endecasílabo físico,*

*Este jovem hiperestésico
sofrente de um mal metafísico,
distante do ritmo genésico
e do hendecassílabo físico,*

No segundo quarteto, no qual aparecem muitas sibilantes vibrantes, e assonâncias de /e/ e /o/ o eu-lírico fala como são os versos deste poeta e os compara com os versos de Rubén Darío (versos 5 a 8):

⁴³⁹ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud.* 1980, p.72.

⁴⁴⁰ *O rio invisível. Poesia e prosa de juventude.* 1982, p.70

⁴⁴¹ Rubén Darío (1867-1916) – poeta nicaraguense que teve uma primeira fase parnasiana (enquanto vivia no Chile) e depois aderiu ao modernismo (já vivendo na Espanha) exerceu grande influência na América Latina, tornando-se representante máximo da poesia moderna (cf.: Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p.401-403).

⁴⁴² Jacobo Nazaré – jornalista, crítico literário, romancista chileno que escreveu também poesia parnasiana, depois tornou-se ultraísta difundindo o programa do movimento (encabeçado por Jorge Luís Borges) na *Revista Vórtices* do Chile.

5. *éste verso raro y cálido
que salta y brinca de frío
y que en el rostro moreno pálido
se parece a Rubén Darío*

*este verso raro e cálido
que salta e que brinca de frio
e no rosto moreno pálido
parece com Rubén Darío,*

No primeiro terceto, que apresenta muitas oclusivas, nasais e vogais abertas, o eu-lírico abre também seu discurso e revela nome da pessoa da qual está falando. Afirma também que não há nenhuma linha teórica que implique nos versos vazios realizados por Jacob (versos 9 a 11):

*es Jacobo Nazaré (Estética:
10. ninguna línea teorética
que involucre el verso vacío.)*

*é Jacobo Nazaré (Estética:
nenhuma linha teorética
que envelope o verso vacío.)*

No último terceto, carregado de oclusivas e de vogais fechadas que parecem repetir o som de um riso, a sátira do eu-lírico a Jacobo Nazaré é efetuada (versos 12 a 14):

*Va viviendo el mal de ser vivo,
ancestralmente primitivo,
debajo de su nombre judío.*

*Vai vivendo o mal de ser vivo
ancestralmente primitivo,
debaixo de um nome judio.*

Segundo Afonso Romano de Sant'Anna, Neruda realiza uma paródia formal em “*Intermedio*”, pois “o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como zombaria” (SANT'ANNA, 1991, p.12).

Assim sendo, podemos dizer que “*Intermedio*” é uma paródia, bem ao gosto do modernismo, realizada contra o parnasianismo, através do próprio estilo satirizado. Neste sentido, “*Intermedio*” é um soneto totalmente relacionado com a postura modernista.

No poema que veremos a seguir, “*Trópicos arenosos*” entretanto, não temos uma paródia estilística como em “*Intermedio*”. Neruda utiliza mesmo o estilo parnasiano para escrever “*Trópicos Arenosos*”. Trata-se de um poema descritivo que parece mais um cromo realista da natureza que retrata.

TRÓPICOS ARENOSOS

*Tierra que grita bajo el sol ardiente
en mediodía prístino y maduro,
calcinación de huesos y semillas
en la hiperbórea salazón del fruto.*

La arena sabe recoger el largo

TRÓPICOS ARENOSOS

*Terra que grita sob o sol ardente
em meio-dia prístino e maduro,
calcinação de ossos e sementes
numa hiperbórea salga de seu fruto.*

A areia sabe recolher o longo

*espasmo de los rayos encendidos
y devolverlo en cálido ofertorio
de desnudez y latigazo vivo.*

*Arena... Arena... Tierra removida,
aceite hirviente de un verano crudo.
La vida toda cabe entre mis venas.
El sol está en mi corazón desnudo!*

Pablo Neruda⁴⁴³

*espasmo de seus raios acendidos
e devolvê-los em cálido ofertório
de nudez e chibata viva.*

*Areia... Areia... Terra removida,
fervente azeite de um estio rude.
a vida inteira cabe em minhas veias.
E tenho o sol no coração desnudo!*

Pablo Neruda⁴⁴⁴

“*Trópicos arenosos*” possui métrica rígida e perfeita (os versos são todos decassílabos) e respeita a simetria da forma poética (o poema é formado por três quadras). Além disso, temos a presença de vocabulário complexo que lembra muito bem o estilo parnasiano (*prístino, calcinação, hiperbórea, nudez, rude*) de inversões (*Terra que grita sob o sol ardente / em meio-dia prístino e maduro, / calcinação de ossos e sementes / numa hiperbórea salga de seu fruto* na ordem normal ficaria: *Terra que grita calcinação de ossos e sementes, numa hiperbórea salga de seu fruto, em meio-dia prístino e maduro, sob o sol ardente*).

Por outro lado, ocorre a personificação não só da terra, mas de todo cenário de “*Trópicos arenosos*”. A personificação é tão intensa que o corpo do eu-lírico recolhe o cenário nas próprias veias e o sol aparece desvendado em seu próprio coração. É como se a terra e o eu-lírico formassem um só corpo, porque o eu-lírico é capaz de recolher e expressar todas as sensações que o cenário lhe passa.

Recolher sensações do mundo exterior e escrevê-las é uma técnica impressionista (falaremos sobre essas técnicas em nosso próximo tópico).

O poema torna-se hermético, porque Neruda, além de trazer o vocabulário rebuscado do parnasianismo, também busca empregar técnicas da pintura em um texto poético.

Como podemos perceber, embora não fosse uma constante para Neruda escrever de maneira hermética, porque ele mesmo sempre afirmava que preferia escrever pensando no povo, particularmente, em “*Trópicos arenosos*”, o estilo predominante é o parnasiano, ainda que nos dois últimos versos seja possível notar o tom totalmente romântico (*a vida inteira cabe em minhas veias, / tenho o sol no coração desnudo!*).

⁴⁴³ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*. 1980, p.64.

O professor Luis Monguió⁴⁴⁵ comenta esta faceta hermética e da poesia nerudiana comprometida de certa forma, com o estilo parnasiano que vimos neste tópico:

As primeiras obras de Neruda [...] estão cheias de ecos. O próprio poeta reconhecia este fato: "Mesclaram-se vozes alheias as minhas, / eu os compreendo, amigos!" E é certo que estas obras iniciais são às vezes muito derivativas, muito modernistas, em versificação, em léxico, em temática. Há nelas muitos quartetos alexandrinos, muitas lamparinas e muitas ogivas, muitas Primaveras e muitas Amadas com letra maiúscula, [...]. Mas também é certo que se estas obras representam a agonia de uma escola, por outro lado começam a mostrar também os portentos de um Neruda pessoal que, em pouquíssimos anos mais tarde, encontraria sua própria voz e seu próprio estilo.

Concordamos com o professor Luis Monguió que ressalta a maturidade que atingiu a poesia nerudiana. Entretanto, através de nossa pesquisa verificamos que quando tratamos da obra de Neruda, não se pode usar a palavra “estilo” no singular, porque Neruda, como estamos vendo, possui uma pluralidade de estilos. A seguir vamos discorrer sobre as incursões de Neruda a um estilo que está mais ligado à pintura do que à literatura – o impressionismo.

9. IMPRESSIONISMO

Dante Tringali (cf.: 1994: p.16, 17) nomeia de escolas tradicionais (medieval, clássica, maneirista, barroca, rococó, neoclássica, romântica, realista, naturalista, parnasiana) aquelas que “fazem parte de uma continuidade histórica”. Para ele, as escolas de transição são “aquelas que explicam a passagem das escolas tradicionais para as modernistas, a saber: o impressionismo, na pintura e o decadentismo e simbolismo, na literatura”.

⁴⁴⁴ **O Rio Invisível. Poesia e prosa de juventude.** 1982, p.62.

⁴⁴⁵ MONGUIÓ, Luis. *Introduction to the Poetry of Pablo Neruda*. Tradução Ben Belit. In: *Selected Poems of Pablo Neruda*, New York: Grove Press, 1961, p.4.

O impressionismo seria, portanto, a primeira escola de transição. O movimento impressionista nasceu em decorrência do realismo e do naturalismo. Do realismo, porque se restringia à observação cuidadosa e documental da realidade externa, do naturalismo porque buscava observar, cientificamente, essa realidade. O impressionismo propunha captar a realidade externa, conforme a teoria científica da luz e das cores.

O nome “*impressionismo* liga-se à *impressão*, ato de *impressionar* e *imprimir*, *gravar*, indicando um efeito imediato e momentâneo do estímulo sensível na consciência, sem alteração” (TRINGALI, 1994, p.140).

Os pintores impressionistas “não se socorrem da fantasia, não inventam”. Pensam pintar objetivamente, sem intrometimento da emotividade e da reflexão. Pintam não o típico, como os realistas, mas o individual”. Tentam captar a impressão de uma imagem que vem de fora, mesmo que esta impressão seja uma deformação do objeto observado.

A primeira exposição de pintura impressionista ocorreu em 1874 e a última, em 1886. Dentre os muitos pintores impressionistas destacam-se os franceses: Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1817), Paul Cézanne (1839-1906). Eles fizeram a cor local desaparecer, e assim os objetos deixaram de possuir uma cor convencional. Desapareceram também as linhas; o limite dos elementos retratados perdeu a nitidez, porque a linha passou a ser representada pelo encontro das cores. Pintavam sempre ao ar livre, defronte ao objeto retratado, libertando-se dos ateliês. Com eles, a pintura deixou de ser acadêmica e tradicional. Enfim, foram eles os verdadeiros criadores da pintura moderna.

Houve também uma escola⁴⁴⁶ neoimpressionista, cujo representante maior foi o francês George Seurat (1859-1891). Ele fez o impressionismo passar da fase empírica para a científica; pois usava a lei da complementaridade das cores e trabalhava com cores puras (como as cores da natureza) não as misturando no quadro.

⁴⁴⁶ A escola neoimpressionista é conhecida também com o nome de *pontilhista*.

Houve ainda o movimento conhecido por pós-impressionista (contra o impressionismo), que levou os pintores a diferentes tendências da arte moderna, como por exemplo: Cézanne que abriu caminho para o cubismo, Paul Gauguin (1848-1903), pintor francês, que evoluiu para o simbolismo e Vicent van Gogh (1853-1890), pintor holandês, que antecipou o expressionismo.

Conforme Tringali (1994, p.142, 143), “não existiu nenhum movimento impressionista na literatura, que tivesse igual valor e força como teve o impressionismo da pintura”. Entretanto, o impressionismo deixou marcas em vários movimentos literários, por isso, atualmente o termo impressionismo refere-se a uma categoria da estética literária.

Dizemos que um autor é impressionista, quando ele “registra impressões imediatas que lhe causa uma realidade externa, num determinado instante” (TRINGALI, 1994, p.144). Esta maneira peculiar de escrever, registrando impressões é realizada, muitas vezes por Neruda, principalmente, quando tenta retratar a imagem de uma bela mulher através de sua poesia. Isto ocorre, por exemplo, no poema “*Pequeña América*” extraído de *Los versos del capitán* (1952).

PEQUEÑA AMÉRICA

1. *Cuando miro la forma
de América en el mapa,
amor a ti te veo:
las alturas del cobre en tu cabeza,*
5. *tus pechos, trigo y nieve,
tu cintura delgada,
veloces ríos que palpitan dulces
colinas y praderas
y en el frío del sur tus pies terminan*
10. *su geografía de oro duplicado.*

*Amor, cuando te toco
no sólo han recorrido
mis manos tu delicia,
sino ramas y tierras, frutas y agua,*

15. *la primavera que amo,
la luna del desierto, el pecho
de la paloma salvaje,
la suavidad de las piedras gastadas
por las aguas del mar o de los ríos*
20. *y la espesura roja
del matorral en donde
la sed y el hambre acechan.
Y así mi patria extensa me recibe,
pequeña América, en tu cuerpo.*

25. *Aún más, cuando te veo recostada*

PEQUENA AMÉRICA

- Quando olho a forma
da América no mapa,
amor, a ti vejo:
as alturas do cobre na tua cabeça,
teus peitos, trigo e neve,
tua cintura fina,
velozes rios que palpitam, docemente
colinas e pradarias
e no frio do sul teus pés terminam
tua geografia de ouro duplicado.*

*Amor, quando te toco
não só recolhem
minhas mãos tuas delícias,
mas também as vegetações e as terras, as frutas e a água,*

- a primavera que amo,
a lua do deserto, o peito
da pomba selvagem,
a suavidade das pedras desgastadas
pelas águas do mar e dos rios
e a espesura vermelha
do matagal no qual
a sede e a fome aguardam.
E assim minha pátria extensa me recebe,
pequena América, em teu corpo.*

- Ainda mais, quando te vejo recostada*

*veo en tu piel, en tu color de avena,
 la nacionalidad de mi cariño.
 Porque desde tus hombros
 el cortador de caña*
 30. *de Cuba abrasadora
 me mira, lleno de sudor oscuro,
 y desde tu garganta
 pescadores que tiemblan
 en las húmedas casas de la orilla*
 35. *me cantan su secreto.
 Y así a lo largo de tu cuerpo,
 pequeña América adorada
 las tierras y los pueblos
 interrumpen mis besos*
 40. *y tu belleza entonces
 no sólo enciende el fuego
 que arde sin consumirse entre nosotros,
 sino que con tu amor me está llamando
 y a través de tu vida*
 45. *me está dando la vida que me falta
 y al sabor de tu amor se agrega el barro,
 el beso de la tierra que me aguarda.*

Pablo Neruda⁴⁴⁷

*vejo em tua pele, em teu calor de aveia,
 a nacionalidade de meu carinho.
 Porque sobre teus ombros
 o cortador de cana*
 de Cuba abrasadora
 olha-me, cheio de suor escuro,
 e de tua garganta
 pescadores que se sacodem
 nas úmidas casas das margens
 cantam para mim seu segredo.
 E assim ao longo de teu corpo,
 pequena América adorada
 as terras e os povos
 interrompem meus beijos
 e tua beleza então
 não só acende o fogo
 que arde sem consumir-se entre nós,
 mas também com teu amor estás me chamando
 e através de tua vida
 entregas a mim à vida que me falta
 o sabor de teu amor acrescenta o barro,
 o beijo da terra que me espera.

Pablo Neruda⁴⁴⁸

No poema “*Pequeña América*”, é como se eu-lírico registrasse, no poema, a visão de sua amada que ele tem ao observar um mapa. Ele deforma o mapa e o transforma na bela mulher. Ele capta a impressão momentânea de ter visto a mulher e grava, imprime esta impressão nos versos de seu poema.

“*Pequeña América*” é um poema que mostra o duplo amor do eu-lírico: o amor a uma mulher e o amor à terra americana. Quanto à estrutura, é um poema composto por versos livres, dispostos em três estrofes com vários *enjambements*, que atenuam a pausa final de cada verso, fazendo com que a voz do eu-lírico (que nos fala através do poema) se manifeste com mais emoção.

O poema é uma declaração de amor a uma mulher e uma declaração de amor à terra. Mas aproveitando a característica da escola romântica de declarar seu amor a uma mulher idealizada e inacessível, o eu-lírico reverte essa característica, mostrando que a terra é, a princípio, também inacessível. Aliás, ele só alcança a terra através do amor da mulher.

⁴⁴⁷ *Los Versos del Capitán*. 1968, p.86, 87.

⁴⁴⁸ Tradução nossa.

O eu-lírico age como se fosse pintar uma tela impressionista: ele capta a impressão momentânea de ter visto uma mulher no mapa e grava, imprime esta impressão nos versos do poema.

Na primeira estrofe (versos 1-10), através de metáforas (relações de semelhança entre mulher e mapa) e metonímias (relações de contiguidade que querem expressar o todo da constituição feminina e da constituição do mapa através de suas partes) processa-se a metamorfose do mapa em corpo de mulher.

Assim, o extremo Norte é representado pelas alturas do cobre da cabeça da amada (*las alturas del cobre en tu cabeza – as alturas de cobre na tua cabeça*); os campos da América do Norte, pelos seios da mulher (*tus pechos, trigo y nieve – teus peitos, trigo e neve*) que dependendo do temperamento da mulher, análogo às estações do ano, podem oferecer trigo ou neve; a América Central é a cintura fina da amada (*tu cintura delgada – tua cintura fina*); a América do Sul (*veloces ríos que palpitan dulces – velozes rios que palpitam docemente*) simboliza o abdômen, a genitália e também as pernas, que são representadas pelas colinas e pradarias (*colinas y praderas – colinas e pradarias*).

Por fim o extremo Sul que é simbolizado pelos pés da mulher imaginada (*en el frío del sur tus pies terminan – no frio do sul teus pés terminam*).

Todavia, a deformação impressionista não termina nas sensações visuais, continua ainda, à medida que o eu-lírico passa para as percepções tácteis e gustativas da segunda estrofe de treze versos (11-24), quando ele não mais observa o mapa, mas imagina tocar a amada (versos 11-15): *cuando te toco no sólo han recorrido / mis manos tu delicia, / sino ramas y tierras, frutas y agua, / la primavera que amo – quando te toco / não só recolhem / minhas mãos tuas delícias, / mas também as vegetações e as terras, as frutas e a água, / a primavera que amo*.

Através do toque material imaginado que o eu-lírico realiza no corpo da mulher, ele sente tocar não apenas os aspectos materiais e concretos de sua pátria, mas também aspectos espirituais e abstratos que lembram sua terra. Assim, nos versos 15-22 temos a materialização do concreto, a personificação de partes abstratas que lembram a terra do eu-lírico e envolve as relações de contiguidade parte pelo todo, abstrato pelo concreto. Em *la primavera que amo (a primavera que amo)*, temos a personificação do abstrato. Em *la luna del desierto, el pecho (a lua do deserto, o peito)*, temos a materialização do intocável. Em *la suavidad de las piedras gastadas (a suavidade das pedras gastas)*, temos a metonímia “as pedras” (partes) pela “terra” (todo). E em *la espesura roja / del matorral en donde / la sed y el hambre acechan (a espessura vermelha / do matagal no qual / a sede e a fome aguardam)* temos a personificação do abstrato.

Neste trecho que abarca os versos 15-22, ocorre um som líquido expresso pela aliteração de /l/ (alveolar lateral sonoro) representando o escorregamento das mãos do eu-lírico no corpo da mulher.

O toque realizado pelo eu-lírico não só personifica a terra, mas também materializa suas características abstratas e as torna palpáveis e, portanto, concretas. Assim, o eu-lírico torna-se capaz de tocar a primavera que ama, a lua do deserto, o peito da pomba selvagem, a suavidade das pedras gastas pelas águas do mar e dos rios e a espessura do matagal onde poderia saciar a própria sede e sua fome.

Muitos símbolos simultâneos estão empregados nesse trecho. Eles reforçam a alegoria criada pelo eu-lírico que faz com que o abstrato ganhe concretude a ponto de ser tocado. No entanto, grande parte dos símbolos empregados pode ser tomada como a materialização dos próprios sentimentos do eu-lírico. Por exemplo, sabe-se que a primavera simboliza a juventude. Na doutrina medieval dos quatro humores, a primavera está relacionada com o elemento ar e com o temperamento humano sanguíneo, cujos sentimentos são provenientes do coração. Por isso, o eu-lírico diz: *la primavera que amo* – simbolizando que quer tocar até mesmo os próprios sentimentos.

Segundo Biedermann (1994, p.226), a astrologia atribui à Lua a característica de reger no homem a pessoa profunda, ou seja, o eu-lírico manifesta o desejo de alcançar os seus próprios sentimentos mais profundos quando se refere a *la luna del desierto* (verso 16). Através do toque no peito da pomba selvagem (*pecho, de la paloma salvaje* – versos 16-17) o eu-lírico mostra seu desejo de tocar a paz selvagem de seu próprio coração.

Como se pode ver, toda a simbologia utilizada tem como finalidade, a tentativa de reproduzir a materialização dos sentimentos, logo os símbolos tentam trazer para o poema a proposta impressionista de servir como um espelho da realidade palpável, ou seja, os símbolos têm no poema uma função – realizar a correspondência entre o espiritual e o material, materializar o que o eu-lírico sente em seu âmago, em seu interior mais profundo.

Deste modo, trazendo à tona e materializando todos os seus sentimentos mais profundos, tendo literalmente: todos os seus sentimentos “à flor da pele”, no momento em que ocorre o abraço do casal, o eu-lírico sente que é a sua própria pátria que está abraçando: *mi patria extensa me recibe, / pequeña América, en tu cuerpo* – *minha pátria extensa me recebe, / pequena América no teu corpo* (versos 23-24).

Na terceira estrofe de vinte e três versos (25-47) ocorre uma inversão. Antes o eu-lírico, ao observar o mapa, tinha a impressão de ver e de tocar a amada; agora, ao visualizar o corpo da mulher recostada, tem a impressão de ver não só as terras da América, mas também o povo americano: o cortador de cana (nos ombros da amada), pescadores (na garganta).

No final do poema, o ato sexual se concretiza, a tentativa sonora de imprimir as sensações do ato sexual está presente, pois a escolha recai sobre consoantes momentâneas, explosivas que reproduzem a ideia de colisão de corpos. Assim, /t/, /c/, /p/ (oclusivas surdas) e /d/, /g/, /b/ (oclusivas sonoras) produzem um feito mais forte de impacto de corpos que se encontram (versos 28-45):

*Porque desde tus hombros
el cortador de caña
30. de Cuba abrasadora*

*Porque sobre teus ombros
o cortador de cana
de Cuba abrasadora*

- | | |
|---|---|
| <p><i>me mira, lleno de sudor oscuro,
y desde tu garganta
pescadores que tiemblan
en las húmedas casas de la orilla</i></p> <p>35. <i>me cantan su secreto.
Y así a lo largo de tu cuerpo,
pequeña América adorada
las tierras y los pueblos
interrumpen mis besos</i></p> <p>40. <i>y tu belleza entonces
no sólo enciende el fuego
que arde sin consumirse entre nosotros,
sino que con tu amor me está llamando
y a través de tu vida</i></p> <p>45. <i>me está dando la vida que me falta</i></p> | <p><i>olha-me, cheio de suor escuro,
e de tua garganta
pescadores que se sacodem
nas úmidas casas das margens
cantam para mim seu segredo.
E assim ao longo de teu corpo,
pequena América adorada
as terras e os povos
interrompem meus beijos
e tua beleza então
não só acende o fogo
que arde sem consumir-se entre nós,
mas também com teu amor estás me chamando
e através de tua vida
entregas a mim à vida que me falta</i></p> |
|---|---|

Nos dois últimos versos do poema, através do amor da mulher, o eu-lírico sacia também o seu amor pela terra, pois ele sente o beijo da terra que o espera no beijo da mulher amada – *al sabor de tu amor se agrega el barro,/el beso de la tierra que me aguarda* (versos 46-47).

O impressionismo presente em “Pequeña América” traz consigo não só uma técnica especial dentro do poema, mas uma nova maneira de significar do poema. O modo impressionista de observar o mapa da América e, em seguida, o modo impressionista de descrever a amada leva ao símbolo – o mapa simboliza a mulher amada, o ato sexual simboliza a relação com a terra e com o povo americano.

De acordo com Dante Tringali (1994, p.169):

O nome [...] impressionismo deriva de *premere* que significa *apertar, comprimir*. O prefixo *in* – significa *movimento de fora para dentro* [...] O impressionismo capta uma imagem que vem de fora, [...] embora deforme, é um movimento realista.

O impressionismo reproduz a impressão causada pelo mundo exterior. Também ocorre o impressionismo em “*Oda a la bella desnuda*” de *Nuevas odas elementales* (1956).

ODA A LA BELLA DESNUDA

1. *Con casto corazón, con ojos
puros,
te celebro, belleza,
reteniendo la sangre*
5. *para que surja y siga
la línea, tu contorno,
para
que te acuestes en mi oda
como en tierra de bosques o en espuma:*
10. *en aroma terrestre*

ODE À BELA NUA

- Com casto coração, com olhos
puros,
celebro-te, beleza,
retendo o sangue*
- para que surja e siga
a linha, teu contorno,
para
que te deites na minha ode
como na terra de bosques ou na espuma:*
- no aroma terrestre*

en música marina.

- Bella desnuda,
igual
tus pies arqueados
15. *por un antiguo golpe
del viento o del sonido
que tus orejas,
caracolas mínimas
del espléndido mar americano.*
20. *Iguales son tus pechos
de paralela plenitud, colmados
por la luz de la vida,
iguales son
volando*
25. *tus párpados de trigo
que descubren
cierran
dos países profundos en tus ojos.*
- La línea que tu espalda
30. *ha dividido
en pálidas regiones
se pierde y surge
en dos tersas mitades
de manzana*
35. *y sigue separando
tu hermosura
en dos columnas
de oro quemado, de alabastro fino,
a perderse en tus pies como en dos uvas,*
40. *desde donde otra vez arde y se eleva
el árbol doble de tu simetría,
fuego florido, candelabro abierto,
turgente fruta erguida
sobre el pacto del mar y de la tierra.*
45. *Tu cuerpo, en qué materia,
ágata, cuarzo, trigo,
se plasmó, fue subiendo
como el pan se levanta
de la temperatura,*
50. *y señalo colinas
plateadas,
valles de un solo pétalo, dulzuras
de profundo terciopelo,
hasta quedar cuajada*
55. *la fina y firme forma femenina?*
- No sólo es luz que cae
sobre el mundo
la que alarga en tu cuerpo
su nieve sofocada,
60. *sino que se desprende
de ti la claridad como si fueras
encendida por dentro.*

ou em música marinha.

- Bela desnuda,
igual
teus pés arqueados
15. *por um antigo golpe
do vento ou do som
que tuas orelhas,
caracóis mínimos
do espléndido mar americano.*
20. *Iguais são teus peitos
de paralela plenitude carregados
pela luz da vida,
iguais são
voando*
25. *tuas pálpebras de trigo
que descobrem
ou fecham
os países profundos nos teus olhos.*
- A linha que tuas costas
dividem
30. *em pálidas regiões
perde-se e surge
em duas terças metades
de maçã
e segue separando
tua formosura
em duos colunas
de ouro queimado, de alabastro fino,
a perder-se em teus pés como em duas uvas,
donde outra vez arde e se eleva
a árvore dupla de tua simetria,
fogo florido, candelabro aberto,
rígida fruta erguida
sobre o pacto do mar e da terra.*
45. *Teu corpo, em que matéria,
ágata, quartzo, trigo,
se plasmou, fui sabendo
como o pão se levanta
da temperatura,
e assinalo colinas
prateadas,
vales de uma só pétala, doçuras
de profundo veludo,
até ficar coalhada*
55. *a fina e firme forma feminina?*
- Não só é luz que cai
sobre o mundo
a que alonga no teu corpo
sua neve sufocada,
senão que se desprende
de ti a claridade como se fosse
acesa por dentro.

Debajo de tu piel vive la luna.
Pablo Neruda ⁴⁴⁹

Debaixo de tua pele vive a lua.
Pablo Neruda ⁴⁵⁰

Em “Oda a la bella desnuda”, a técnica impressionista manifesta-se mais apurada, porque além de trabalhar com a forma e a cor (já trabalhadas em “Pequeña América”) Neruda trabalha também com a luz, com a profundidade e com a consistência material, sem falar da sonoridade dos versos que sempre é uma constante da sua poesia.

Somente na primeira estrofe (versos 1 a 11) a técnica impressionista não aparece, pois temos a evocação à amada, uma vez que o eu-lírico faz da Bela Nua, sua musa, para que a imagem dela fique gravada na ode do poeta (*para / que te acuestes en mi oda*).

Na segunda estrofe (versos 12 a 28) , o eu-lírico grava: formas (*tus pies arqueados, tus orejas – caracolas mínimas, tus pechos de paralela plenitud*), profundidade (*dos países profundos em tus ojos*), cor (*tus párpados de trigo*) e luminosidade (*pechos de paralela plenitud, colmados por la luz de la vida*), percorrendo visualmente a Bela Nua da cabeça aos pés, em uma primeira tomada rápida.

Na terceira estrofe, o percurso visual capta a Bela Nua mais detalhadamente, e o contorno do corpo é descrito, fazendo um paralelo com frutas. É uma estrofe cheia de sinestésias como se o olhar do eu-lírico tivesse capacidade para captar outras sensações (versos 29 a 44):

La línea que tu espalda
30. *ha dividido*
en pálidas regiones
se pierde y surge
en dos tersas mitades
de manzana
35. *y sigue separando*
tu hermosura
en dos columnas
de oro quemado, de alabastro fino,
a perderse en tus pies como en dos uvas,
40. *desde donde otra vez arde y se eleva*
el árbol doble de tu simetría,
fuego florido, candelabro abierto,
turgente fruta erguida
sobre el pacto del mar y de la tierra.

A linha que tuas costas
dividem
em pálidas regiões
perde-se e surge
em duas terças metades
de maçã
e segue separando
tua formosura
em duos colunas
de ouro queimado, de alabastro fino,
a perder-se em teus pés como em duas uvas,
donde outra vez arde e se eleva
a árvore dupla de tua simetria,
fogo florido, candelabro aberto,
rigida fruta erguida
sobre o pacto do mar e da terra.

⁴⁴⁹ *Nuevas Odas Elementales*. 1969, p.24-26.

⁴⁵⁰ Tradução nossa.

A alegoria criada no final da estrofe, lembra o nascimento de Afrodite (Vênus), deusa da beleza e do amor que nasceu da espuma do mar.

Na quarta estrofe (versos 45 a 55), o eu-lírico questiona de que material é feito o corpo da Bela Nua e trabalha sensações táteis para tentar imprimir a consistência material:

45. <i>Tu cuerpo, en qué materia, ágata, cuarzo, trigo, se plasmó, fue subiendo como el pan se levanta de la temperatura,</i>	<i>Teu corpo, em que matéria, ágata, quartzo, trigo, plasmou-se, fui sabendo como o pão se levanta da temperatura,</i>
50. <i>y señalo colinas plateadas, valles de un solo pétalo, dulzuras de profundo terciopelo, hasta quedar cuajada</i>	<i>e assinalo colinas prateadas, vales de uma só pétala, doçuras de profundo veludo, até ficar coalhada</i>
55. <i>la fina y firme forma femenina?</i>	<i>a fina e firme forma feminina?</i>

Na penúltima estrofe (versos 56 a 67), a técnica impressionista utilizada focaliza a luminosidade da Bela Nua:

<i>No sólo es luz que cae sobre el mundo la que alarga en tu cuerpo su nieve sofocada,</i>	<i>Não só é luz que cai sobre o mundo a que alonga no teu corpo sua neve sufocada,</i>
60. <i>sino que se desprende de ti la claridad como si fueras encendida por dentro.</i>	<i>senão que se desprende de ti a claridade como se fosse acesa por dentro.</i>

Na última estrofe, formada de apenas um verso, temos a conclusão do eu-lírico acerca da beleza da Bela Nua, ela é tão bela, porque debaixo da pele dela *vive a lua (vive la luna)*.

Novamente temos a alusão simbólica, pois segundo Biedermann (1994, p.225) a lua é a personificação de divindades femininas para muitos povos (Deusa Luna – Latim, Selene ou Ártemis – Grécia, Mamaquila – mãe dos incas, etc.) Além disso, a lua está relacionada com a feminilidade e a fertilidade da mulher; com o princípio feminino do cosmo chinês – yin; com a prata alquímica (rainha que desposa o rei /ouro).

Ao usar esta metáfora simbólica⁴⁵¹ – *Debajo de tu piel vive la lua* (*Debaixo de tua pele vive a lua*) – o eu-lírico endeusa a bela nua, transfere para ela a imortalidade de uma deusa, além de destacar o seu papel feminino no cosmo, com esposa (segundo a alquimia), como mãe (segundo os incas).

10. DECADENTISMO

Após o impressionismo (que se manifestou na pintura), a escola de transição que contribuiu para a formação das escolas modernistas foi o decadentismo (que se manifestou na literatura). O movimento nasceu na França (entre 1880 e 1890) em meio a outros dois movimentos, a saber: o naturalismo e o simbolismo.

As raízes do decadentismo surgiram, a partir das obras de Charles Baudelaire (1821-1867), que publicou *As Flores do Mal* (1857) e Paul Verlaine (1844-1896), que publicou *Poemas Saturnianos* (1866).

O nome decadentismo apareceu pela primeira vez em um artigo de Paul Bourget (1852-1935) intitulado “Teoria da Decadência”, que saiu em uma revista, no dia 15 de novembro de 1881. Bourget analisava a ideia da decadência, partindo do princípio que tudo possui um nascimento, um apogeu e um declínio.

Os jovens escritores, que a princípio foram chamados, pejorativamente, de decadentes, acreditavam que, na época, as religiões, os costumes, a justiça, a própria literatura, enfim o mundo em que viviam, estava em decadência.

Apesar do luxo, dos prazeres, do conforto gerado pela era das indústrias, das novas sensações oferecidas pelos tóxicos, o ser humano sentia-se entediado, sofrendo de um grande mal – um forte pessimismo, que deixava a todos mergulhados em um caos sem perspectivas. Entretanto, estes jovens encontraram na decadência um lado positivo que os encantou: uma temática apocalíptica.

⁴⁵¹ Conceito desenvolvido por: KITTAY, 1989.

Assim, os escritores assumiram a decadência e trouxeram para suas obras todos os temas que mostrassem a agonia pela qual sentiam fascinação. Se por um lado, focalizando a civilização, resgataram: o satanismo, as neuroses, as patologias, as perversões, a anarquia, os crimes; por outro lado, focalizando a natureza, copiaram: o outono, o fim do dia, a tempestade, as catástrofes naturais, a desolação de uma paisagem sombria, etc.

Inspiraram-se na decadência romana para retratar a decadência do final do século XIX. Acreditavam que a literatura deveria ser reflexo da época na qual viviam, porém os movimentos literários existentes (realismo, naturalismo, parnasianismo) não estavam retratando, devidamente, o momento pelo qual passavam. Portanto, necessitavam de algo literariamente novo.

Fizeram de Verlaine o modelo supremo a ser seguido, embora Baudelaire tivesse sido o fundador da doutrina do decadentismo. Foram influenciados também pelos escritos de Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) e de Stéphane Mallarmé (1842-1898) que se afastariam do decadentismo, filiando-se ao simbolismo.

As ideias filosóficas que defendiam, estavam fundamentadas nas doutrinas alemãs: pessimismo (de Arthur Schopenhauer, 1788-1860), filosofia do inconsciente (de Eduard von Hartmann, 1842-1906) e no princípio da energia vital e da vontade de poder (de Friedrich Nietzsche, 1844-1900). O líder do movimento decadentista foi Anatole Baju, que lançou o manifesto do movimento, em 1886, opondo-se ao manifesto de Jean Moreas (1856-1910) que queria substituir o nome *decadentes* por *simbolistas*.

Dante Tringali (1994, p.146), aponta como textos exemplares do decadentismo:

[...] a obra poética de J. Laforgue (1860-1887); o romance *A Rebours* (*Às Aversas*) (1884) de J-K Huysmans (1848-1907), que se torna a Bíblia do movimento; a peça de teatro *Axel* de L'Isle-Adam (1863-1938); o romance de O. Wilde (1854-1900), *The Picture of Dorian Grey* (*O Retrato de Dorian Grey*); e W. Pater (1839-1894), o romance *Marius the Epicurean* (*Mário o Epicurista*).

Neruda possui muitos poemas nos quais podemos perceber, nitidamente, a influência da estética da decadência.

Para exemplificar o decadentismo, escolhemos o poema “*El Lago de los Cisnes*”, publicado pela primeira vez em 1964 no livro *Memorial de Isla Negra*. Este livro, que possui cinco volumes, é uma verdadeira autobiografia poética de Neruda que, em sua maturidade criativa de seus sessenta anos, transforma a recordação de suas experiências em poesia.

O poema “*El Lago de los Cisnes*” faz parte do primeiro volume *Donde nace la lluvia* – e resgata não só as origens da infância do poeta (que viveu na região do lago), mas também as origens do povo chileno e a origem da própria poesia nerudiana.

O Lago Budi que o poeta chama de Lago dos Cisnes no intuito de referir-se, certamente, ao deus Apolo, existe realmente, está situado a sul do Chile a 570 km de Santiago e se encontra na Região de Araucania, privilegiada por sua natureza diversificada e paisagem única.

EL LAGO DE LOS CISNES⁴⁵²

1. *Lago Budi, sombrío, pesada piedra oscura,
agua entre grandes bosques insepulta,
allí te abrías como puerta subterránea
cerca del solitario mar del fin del mundo.*
5. *Galopábamos por la infinita arena
junto a las millonarias espumas derramadas,
ni una casa, ni un hombre, ni un caballo,
sólo el tiempo pasaba y aquella orilla verde
y blanca, aquel océano.*
10. *Luego hacia las colinas y, de pronto,
el lago, el agua dura y escondida,
compacta luz, albaja del anillo terrestre.
Un vuelo blanco y negro: los cisnes abuyentaron
largos cuellos nocturnos, patas de cuero rojo,*
15. *y la nieve serena volando sobre el mundo.*

*Oh vuelo desde el agua equivalente,
mil cuerpos destinados a la inmóvil belleza
como la transparente permanencia del lago.
De pronto todo fue carrera sobre el agua,
20. movimiento, sonido, torres de luna llena,
y luego alas salvajes que desde el torbellino*

O LAGO DOS CISNES

*Lago Budi, sombrio, pesada pedra escura,
água entre grandes bosques insepulta,
ali te abrigas como porta subterránea
perto do solitário mar do fim do mundo.
Galopávamos pela infinita areia
junto às milionárias espumas derramadas,
nem uma casa, nem um homem, nem um cavalo
só o tempo passava e aquela margem verde
e branca, aquele oceano.
Logo rumo às colinas e, de repente,
o lago, a água dura e escondida,
compacta luz, joia do anel terrestre.
Um voo branco e negro: os cisnes afugentaram
longos colos noturnos, patas de couro rubro,
e a neve serena voando sobre o mundo.*

*Oh voo desde a água equivalente,
mil corpos destinados à imóvel beleza
como a transparente permanência do lago.
De repente tudo foi corrida sobre a água,
movimento, som, torres de lua cheia,
e depois asas selvagens que do redemoinho*

⁴⁵² O Lago Budi está localizado entre as comunidades de Puerto Saavedra e Teodoro Schmidt, distante a 90 km, aproximadamente, da cidade de Temuco, capital da Região. O lago é conhecido por suas águas salubres e por ser o lago salgado mais austral do mundo é declarada “Area de Desarrollo Indígena” (ADI), é território histórico e vincula a 110 comunidades mapuche. Desde o início da colonização chilena até hoje, este é o setor de maior concentração de população mapuche do Chile que ainda conservam a língua as tradições e os costumes destes indígenas.

*se hicieron orden, vuelo, magnitud sacudida,
y luego ausencia, un temor blanco en el vacío.*

*Pablo Neruda*⁴⁵³

*se fizeram ordem, voo, magnitude sacudida,
e logo ausência, um tremor branco no vazio.*

*Pablo Neruda*⁴⁵⁴

O cenário do poema pertence à temática decadentista, pois trata-se da descrição feita por um eu-lírico decadente sobre a desolação de uma paisagem sombria, na qual ele está presente.

A propósito do título é preciso lembrar que lagos simbolizam para muitas culturas “moradia de espíritos naturais, sereias, gênios da água, ou ainda de demônios aquáticos de diversos tipos, proféticos e muitas vezes perigosos” (BIEDERMANN, 1994, p. 15). No poema, o lago funciona como porta do mar do fim do mundo (verso 3). As águas do lago serão sepultadas, pois estão insepultas (verso 2).

As águas do lago são descritas, primeiramente, como sendo sombrias, pesadas e escuras (verso 1), depois como sendo duras e compactas (verso 11). Aqui “o destino da imagem da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte” (BACHELARD, 1998, p. 48)

Quanto à caracterização de Lago “dos Cisnes”, há toda uma simbologia inerente a estas aves, que resgata a própria origem da poesia nerudiana considerada pela crítica⁴⁵⁵ – uma poesia apolínea. O nascimento de Apolo está relacionado com cisnes:

No momento em que nasceu o deus, cisnes sagrados voaram acima da ilha, fazendo sete vezes a volta, pois era o sétimo dia do mês. Zeus desceu do Olimpo e deu ao filho, uma mitra de ouro, uma lira e um carro onde se atrelavam alvos cisnes. Ordenou em seguida que fossem todos para Delfos. Mas os cisnes levaram primeiro Apolo para o seu país, às margens do oceano além da Terra do Vento Norte. Ali o deus ficou um ano recebendo homenagem dos Hiperbóreos (GUIMARÃES, 2002, p. 53).

⁴⁵³ *Memorial de Isla Negra*, 1980, p.37

⁴⁵⁴ *Memorial de Ilha Negra*. Tradução de Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980, p. 29.

⁴⁵⁵ Um dos trabalhos que aborda a chamada “poesia apolínea de Pablo Neruda” tem a seguinte referência:

JOFRÉ, Manuel. *Pablo Neruda: mito y poesia*. In: *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: UNIVERSIDAD DE CHILE, VI serie, número 10, diciembre de 1999.

Disponível em: <http://www2.anales.uchile.cl/CDA/an_completa> Acesso em: 31 set. 2006.

O eu-lírico do poema, assim como Apolo, está visitando a região de sua origem e de suas raízes. Mas a presença dos cisnes revela muito mais, segundo Biedermann (1994, p. 98, 99):

O cisne está presente no nascimento do deus [Apolo], carrega-o pelos ares, e com sua força sabe prever o futuro. [...] O famoso “canto do cisne” – que representa a última expressão de valor de um grande personagem – remonta o dom profético do pássaro de Apolo, como já mencionava Êsquilo (525-456 a.C.), que sabe que sua própria morte está próxima e se abandona a um sublime grito de dor. De fato, o cisne-assobiador nórdico é capaz de produzir um som forte e sons mais fracos e profundos similares àqueles do trompete, mesmo sob um frio intenso, quase congelante. Quando vários cisnes gritam ao mesmo tempo, tem-se a impressão de que se trata de um canto.

No poema, o lago permanece imóvel enquanto os cisnes voam e desaparecem deixando apenas “um tremor branco no vazio” (verso 24). Aqui “ [...] o cisne é ao mesmo tempo o símbolo de uma luz sobre as águas e de um hino de morte” (BACHELARD, 1998, p.45). Parece mesmo um presságio de morte, como se o eu-lírico do poema estivesse realizando seu próprio “canto do cisne”. Canto, totalmente líquido e nasal, que focaliza a imobilidade do lago e o movimento dos cisnes com uma sonoridade marcante e reiterativa.

Nos primeiros versos temos a evocação e descrição do motivo poético a ser cantado – o Lago Budi, cuja imobilidade já vem marcada pela repetição de oclusivas e líquidas:

1. *Lago Budi, sombrío, pesada piedra oscura,
agua entre grandes bosques insepulta
allí te abrías como puerta subterránea
cerca del solitario mar del fin del mundo.*

*Lago Budi, sombrio, pesada pedra escura,
água entre grandes bosques insepulta,
ali te abrigas como porta subterránea
perto do solitário mar do fim do mundo.*

No trecho seguinte, ação de galopar vem marcada pela alternância das oclusivas surdas /p/ e sonoras /b/, mas todas as vezes que se refere ao lago o poema retoma as consoantes líquidas.

5. *Galopábamos por la infinita arena
junto a las millonarias espumas derramadas,
ni una casa, ni un hombre, ni un caballo,
sólo el tiempo pasaba y aquella orilla verde
y blanca, aquel océano.*

*Galopávamos pela infinita areia
junto às milionárias espumas derramadas,
nem uma casa, nem um homem, nem um cavalo
só o tempo passava e aquela margem verde
e branca, aquele oceano.*

10. *Luego hacia las colinas y, de pronto,*

Lago rumo às colinas e, de repente,

*el lago, el agua dura y escondida,
compacta luz, alhaja del anillo terrestre.*

*o lago, a água dura e escondida,
compacta luz, joia do anel terrestre.*

O voo dos cisnes está marcado por oclusivas e vibrantes que representam sonoramente o bater de suas asas e nasais que prolongam a sonoridade do verso e a duração do ruído do voo:

*Un vuelo blanco y negro: los cisnes abuyentaron
largos cuellos nocturnos, patas de cuero rojo,
15. y la nieve serena volando sobre el mundo.*

*Um voo branco e negro: os cisnes afugentaram
longos colos noturnos, patas de couro rubro,
e a neve serena voando sobre o mundo.*

Na segunda estrofe a sonoridade continua bem marcada: o voo dos cisnes continua marcado por oclusivas (que enfatizam o bater das asas) e nasais (que prolongam a sonoridade do verso e a duração do voo), e as consoantes líquidas reaparecem quando o poema retoma imagens do lago. Nos versos finais, predominam também as sibilantes, como se o eu-lírico sussurrasse um segredo ao dizer seus versos.

*Oh vuelo desde el agua equivalente,
mil cuerpos destinados a la inmóvil belleza
como la transparente permanencia del lago.
De pronto todo fue carrera sobre el agua,
20. movimiento, sonido, torres de luna llena,
y luego alas salvajes que desde el torbellino
se hicieron orden, vuelo, magnitud sacudida,
y luego ausencia, un temor blanco en el vacío.*

*Oh voo desde a água equivalente,
mil corpos destinados à imóvel beleza
como a transparente permanência do lago.
De repente tudo foi corrida sobre a água,
movimento, som, torres de lua cheia,
e depois asas selvagens que do redemoinho
se fizeram ordem, voo, magnitude sacudida,
e logo ausência, um tremor branco no vazio.*

A paisagem descrita no poema, formada pelos três elementos – água, terra e ar – é harmoniosa e sombria, como se o eu-lírico tivesse alcançado ao mesmo tempo a calma e a quietude do final de sua própria vida.

Ainda que a palavra morte não apareça em nenhum verso do poema, parece que o eu-lírico é um ser decadente que prevê a morte eminente. Porém esta sensação de presságio de morte não lhe causa angústia, ao contrário, lhe concede a paz da certeza do que lhe reserva o destino decadente.

Deste modo, só lhe resta a “ausência, um tremor branco no vazio” (verso 24). A quietude e a placidez da água do lago transmitem essa ausência captada pelo eu-lírico, na qual o tempo parece suspenso, na qual o eu-lírico decadente só tem diante de si e sente dentro de si – um vazio.

Outro poema que é perfeito para exemplificar o tema do decadentismo é “*Si cada dia cae*” que saiu no último livro publicado quando Neruda ainda estava vivo – *El mar y las campanas* (1973).

A ideia de queda que o título contém já nos remete ao decadentismo, pois a origem latina desta palavra é *de caere* – “decair”. .

Trata-se de um pequeno poema muito sintético quanto à forma (constando apenas duas quadras), mas muito abrangente devido ao conteúdo de seus oito versos:

SI CADA DÍA CAE

1. *Si cada día cae
dentro de cada noche
hay un pozo
donde la claridad está encerrada.*
5. *Hay que sentarse a la orilla
del pozo de la sombra
y pescar luz caída
con paciencia.*

Pablo Neruda⁴⁵⁶

SE CADA DIA CAI

- Se cada dia cai
dentro de cada noite,
há um poço
onde a claridade está presa.*
- Há que sentar-se na beira
do poço da sombra
e pescar luz caída
com paciência.*

Pablo Neruda⁴⁵⁷

A ideia de queda é sempre negativa, cair é perder o seu devido lugar. No poema, a decadência é representada em seu grau máximo através da imagem do dia caindo dentro da noite e da imagem da luz aprisionada em um poço.

A noite – deusa Nyx (Nox para os romanos) – possui um aspecto sinistro, era considerada mãe do sono (Hipno), dos sonhos, dos prazeres e da morte. De acordo com Biedermann (1974, p.260), Nyx

[...] era concebida como criatura do Caos, nascida ao mesmo tempo em que Érebo (Escuridão), Gaia (Terra), Eros e Tártago. Seu irmão Érebo concebeu junto com ela o Éter (Aither) e o dia (Hemera). Quando o Dia retorna a sua morada, Nyx inicia sua viagem em torno do mundo.

A alternância entre claridade e obscuridade é sugerida pela possibilidade da noite englobar e aprisionar o dia, que está descrita na primeira estrofe, onde predomina a alternância das oclusivas: /k/ e /d/ que representam o som da queda:

⁴⁵⁶ *Antología fundamental*. Barcelona: Andrés Bello: 2000, p. 594, 595.

⁴⁵⁷ *Últimos poemas (O mar e os sinos)* Tradução Olga Savary. Porto Alegre: L&M Pocket, 1983

1. *Si cada día cae
dentro de cada noche
hay un pozo
donde la claridad está encerrada.*

*Se cada dia cai
dentro de cada noite,
há um poço
onde a claridade está presa*

A imagem da decadência se manifesta também no fato do eu-lírico permanecer sentado na sombra à beira do poço, esperando com paciência a libertação da luz ali aprisionada. Esse estado de espera leva à contemplação realizada pelo eu-lírico que se mostra sem ação alguma diante da ausência da luz. A luz simboliza a sabedoria que o eu-lírico perdeu e espera sentado recobrar. Observamos que esta segunda estrofe funciona também como um conselho dado pelo eu-lírico decadente a todos que querem alcançar a sabedoria da luz. Tal conselho é pronunciado como se fosse um segredo, por isso a presença de muitas sibilantes nesse trecho do poema.

5. *Hay que sentarse a la orilla
del pozo de la sombra
y pescar luz caída
con paciencia.*

*Há que sentar-se na beira
do poço da sombra
e pescar luz caída
com paciência.*

A humanidade da qual faz parte o eu-lírico decadente, só pode alcançar alguns lampejos da luz do conhecimento, por isso tem que *pescar luz caída / con paciencia* (versos 7 e 8). Temos que considerar ainda, toda a simbologia inerente ao poço. De acordo com Biedermann (1994, p.305) os poços:

[...] são as aberturas de acesso ao mundo subterrâneo [...] ou para as “águas da profundidade”, que ocultam forças secretas. [...] Em contos de fadas e em sonhos, os poços, conforme reconheceu a psicologia profunda, aparecem frequentemente como portas de entrada para mundos desconhecidos do inconsciente, do oculto e do impenetrável à vida do cotidiano, em conexão com as ideias simbólicas do banho purificador, do beber da fonte da vida e da saciedade da sede por conhecimentos mais elevados.

Este eu-lírico que espera com paciência à beira do poço, é um ser decadente e consciente de sua própria decadência. Da luz só tem alguns poucos flashes e tem que esperar pela luz total, tem que esperar para poder alcançar a plenitude do dia e a plenitude da vida, que só ocorrerá quando o poço libertar toda a luz ali aprisionada.

Para fazer um contraponto com o poema anterior que foi escrito no último livro que Neruda vivo viu publicar, escolhemos outro exemplo ligado com a estética do decadentismo, que se encontra no primeiro livro publicado por Neruda – *Crepusculario* (1923) – é o poema “*Maestranzas de noche*” (republicado em *Poesia Política*) que transcrevemos a seguir:

MAESTRANZAS DE NOCHE

1. *Hierro negro que duerme, fierro negro que gime
por cada poro un grito de desconsolación.*

*Las cenizas ardidadas sobre la tierra triste,
los caldos en que el bronce derritió su dolor.*

5. *Aves de qué lejano país desventurado
graznaron en la noche dolorosa y sin fin?*

*Y el grito se me crispa como un nervio enroscado
o como la cuerda rota de un violín.*

10. *Cada máquina tiene una pupila abierta
para mirarme a mí.*

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

15. *Y entre la noche negra – desesperadas – corren
y sollozan las almas de los obreros muertos.*

Pablo Neruda⁴⁵⁸

CAVALGADURAS DE NOCHE

*Ferro negro QUE dorme, ferro negro que geme
por cada poro um grito de desconsolação*

*As cinzas ardidadas sobre a terra triste,
os caldos em que o sino derreteu sua dor.*

*Aves de que distante país desventurado
grasnaram na noite dolorosa e sem fim?*

*E o grito me arrepiava como um nervo enroscado
ou como a corda rompida de um violino.*

*Cada máquina tem uma pupila aberta
para olhar-me a mim.*

*Nas paredes penduram-se as interrogações,
florece nas bigornas a alma dos sinos
e há um tremor de passos nos quartos desertos.*

*E entre a noite negra – desesperadas – correm
e soluçam as almas dos trabalhadores mortos.*

Pablo Neruda⁴⁵⁹

O ferro negro que dorme (personificado miticamente) no primeiro verso e acorda no segundo para gemer a sua dor é a origem líquida do próprio sino, cujo som é materializado nos primeiros versos do poema, através da repetição de muitos ditongos. As cinzas ardidadas (verso 3) são:

[...] aquilo que permanece, após o fogo ter consumido todo restante, [...] contém em forma concentrada as forças daquilo que foi consumido, mas por outro lado também é símbolo da transitoriedade de toda forma terrena. Como resíduo purificado e resfriado de uma combustão, a cinza é também símbolo da morte (BIEDERMANN, 1994, p.95).

⁴⁵⁸ NERUDA, Pablo. *Poesía política I*. 1 ed. Santiago (Chile): Austral, 1953, p. 47.

⁴⁵⁹ Tradução nossa.

O ferro do poema e o bronze que constitui os sinos têm significado simbólico: o ferro é um metal associado ao deus da guerra Marte (em grego “Ares”), e sua ferrugem avermelhada recorda a cor do sangue (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.156, 157); o cobre é análogo terrestre do planeta Vênus [...], o nome latino “*aes cuprum*” significa “metal de Chipre”, da ilha de cujas praias surgiu das espumas Afrodite (Vênus). Na mitologia grega o casamento mais bizarro e decadente entre os deuses do Olimpo foi entre Ares e Afrodite, primeiro porque ela era infiel e ele era violento, segundo porque o único filho que tiveram em comum foi Fobos – “o pavor”. (Cf.: GUIMARÃES, 2002, p.68)

Os sinos “em muitas civilizações do mundo antigo eram tanto instrumentos musicais quanto objetos culturais, cujo som deveria conclamar os seres sobrenaturais” (BIEDERMANN, 1994, p.348). No poema os sinos conclamam os trabalhadores mortos na guerra.

A presença das aves que grasnam e emitem muitas nasais e sibilantes (versos 5 e 6), vem reforçar ainda mais a sonoridade da dor da morte expressa em todo o poema.

A comparação que aparece, nos versos 7 e 8, é uma metáfora da dor captada pelo eu-lírico. O grito ouvido por ele arrepia como um nervo enroscado, ou como arrepia o rompimento de uma corda de um violino que arrebenta. Mas o eu-lírico solitário tem como testemunha de sua dor, as máquinas que também são personificadas e que observam cada um de seus movimentos (versos 9 e 10), enfaticamente expresso pelos versos – “cada máquina tem uma pupila aberta para olhar-me a mim”.

As interrogações que o eu-lírico materializa nas paredes dos quartos desertos (verso 11), são seus próprios questionamentos íntimos. Os únicos elementos vivos que acompanham o eu-lírico (que cavalga através da noite) expressos no poema são os sons. Esta sonoridade dolorida e mórbida ainda está materializada nos últimos versos, através da alma dos sinos que florescem, nas bigornas (verso 12); através do tremor captado pelo eu-lírico oriundos dos passos que ouve ou pensa ouvir, partindo dos quartos desertos (verso 13); através dos soluços desesperados das almas dos trabalhadores mortos que o eu-lírico ouve ou pensa ouvir (versos 14 e 15).

No poema, a decadência do mundo humano ocorre em todos os níveis: no reino mineral com o ferro negro (decomposição do sino) no reino vegetal com a presença das cinzas (decomposição de madeira), no reino animal com as aves que grasnam e executam um canto de dor.

Por outro lado, a presença da cor negra e dos gritos ouvidos pelo eu-lírico são marcas de um estilo expressionista.

A busca de Neruda pela perfeição e pelo equilíbrio entre conteúdo e forma está visível no poema transcrito, por exemplo, na presença de muitas sinestésias, aliteraões e consonâncias, (características de um discurso de índole simbolista). Como no simbolismo (que vemos a seguir) ocorrem muitas percepções físicas e a mistura delas entre si.

Na primeira e na segunda estrofe, temos percepções táteis, sonoras e visuais que enfatizam a tristeza e a dor marcada também sonoramente pelas vibrantes:

*Hierro negro que duerme, fierro negro que gime
por cada poro un grito de desconsolación.*

*Las cenizas ardidias sobre la tierra triste
Los caldos en que el bronce derritió su dolor.*

*Ferro negro QUE dorme, ferro negro que geme
por cada poro um grito de desconsolação*

*As cinzas ardidias sobre a terra triste,
os caldos em que o sino derreteu sua dor.*

Na terceira estrofe, percepções sonoras e espaço-temporais que configuram a dor como algo longínquo e infindo:

*Aves de qué lejano país desventurado
graznaron en la noche dolorosa y sin fin?*

*Aves de que distante país desventurado
grasnaram na noite dolorosa e sem fim?*

Na quarta estrofe, predomina a descrição de sons ruidosos que invadem a percepção tátil nervosa do eu-lírico:

*Y el grito se me crispa como un nervio enroscado
como la cuerda rota de un violín.*

*E o grito me arre pia como um nervo enroscado
ou como a corda rompida de um violino.*

Na quinta estrofe, as percepções visuais das máquinas são personificadas, como se as máquinas ganhassem atributos humanos:

*Cada máquina tiene una pupila abierta
Para mirarme a mí.*

*Cada máquina tem uma pupila aberta
para olhar-me a mim.*

Na sexta estrofe, percepções visuais, auditivas, espaciais e táteis formam um verdadeiro rodado de sensações desbaratadas que atordoam e envolvem o eu-lírico (e também o leitor):

*En las paredes cuelgan las interrogaciones,
Florece en las bigornias el alma de los bronces
Y hay un temblor de pasos en los cuartos desiertos.*

*Nas paredes penduram-se as interrogações,
floresce nas bigornas a alma dos bronzes
e há um tremor de passos nos quartos desertos.*

Na sétima e última estrofe chegamos ao clímax do desespero, com percepções visuais e sonoras que mostram a dimensão caótica da noite, uma noite mítica de caos, que está materializada inclusive devido às repetidas nasais, vibrantes e sibilantes:

*Y entre la noche negra – desesperadas – corren
y sollozan las almas de los obreros muertos.*

*E entre a noite negra – desesperadas – correm
e soluçam as almas dos trabalhadores mortos.*

Como vemos, predominam percepções espaço-temporais, que caracterizam uma dimensão física e social importantíssima: a decadência simbolizada pela natureza noturna e o entorno cósmico que envolve a noite. Persiste a centralização da sonoridade noturna e da penumbra cromática da noite.

Para completar o tom decadente, o eu-lírico dá um tratamento destacado derivado da percepção que ele possui da dor do outro, materializada pela sonoridade noturna. É como se os sons da noite fossem captados e transcritos pelo poeta como dor dos trabalhadores mortos. Isso de captar elementos externos e colocá-los no poema, como já vimos é uma técnica impressionista.

No entanto, em “*Maestranzas de noche*” não parece que é o poeta que escreve seus versos, mas parece que é a própria noite com sua sonoridade que escreve os versos do poema.

O poeta, expresso em primeira pessoa dentro do poema, é apenas o eu-lírico que realiza a sua cavalgada noturna, recolhendo a sonoridade da noite para transportá-la a seus versos. A sonoridade da noite é o sujeito da escritura do poema e não o ser humano (no caso o poeta). Devemos lembrar que, segundo Biedermann (1994, p. 260):

A mitologia grega nos oferece uma interpretação [...]da noite: é a grande deusa Nyx, [...]trajando uma veste preta entremeada de estrelas, que durante o dia habita uma caverna no Ocidente distante, da qual sai todo fim de tarde com um carro puxado por cavalos negros e atravessa o céu. [...] Como aquela que nos doa o sono e nos liberta dos afãs diários, a noite era chamada pelos gregos de Eufrosina ou Eufrone (Euphrosyne” ou “Euphrone”). Seu filho é “Hipno”, o sono. Deste modo, Nyx é a mãe do sono, dos sonhos e dos prazeres do amor, mas também da morte. Seu aspecto sinistro a torna ainda mãe de filhos funestos como Moros (a Ruína) [também representada no poema], Nêmesis (a Vingança) e das tecedoras do destino (as Moiras).

Talvez devido à associação com a deusa grega Nyx que cavalga o céu, escurecendo o dia, o nome do poema seja “cavalgadas de noite”.

Além disso, outros aspectos do mito de Nyx estão presentes em “*Maestranzas de noche*”, como a presença da morte, e de outros filhos da noite: a ruína (Moros), a tecedura do destino (Moiras) dos trabalhadores mortos e do próprio poeta cuja única vingança (Nêmesis) se manifesta através de sua capacidade de resgatar inclusive os sons de Nyx.

As Moiras eram, segundo a mitologia grega, representadas na figura de três mulheres pálidas, que fiavam em silêncio, sob uma luz tênue, e possuíam o poder de determinar tanto a hora da morte, quanto o tamanho do fio da vida e também se esta vida seria feliz ou não. De acordo com Ruth Guimarães (2002, p.225): “Moiras são a personificação do destino de cada um”.

No poema, o eu-lírico demonstra lutar contra seu destino, pois apesar de demonstrar a presença degradada e negativa do mundo humano, revela que da sua própria decadência surgem os sons que são aspectos criativo-regenerativos, de renascimento do real, de geração do próprio poema. A poesia nerudiana funciona como uma Fênix: nasce, morre e renasce das próprias cinzas, da decadência do mundo captada pelo poeta, da mesma maneira que faziam os poetas da escola decadentista. A escola simbolista, que estudaremos a seguir, nasceu, como uma Fênix, a partir das cinzas do decadentismo francês.

11. SIMBOLISMO

O movimento simbolista ocorreu entre 1886 até 1910. Jean Moreas, apesar de ter assinado o manifesto do simbolismo, acabou se afastando. Stéphane Mallarmé assumiu, então, a liderança do movimento.

Os poetas simbolistas, como os decadentistas, romperam com o parnasianismo. Ao contrário dos poetas parnasianos que buscavam a perfeição na forma poética e tentavam ser objetivos, claros, precisos, técnicos ao fazer seus poemas, os simbolistas buscavam a perfeição no conteúdo. O simbolismo aproximava-se do romantismo, mas não se contentava com uma emoção superficial. Podemos dizer que o simbolismo buscava o aprofundamento das emoções. Aquilo que estava no íntimo do ser humano.

O simbolismo e o decadentismo nasceram como frutos da Segunda Revolução Industrial, que havia gerado um sistema econômico fundamentado nos monopólios, nos trustes e nos cartéis. O lucro era a palavra chave para a economia da época. Apesar do desenvolvimento tecnológico, do avanço da ciência, o ser humano estava em crise. Toda a Europa, principalmente a Grã-Bretanha, vivia um período conhecido como a grande depressão (1873-1896) que em linhas gerais pode ser definida como uma crise econômica generalizada, marcada pela inflação acelerada, desemprego, desvalorização das moedas circulantes e dos títulos e ações nas Bolsas de Valores. A sociedade da época passava por uma profunda intranquilidade quanto aos rumos da economia, que começava a ficar estagnada depois de um triunfante progresso.

Na última década do século XIX registraram-se falências de banqueiros e fechamento de fábricas.

Baseados na teoria marxista, surgiram os partidos socialistas, que pregavam o fim do capitalismo, atraindo para as suas organizações o proletariado enfraquecido, depois de um século de industrialização. O materialismo, que havia prometido a felicidade para todos, passou a ser questionado. Desse questionamento, valores artísticos esquecidos durante as correntes literárias: realismo, naturalismo e parnasianismo são retomados. Novamente, o misticismo, o sonho, a fé, a religião, passaram a ser valorizados. Mas, naquele momento, esses valores tinham o apoio de uma nova corrente de pensamento – a psicanálise freudiana. Com isso, o misticismo, o sonho, a fé e a religião (valores do romantismo) são aperfeiçoados com a análise do subconsciente e do inconsciente. Além das influências recebidas de Marx e Freud, a arte do período de transição para a modernidade, estava consoante com a psicanálise fundada pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961); com a filosofia da intuição, estudada pelo alemão Henri Bergson (1859-1941); com a ciência da essência, filosofia propagada pelo alemão Edmund Husserl (1859-1938); com o liberalismo literário pregado pelo crítico e político italiano Benedetto Croce (1866-1952); e com a teoria da psicanálise dos quatro elementos (água, ar, fogo e terra) estudada pelo filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962).

Com todos estes novos e recentes estudos teóricos disponíveis, a arte simbolista não deveria imitar: nem a natureza (como queriam os clássicos), nem a realidade (como queriam os realistas), nem ser a expressão dos sentimentos (como queriam os românticos). O artista não encontraria verdadeira realidade nem na natureza, nem na sociedade; mas dentro de si mesmo, não nos seus próprios sentimentos, porém, mais profundamente – nos abismos da alma.

Charles Baudelaire foi o precursor mais importante do movimento, porque com a “teoria das correspondências” afirmava ser o universo uma floresta de símbolos em correspondência uns com os outros.

As correspondências poderiam ser de dois tipos, a saber: primeiramente, horizontal (entre as coisas deste mundo visível) e em segundo lugar, vertical (entre o mundo visível e o invisível). Por isso, o poeta simbolista deveria atuar como um decifrador, capaz de decodificar os enigmas do universo. Com isso, Baudelaire abriu o caminho para o hermetismo, pois defendia a obscuridade como sendo a qualidade essencial da poesia.

Também o escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) contribuiu para que o simbolismo apresentasse, em sua temática, a beleza do horrível. Poe cultivava o feio, o decrepito, o exótico, o bizarro, em sua obra, considerada gótica. Em sua *Filosofia da composição*, Poe enfatizou que a arte literária, cuja maior qualidade seria a brevidade, deveria ser fruto de uma longa e exaustiva elaboração.

Ainda o maestro e compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) colaborou com as ideias simbolistas, pois sustentava sua teoria da união das artes, sob a liderança da música (a mais simbólica dentre todas as artes).

O simbolismo nasceu na França, onde os principais escritores precursores do movimento eram chamados de "poetas malditos" (título consagrado na obra de Verlaine *Os poetas malditos*, publicada em 1884,) porque eram amaldiçoados pela sociedade utilitária.

Os principais poetas simbolistas (ou "poetas malditos") foram, a princípio, dissidentes do decadentismo, como: Arthur Rimbaud (discípulo de Baudelaire que aprofundou mais a teoria das correspondências), Stéphane Mallarmé (que levou a teoria das correspondências às últimas consequências, tornando-se o modelo da vertente mais revolucionária do simbolismo, consolidando o hermetismo).

Dante Tringali (1996, p.156) aponta como principais simbolistas os seguintes nomes: "S. Mallarmé (1842-1898), R. Ghil (1862-1925), H. de Regnier (1864-1936), E. Durjardin (1861-1949), F. Viélé-Griffin (1864-1937), A. Samain (1858-1900), M. Meterlinck (1862-1949), S. George (1869-1933), A. Saymons (1865-1945), W. B. Yeats (1865-1939), F. A. Villiers de Lisle Adam (1838-1889), E. Verhaeren (1855-1916).

Dentre as características do simbolismo, destacam-se: a reação contra o positivismo e o materialismo da época (a literatura opõe-se ao realismo, naturalismo e ao parnasianismo, buscando redescobrir e revalorizar o mundo interior do ser humano, sede dos valores espirituais e afetivos); a volta ao subjetivismo do romantismo, no entanto, a poesia não é só sentimento, mas a tomada de consciência do sentimento); o uso de símbolos e da linguagem indireta; aproximação da poesia com a música (por isso, o uso da metáfora, da sinestesia, da assonância e da aliteração); a valorização da palavra através da sonoridade, da musicalidade e das cores; o aprofundamento do inconsciente, busca do "eu profundo"; o decadentismo (passa a fazer parte da arte o símbolo decadente representado pelo feio, o decrépito e o bizarro).

Para exemplificar, principalmente a capacidade de síntese que as técnicas simbolistas garantem ao texto, escolhemos "*Esto es sencillo*", poema de uma só estrofe, canto *LI* de *Las manos del dia* (1968).

ESTO ES SENCILLO

1. *Muda es la fuerza (me dicen los árboles)
y la profundidad (me dicen las raíces)
y la pureza (me dice la harina).
Ningún árbol me dijo:
5. "Soy más alto que todos".
Ninguna raíz me dijo:
"Yo vengo de más hondo".
Y nunca el pan ha dicho:
"No hay nada como el pan".*

*Pablo Neruda*⁴⁶⁰

ISTO É SIMPLES

- Muda é a força (me dizem as árvores)
e a profundidade (me dizem as raízes)
e a pureza (me diz a farinha de trigo).
Nenhuma árvore me disse:
"Sou mais alta que todos".
Nenhuma raiz me disse:
"Eu venho de mais fundo".
E nunca o pão disse:
"Não há nada como o pão".*

*Pablo Neruda*⁴⁶¹

No poema "*Esto es sencillo*", Neruda utiliza vários símbolos: a árvore, para representar a força vital, "o eixo do mundo" (BIEDERMAN, 1994, p. 38); a raiz para simbolizar a profundidade (o íntimo de cada ser); a farinha para representar a pureza (da pessoa humana); o pão, base alimentar da humanidade, para simbolizar "o alimento espiritual (pois o pão é o corpo de Cristo)" (BIEDERMAN, 1994, p.38).

⁴⁶⁰ *Las manos del dia*. 1971, p.90.

⁴⁶¹ *Antología Poética*. 1978, p.255.

Através da personificação desses elementos simbólicos, ele faz com que cada um deles demonstre ser humilde.

Assim a árvore não afirma ser ela a mais alta de todas, nem a raiz diz que vem do lugar mais profundo, e nem o pão (que é realmente um alimento básico) ousa afirmar que: “*No hay nada como el pan*” (“*Não há nada como o pão*”).

Este poema simbólico é a própria materialização de uma virtude – a humildade. Mesmo o título nos aponta para esta virtude: “*Esto es sencillo*” (“*Isto é simples*”), ser simples é ter humildade.

Além do conteúdo simbólico, notamos outras características deste poema que o inserem, nitidamente, no simbolismo: a elaboração metafórico-simbólica para alcançar a síntese e a brevidade, a sonoridade garantida pelo uso de melopeias, tais como as aliterações (repetições dos fonemas – /s/, /d/ e das nasais /m/ e /n/, que prolongam o som), e a assonância (dada pelos fonemas – /e/, no primeiro e segundo versos; /a/, no terceiro e no último versos; /i/, no quarto e sexto versos; /o/ no quinto e no sétimo versos). Este esquema sonoro confere um eco quando o poema é pronunciado. Se marcarmos graficamente as repetições, é possível visualizar as recorrências:

*Muda es la fuerza (me dicen los árboles)
y la profundidad (me dicen las raíces)
y la pureza (me dice la harina).
Ningún árbol me dijo:
“Soy más alto que todos”.
Ninguna raíz me dijo:
“Yo vengo de más hondo”.
Y nunca el pan ha dicho:
“No hay nada como el pan”.*

*Muda é a força (me dizem as árvores)
e a profundidade (me dizem as raízes)
e a pureza (me diz a farinha de trigo).
Nenhuma árvore me disse:
“Sou mais alta que todos”.
Nenhuma raiz me disse:
“Eu venho de mais fundo”.
E nunca o pão disse:
“Não há nada como o pão”.*

Dentre as técnicas simbolistas aplicadas em “*Esto es sencillo*” destacam-se: sonoridade que reforça o conteúdo expresso, mistura de sensações (sinestésias) e elaboração metafórico-simbólica para alcançar a síntese e a brevidade, e para realizar correspondências simbólicas e representá-las no conteúdo do poema (todas estas características estão presentes de maneira constante na poesia nerudiana)

Escolhemos também para exemplificar o simbolismo na poesia nerudiana o poema “*El olvido*” que é o canto V do livro *Las manos del día* (1968).

EL OLVIDO

1. *Manos que sólo ropas y cuerpos
trabajaron,
camisas y caderas
y libros, libros, libros*
5. *hasta que sólo fueron
manos de sombras, redes
sin peces, en el aire:
sólo certificaron
el heroísmo de las otras manos*
10. *y la procreadora construcción
que dedos muertos levantaron
y continúan dedos vivos.*
- No hay antes en mis manos:
olvidé los labriegos*
15. *que en el transcurso
de mi sangre
araron:
no mandaron en mí las recias razas
de herreros*
20. *que mano a mano elaboraron
ancla, martillos, clavos,
cucharas y tenazas,
tornillos, rieles, lanzas,
locomotores, proas*
25. *para que ferroviarios fogoneros
con lentitud de manos sucias
de grasa y carbón, fueron de pronto
dioses del movimiento
en los trenes que cruzan por mi infancia*
30. *bajo las manos verdes de la lluvia.*

Pablo Neruda⁴⁶²

O ESQUECIMENTO

- Mãos que somente roupas e corpos
trabalharam,
camisas e quadris
e livros, livros, livros
até que só foram
mãos de sombras, redes
sem peixes, no ar:
só certificaram
o heroísmo das outras mãos
e a procriadora construção
que dedos mortos levantaram
e continuam dedos vivos.*
- Não há antes em minhas mãos:
esqueci os lavradores rústicos
que no transcurso
de meu sangue
araram:
não mandaram em mim as retas raças
de ferreiros
que mão a mão elaboraram
âncora, martelos, cravos,
colheres e torqueses,
parafuso, trilhos, lanças,
locomotores, proas
para que ferroviários maquinistas
com lentidão de mãos sujas
de graxa e carbono, fossem de repente
deuses do movimento
nos trens que cruzam por minha infância
debaixo das mãos verdes da chuva.*

Pablo Neruda⁴⁶³

Esse poema escrito com trinta versos brancos e livres, dispostos em duas estrofes (uma de doze versos e outra de dezoito) sugere um pedido de perdão que o eu-lírico faz, por ter esquecido de escrever coisas importantes.

⁴⁶² NERUDA, Pablo. *Las manos del día*. Buenos Aires: Losada, 1971, p.15 e 16 .

⁴⁶³ Tradução nossa.

Deste modo, o poema inicia, falando, depreciativamente, do trabalho de próprias mãos do poeta que só confeccionaram roupas, amores e livros. Os sons são fechados e vibrantes. O ritmo que começa lento, acelera-se no verso 4, devido a repetição e a presença das consoantes líquidas.

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Manos que sólo ropas y cuerpos
trabajaron,
camisas y caderas
y libros, libros, libros</i></p> | <p><i>Mãos que somente roupas e corpos
trabalharam,
camisas e quadris
e livros, livros, livros</i></p> |
|--|--|

O poema tem seu início marcado por material tátil, pois as mãos do eu-lírico tocam as coisas (*roupas, quadris*) e as transforma em novas substâncias (*livros, livros, livros*). Como se fosse o rei Midas que ao simples toque das mãos consegue a transformação dos materiais.

As mãos além de representar o trabalho criativo, também significam “força, fidelidade, diligência, inocência e concórdia” (BIEDERMANN, 1994, p.241). Características buscadas pelo eu-lírico e que serão alcançadas através da chuva que ocorre, como veremos, no final do poema.

Nos versos seguintes (5 a 7), o eu-lírico enfatiza a falta de finalidade de suas mãos, pois as compara com “redes sem peixes, no ar”. As redes sem peixes podem estar aludindo aos apóstolos de Cristo que eram pescadores. O peixe representa o próprio Cristo, no poema representaria as mãos do poeta que não escreveram de acordo com a doutrina cristã. Os peixes ainda, de acordo com Biedermann (1994, p.294) “habitam o mundo da água, que na psicologia profunda é interpretado como símbolo do inconsciente, e são, portanto, personificações de conteúdos ‘vivos’ da camada profunda da personalidade”. O inconsciente do eu-lírico está aflorando no poema, pois ele está tomando consciência de um “esquecimento” de sua parte, fala sobre isso nasalizando os sons como num lamento:

- | | |
|--|---|
| <p>5. <i>hasta que sólo fueron
manos de sombras, redes
sin peces, en el aire:
sólo certificaron
el heroísmo de las otras manos</i></p> <p>10. <i>y la procreadora construcción
que dedos muertos levantaron
y continúan dedos vivos.</i></p> | <p><i>até que só foram
mãos de sombras, redes
sem peixes, no ar:
só certificaram
o heroísmo das outras mãos
e a procriadora construção
que dedos mortos levantaram
e continuam dedos vivos.</i></p> |
|--|---|

Por outro lado, o eu-lírico continua o poema, desvalorizando ainda mais o seu trabalho criativo, afirmando que suas mãos permaneceram “de sombra”, valorizaram o “heroísmo de outras mãos” (versos 8, 9). Na verdade, o trabalho de escrever não garante reconhecimento. Muitas vezes, quem escreve valoriza, em sua escritura, o trabalho de outros. Além disso, quem escreve pode se sentir culpado por não ter valorizado o trabalho de todos os outros, ou seja, pode ocorrer o esquecimento de alguns e a valorização de outros.

Quando o eu-lírico afirma que valorizou o heroísmo de “dedos mortos”⁴⁶⁴ que continuam “dedos vivos” (versos 10 a 12), mostra acreditar que seus dedos não escreveram nada de valor, parece se sentir culpado por isso.

O início da segunda estrofe liga-se com o título – “o esquecimento”, pois o eu-lírico afirma que não houve um antes em suas mãos, afirma ter esquecido os lavradores que araram no transcurso do seu sangue (versos 13-17).

*No hay antes en mis manos:
olvidé los labriegos
15. que en el transcurso
de mi sangre
araron:
no mandaron en mí las recias razas
de herreros*

*Não há antes em minhas mãos:
esqueci os lavradores rústicos
que no transcurso
de meu sangue
araram:
não mandaram em mim as retas razas
de ferreiros*

Neste trecho, o eu-lírico utiliza-se de símbolos e metáforas que tentam retratar o que ele esqueceu. “Os lavradores araram” no próprio “transcurso do sangue” (versos 14-17) significa que os lavradores atingiram seu sangue – “a essência da vida” (BIEDERMANN, 1994, p.338) do eu-lírico.

⁴⁶⁴ Este trecho do poema pode ser interpretado politicamente, pois os “dedos mortos” podem estar ligados a todos os amigos que Neruda perdeu lutando contra as ditaduras no Chile e na Espanha, e os “dedos vivos” podem significar que os ideais libertários que Neruda e seus amigos defendiam, naquela época, continuam vivos. Temos que lembrar que Neruda não sobreviveu à volta da democracia chilena, pois faleceu, em 1973, quinze dias depois da morte de seu amigo – Allende (presidente da esquerda chilena). Assumiu o poder Pinochet que permaneceria frente à ditadura chilena até 1989. Neruda não viu, também, à volta da democracia na Espanha, que só se consolidaria em 1975, com a morte de Franco. Neruda participou ativamente da Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939), pois era cônsul do Chile na Espanha, perdeu muitos amigos pessoais, como Lorca (fuzilado, em 1936, pelos franquistas).

O eu-lírico afirma ainda que “as retas raças de ferreiros não mandaram nele”. Aqui o eu-lírico retoma o mito de forjar. O deus grego forjador é Hefesto⁴⁶⁵ (Vulcano), deus do fogo e dos metais, representado por um homem maduro, com um martelo nas mãos. Suas oficinas eram os vulcões, onde trabalhava auxiliado sempre pelos ciclopes e por mulheres serviçais, feitas de ouro. (cf.: GUIMARÃES, 2002, p.166). Hefesto é também o deus da inventividade, da criatividade e das habilidades manuais. Fabricou os raios de Zeus, o tridente de Poseidon (Netuno), a armadura de Heracles (Hércules), as flechas de Apolo, as armas de Aquiles e a estátua que formaria o corpo de Pandora (mito ligado à origem dos mortais). É um deus sempre subordinado e submetido às ordens de outros deuses, por isso, representa em essência: um trabalhador sem regalias (cf.: GUIMARÃES, 2002, p.166). Como são, sem regalias: os lavradores, os ferreiros, os maquinistas e o próprio eu-lírico do poema.

“Os ferreiros” (verso 19) forjam vários objetos que possuem significados simbólicos; entretanto devido à maneira em que aparecem no poema, podem apresentar várias significações, principalmente, se interpretadas em conjunto ou em separado. Segundo Biedermann (1994, p. 37), há uma interpretação para o conjunto:

ARMA CHRISTI – Armas de Cristo eram chamados no Barroco os instrumentos com os quais o Salvador sofreu sua Paixão e sua morte na cruz. Os instrumentos da Paixão eram vistos com armas poderosas contra o pecado, que deveriam exterminar qualquer embrião do mal através da observação contemplativa das dores de Cristo. Tais “armas” eram, ao lado da própria cruz, o martelo, os pregos e torquês, chicote e lança, uma vara com uma mão, que desferiu no Jesus supliciado uma bofetada.. (BIEDERMANN, 1994, p. 37).

Podemos interpretar que o eu-lírico busca a redenção, mas qual seria o seu pecado? Talvez o esquecimento...

⁴⁶⁵ Hefesto era filho de Zeus (Júpiter) e de Hera (Juno), marido de Afrodite (Vênus). Ao contrário dos outros deuses olímpicos, que eram belos, Hefesto era manco e tão feio que foi repudiado por sua própria mãe, quando nasceu. Devido à sua feiúra, também era sempre traído por Afrodite que se tornou amante de Marte (Ares) o deus da guerra

Além disso, isoladamente,⁴⁶⁶ podemos interpretar que o poeta que mistura a água ao fogo através do sonho forjador em seu devaneio inicial de construção do poema “conquista então uma intimidade mesmo com relação às substâncias mais duras, mais hostis ao sonho de penetração. Ele sente-se à vontade no seu trabalho com a massa, que proporciona uma dinâmica ao mesmo tempo fácil e circunstancial de penetração” (BACHELARD, 1998, p.117). O poeta quer atingir o fundo das matérias, quer penetrar inclusive no fundo do seu inconsciente.

No segmento seguinte (versos 25-29), vemos que os ferreiros fabricaram todos esses objetos com a finalidade de fazer com que os ferroviários maquinistas transformassem-se em “deuses do movimento”,⁴⁶⁷ e pudessem por em movimento, com as mãos sujas de graxa e carvão, os trens que cruzaram a infância do eu-lírico. À volta à infância⁴⁶⁸ já é um índice de que o eu-lírico está em um processo de regressão para atingir seu inconsciente.

As mãos sujas dos maquinistas precisam ser limpas, o eu-lírico precisa de uma revelação. Para poder alcançar a revelação, nos versos finais ocorre uma chuva que tem mãos verdes⁴⁶⁹ (verso 30) e vem redimir a todos. De acordo com Biedermann (1994, p. 92):

⁴⁶⁶ Isoladamente, temos outros significados simbólicos para os objetos que aparecem enumerados no poema:

Âncoras – “atributo dos deuses do mar, [...] promete firmeza e segurança, [...] imagem da confiança e esperança, [...] lembra a forma da cruz” (BIEDERMANN, 1994, p.28);
 “a cruz é a âncora da esperança” (BIEDERMANN, 1994, p.256);

Martelos – “associado à força e à atividade; [...] Hefestos (em latim Vulcano) o tem nas mãos, enquanto entre os germanos do Norte esse se torna a arma do deus do trovão Thor” (BIEDERMANN, 1994, p.242);

Cravos (pregos) – “atributos dos mártires que foram crucificados com eles [...]; recorda a crucificação de Jesus” (BIEDERMANN, 1994, p.311);

Colheres – “símbolo maçônico [...] significa dar alimento para o espírito” (BIEDERMANN, 1994, p.235);

Torquês – é a pinça com que os ferreiros colocam peças nas forjas, atributo de Hefestos (Vulcano, em latim), “deus forjador; [...] forjar significa moldar algo ou alguém” (BIEDERMANN, 1994, p.242).

Lanças – atributo do deus da guerra – Ares (Marte), mas quem fabricava as lanças era Hefestos (Vulcano); “[...] os círculos mágicos para proteger-se de demônios desde a Antiguidade são traçados no chão com uma lança de ferro” (BIEDERMANN, 1994, p.156).

Proa – parte dianteira dos barcos, onde geralmente se coloca uma “carranca para proteger os navegantes contra qualquer espírito maléfico”. (BIEDERMANN, 1994, p.256).

⁴⁶⁷ A escola literária que pretendeu captar o movimento dentro da poesia foi o futurismo.

⁴⁶⁸ A nostalgia da infância era um tema do romantismo.

⁴⁶⁹ A chuva verde do poema é uma imagem surrealista.

Santa Hildegarda, abadessa de Bingen (1098-1179), comparou a chuva àquela energia vital da alma à qual se deve florescer do corpo. [...] Hildegarda compara também as lágrimas à chuva: “Tanto no homem religioso, que quando acolhido pelo temor a Deus irrompe em lágrimas, quanto nas nuvens que retiram a água da camada superior e a vertem em forma de chuva”, o dom do arrependimento age como uma energia vital que mantém verde e “ao mesmo tempo purifica dos pecados”

Vemos que “El olvido” é um metapoema, pois explica a maneira que o eu-lírico realiza, ou realizou o trabalho de escrever. O eu-lírico trata de seus esquecimentos na hora de realizar seu próprio trabalho criativo. O trabalho criativo é tratado como se fosse um mito. Mas o mito do trabalho criativo é tratado negativamente, em um espaço mineral criado no poema. Neste espaço mineral, contaminado pelo sonho de penetrar com as mãos os objetos metálicos, e contaminado pelo desejo do eu-lírico de atingir as camadas mais profundas do próprio inconsciente, as gotas da chuva verde vêm purificar todos os elementos e vêm trazer a revelação buscada. A chuva promove um processo de renascimento e purificação material e espiritual, que completa o processo de elaboração do mito do trabalho criativo como entidade sagrada da poesia nerudiana.

O trabalho de Neruda é tão criativo, que o trecho do poema em que aparecem os ferreiros forjando os metais é totalmente marcado pela presença de aliterações que parecem reproduzir o ruído do trabalho com o ferro. Retomemos a parte final da segunda estrofe, onde podemos visualizar que para cada verso há o predomínio de um som diferente, reproduzindo a variedade sonora que existe numa oficina em que trabalha o ferreiro:

- | | |
|---|---|
| <p><i>no mandaron en mí las recias razas
de herreros</i></p> <p>20. <i>que mano a mano elaboraron
ancla, martillos, clavos,
cucharas y tenazas,
tornillos, rieles, lanzas,
locomotores, proas</i></p> <p>25. <i>para que ferroviarios fogoneros
con lentitud de manos sucias
de grasa y carbón, fueron de pronto
dioses del movimiento
en los trenes que cruzan por mi infancia</i></p> <p>30. <i>bajo las manos verdes de la lluvia.</i></p> | <p><i>não mandaram em mim as retas razas
de ferreiros</i></p> <p><i>que mão a mão elaboraram
âncora, martelos, cravos,
colheres e torqueses,
parafuso, trilhos, lanças,
locomotores, proas</i></p> <p><i>para que ferroviários maquinistas
com lentidão de mãos sujas
de graxa e carbono, fossem de repente
deuses do movimento
nos trens que cruzam por minha infância
debaixo das mãos verdes da chuva.</i></p> |
|---|---|

O trabalho de Neruda é tão criativo que no poema “*El olvido*” podemos ver técnicas simbolistas misturadas com imagens surrealistas e futuristas (comentadas nas notas de rodapé desta análise), com mitos clássicos, com a nostalgia romântica da infância... Em “*El olvido*” encontramos, novamente, este cruzamento de vários estilos que fazem de Neruda um poeta plural.

Como já dissemos, o simbolismo representou uma escola de transição entre as escolas tradicionais e as escolas modernistas. As escolas modernistas surgem como “vanguardas” que ambicionavam derrubar a tradição.

Com seus muitos “ismos” e diferentes linhas estéticas, as vanguardas pregavam a ruptura com relação aos princípios formais e com relação aos novos temas, que os escritores visavam introduzir na literatura. As propostas inovadoras sugeridas pelas estéticas vanguardistas pregavam, de um modo geral, uma forma mais distensa que desvestisse a literatura de sua “áurea mística”, aproximando-a da expressão jornalística e cinematográfica. Ocorre, deste modo, a infiltração da literatura em tudo o que é tido como “novo”. O humor e o riso presentificam-se, os versos livres (sem rima e sem métrica) e a mistura de gêneros (prosa-poética e poema narrativizado) tornam-se constantes.

Na Espanha o modernismo costuma ser dividido em três períodos: Geração de 98 (Miguel de Unamuno, 1864-1936; Ramón Maria del Valle-Inclán, 1866-1936; Rubén Darío, 1867-1916, que viveu na Espanha; Antonio Machado, 1875-1939); Novecentismo ou Geração de 1914 (Juan Ramón Jiménez, 1881-1958; Ramón Gómez de la Serna, 1888-1963; Guillermo de Torre 1900-1971) e Geração de 27 que consta de nomes cuja grande maioria foi amigo de Neruda (como: Federico García Lorca, 1898-1936; Rafael Alberti, 1902-1987; Miguel Hernández, 1910-1942; Vicente Aleixandre, 1898-1984; Jorge Guillén, 1893-1984; Damaso Alonso, 1898-1986, entre outros).

“*Modernismo*” é, na verdade, um nome genérico usado para representar as mais diversificadas tendências do mundo contemporâneo em matéria de arte. Os movimentos modernistas tornaram-se, portanto, os mais fecundos movimentos literários da História da humanidade, devido à espantosa variedade temática, à mistura de gêneros e estilos e também ao variado modo de expressão. Dentre os principais movimentos de vanguarda mundiais, destacam-se: o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e o realismo socialista.

Neruda não foi um vanguardista filiado a nenhuma dessas escolas, embora muitos críticos apontem parte de sua obra como pertencente ao estilo do realismo socialista, talvez porque ele mesmo sempre assegurou ser, politicamente, um “comunista de carteirinha”. Todavia, segundo Neruda continuamente afirmou, o partido comunista nunca se manifestou contra ou a favor de sua produção poética.

Se por um lado Neruda não foi expressionista, nem cubista, nem futurista, nem dadaísta, nem surrealista, nem realista social, por outro lado, nunca se manifestou contra nenhuma destas escolas. Ao contrário, em alguns poemas notamos a influência direta ou indireta desta ou daquela vanguarda modernista convivendo, quase sempre, com a influência desta ou daquela escola tradicional. Por isso, resumidamente, vamos caracterizar as principais escolas modernistas e exemplificar as influências que estas vanguardas exerceram na poesia nerudiana, não com o intuito de rotular a poesia de Neruda, mas com a pretensão de demonstrar a riqueza estilística de sua obra. Começamos pelo expressionismo.

12. EXPRESSIONISMO

O expressionismo é um fenômeno complexo que pode ser interpretado de diversas maneiras. John Willett (1970, p.8,) aponta o que normalmente se entende por expressionismo:

1. Uma característica da arte, literatura, música e teatro moderno germânico, desde a virada do século até nossos dias.
2. Um movimento moderno particular alemão que se produziu aproximadamente entre 1910 e 1922.

3. Uma qualidade de ênfase e distorção expressivas que podem ser encontradas em obras de arte de qualquer artista ou período.

Como vemos, o expressionismo transcende todas estas noções. Não se reduz ao âmbito germânico nem a um período temporal determinado. Também não é um conceito restrito ao mundo artístico, já que podemos entendê-lo como um movimento social, cultural e ideológico. O expressionismo pode, portanto, ser compreendido tanto como um modo de vida como um estilo artístico.

O expressionismo, entendido como estilo artístico, como movimento de vanguarda, queria que a arte fosse a expressão da emotividade, exteriorização artística das emoções internas. Assim, a arte assumiu o espaço da visão pessoal do artista, mesmo se esta visão fosse grotesca, distorcida ou inverossímil: "o importante é a questão do olhar". Com esta tônica, o expressionismo valorizou os mitos, os sonhos e tudo o que escapasse ao controle lógico do homem. O expressionismo originou-se na Alemanha, em 1905, e desapareceu em 1933, esmagado pelo nazismo. Foi um movimento que surgiu na pintura.

De acordo com Dante Tringali (1994, p.169):

O nome expressionismo se formou em oposição a impressionismo. Ambos derivam de *premere* que significa *apertar, comprimir*. O prefixo *in* – significa *movimento de fora para dentro*, *ex* – significa *movimento de dentro para fora*. O impressionismo capta uma imagem que vem de fora, o expressionismo traduz o que se passa na alma. O impressionismo, embora deforme, é um movimento realista, o expressionismo é anti-realista.

Segundo William Rose:

[...] os impressionistas aspiravam a reproduzir a variedade da vida, registrando a impressão óptica momentânea, enquanto que os expressionistas [...] tendem a visualizar o eterno, desprezando o mundo das aparências (apud. TORRE⁴⁷⁰, 1972, v. II, p.22).

Outra distinção entre os dois movimentos artísticos nos é dada por Giacomo Prampolini:

⁴⁷⁰ TORRE, Guillermo de. *História das literaturas de vanguarda*. volumes II. Tradução Maria do Carmo Cary. Lisboa: Presença / Porto: Nunes / Santos: Martins Fontes, 1972.

Enquanto que o impressionismo é a reprodução passiva de sensações, o expressionismo atua a partir de elementos do mundo interior; o eu do artista, que se impõe à natureza e às coisas concretas, exerce sobre elas a sua influência, reelaborando-as e dando-lhes uma nova forma, até construir uma nova realidade. Por outras palavras, o impressionista trabalha com o espelho, e o expressionista com o cinzel, imprimindo nos produtos da sua obra o selo de uma humanidade exasperada e tensa: luta, enquanto os outros sonham; crê enquanto os outros não aprofundam. (apud. TORRE, 1972, v. II, p.25).

O expressionismo se fixou na intensidade da expressão, reagindo contra o impressionismo, visava encontrar um modo de expressão das sensações e não produzir a impressão causada pelo mundo exterior.

Os quadros expressionistas tentavam exprimir uma emoção sincera, espontânea e intensa, mas, ao mesmo tempo, esta emoção deveria ser algo desagradável que traduzisse a angústia e o desespero. Os primeiros expressionistas, alemães, adotaram uma filosofia espiritualista de indignação, contra os falsos valores da sociedade daquela época, a qual, além de estar falida, buscava estabilizar-se através da Primeira Guerra Mundial.

Através de sua arte, os expressionistas pretendiam negar a realidade pela qual passavam. Por isso, o estilo expressionista deforma ou abstrai a realidade externa, buscando a força espontânea das emoções que nascem de uma visão trágica da vida.

Na literatura, o expressionismo propagou-se através de revistas literárias que começaram a circular a partir de 1910, como por exemplo: *Der Sturm* (A tempestade) e *Die Aktion* (A ação).

Foram precursores do expressionismo: o romancista russo Fiodor Mikailovitch Dostoievski (1821-1881), o poeta alemão Georg Büchner (1813-1837), o escritor norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) e os dramaturgos alemães: August Strindberg e Frank Wedekind (1864-1918).

Os principais expressionistas foram: os poetas alemães – August Stramm (1874-1915) e George Trakl (1887-1941); os romancistas – Franz Werfel (1890-1945) e Georg Kaiser (1878-1945), o dramaturgo Ernest Toller (1893-1939), entre outros.

A poesia expressionista era marcada por algumas características peculiares: buscava a precisão e não a preciosidade, não a “arte pela arte”, mas a arte que redimisse o homem por meio do espírito (uma poesia engajada, militante, de salvação); a arte considerada produto de uma emoção intensa podia fantasiar livremente: com isso ocorre o antinormativismo (não há regras, formas, métricas, tradições, o poema livra-se do preconceito, para detectar, em seu caos formal, tudo o vem da profundidade da alma humana); cultivava-se o primitivismo e o antirrealismo.

Os poetas expressionistas preferiam, em lugar do adjetivo, o substantivo e o verbo carregados de intenção e de sentido; preferiam a ode, o hino, à canção, porque autorizam o extravasamento da emoção devido à liberdade formal que lhes é permitida.

Neruda sempre gostou das odes, dos hinos e das canções, entretanto um de seus poemas que mais caracteriza a estética expressionista, não pertence a nenhuma destas três modalidades formais. Trata-se de “*Número y nombre*”, poema publicado postumamente no livro *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*. Segundo o editor do livro este poema foi publicado em 26 de fevereiro de 1933 no periódico *El Mercurio*. O poema foi publicado no mesmo ano em que o movimento expressionista agonizava, na Alemanha, esmagado pelo nazismo.

NOMBRE Y NÚMERO

1. *De un sueño al sueño de otros!*

*De un rayo húmedo, negro,
vertiendo sangre negra!*

Qué corcel espantoso

5. *de brida soñolienta
y látigos de espuma
y patas paralelas!*

*Aguas del corazón
metidas en el sueño,*

10. *olas, canales, lenguas,
en desarrollo lento
invasoras y activas
trepando al sueño de otros,
escalando silencios*

15. *atravesando párpados,
modificando sueños!*

*Sueños solos, temibles,
sueños de labios secos,*

NÚMERO E NOME

De um sonho ao sonho de outros!

*De um raio úmido, negro,
vertendo sangue negro!*

Que corcel espantoso

*de brida sonolenta
e látigos de espuma
e patas paralelas!*

*Águas do coração
metidas no sonho,*

*ondas, canis, línguas,
em avanço lento,
invasoras e ativas
guiando ao sonho de outros,
escalando silêncio,*

*atravessando pálpebras,
modificando sonhos!*

*Sonhos sós, temíveis,
sonhos de lábios secos,*

- solos, sin dirección,*
 20. *en busca de otros sueños,*
con bocas de vampiros,
en la noche corriendo,
carcomiendo como ácidos,
saltando sobre sueños,
 25. *corroborando espantos,*
comunicando muertos.

- Campanas de olas muertas,*
disparan aves negras
de cartílago inmenso,
 30. *alas que agarran sombras,*
picos y uñas de sueño,
latitudes golpeadas
de sonidos y vuelos,
sonidos cazadores,
 35. *sueños vencidos, húmedos,*
respirados, opresos.

- Sueños que inundan sueños,*
Crecen y cortan sueños,
Lavan y tiñen sueños,
 40. *hunden y rompen sueños,*
sueños que comen sueños,
crecen dentro de sueños,
duermen dentro de sueños,
sueñan dentro de sueños.

45. *Entre barrotes negros,*
cerraduras heladas,
escaleras oscuras,
sueño a sueño se amarra,
sueño a sueño se bate,
 50. *sueño con sueño bailan.*
Con espadas de gas,
con estrellas de vino
se sumergen en negros
corredores vacíos,
 55. *vagos como cenizas*
y largos como ríos,
como ciudades muertas
ejércitos heridos,
túneles espesos,
 60. *callados y vacíos,*
blandos seres que se hunden
se unen como hilos,
lentas ropas de miedo,
de sopor, de sigilo,
 65. *que tiemblan y se caen*
como lágrimas de humo,
cenizas instantáneas,
reuniones de olvido.

- (La escala vertical!*
 70. *y su paso de plata,*

- sozinhos, sem rumo,*
em busca de outros sonhos,
com bocas de vampiros,
correndo na noite,
corroendo como ácidos,
saltando sobre sonhos,
corroborando espantos,
comunicando mortos.

- Sinos de vagas mortas,*
disparam aves negras
de imensa cartilagem,
asas que agarram sombras,
bicos e unhas de sonho,
latitudes golpeadas
de sons e de voos,
sons perseguidores,
sonhos vencidos, úmidos,
respirados, opressos.

- Sonhos que inundam sonhos,*
crecem e cortam sonhos,
lavam e tingem sonhos,
afundam, rompem sonhos,
sonhos que comem sonhos,
crecem dentro de sonhos,
dormem dentro de sonhos,
sonham dentro de sonhos.

- Entre barrotes negros,*
fechaduras geladas,
escadas escuras,
sonho a sonho se amarra,
sonho a sonho se bate,
sonho com sonho bailam.
Com espadas de gás,
com estrelas de vinho
submergem-se em negros
corredores vazios,
vagos como cinzas
e longos como rios,
como cidades mortas
e exércitos feridos
e túneis espessos,
calados e vazios,
brandos seres que afundam
ou se unem como fios,
lentas roupas de medo,
de torpor, de sigilo,
que tremem e caem
como lágrimas de fumo,
cinzas instantâneas,
reuniões de esquecimento.

- (A escala vertical*
e seu passo de prata,

*y su cuerpo delgado,
desnudo como el agua,
su olor a té y orgullo,
su rostro de topacio,
75. confusos titubeando,
corren la noche clara,
tropezando con sombras,
sedientos como mi alma.)*

*Domicilios del sueño
80. con árboles de trazo
y sombras de manzana,
y brillos en el fondo,
brillos heridos, húmedos,
como espadas con sangre
85. caídas en el agua.*

Pablo Neruda⁴⁷¹

*e seu corpo delgado,
despido como a água,
seu cheiro a chá e orgulho,
seu rosto de topázio,
confuso, titubeando,
correm a noite clara,
tropeçando com sombras,
sedentos qual minh'alma.)*

*Domicílios de sonho
com árvores de trazo
e sombras de maçã,
e brilhos no fundo,
brilhos feridos, úmidos,
como espadas com sangue
caídas na água.*

Pablo Neruda⁴⁷²

A sensação que temos ao ler “*Número y nombre*” é que o eu-lírico descreve uma exposição de quadros expressionistas, buscando o número e/ou o nome destes quadros; porém, tudo o que ele consegue captar é que os quadros lembram um emaranhado de sonhos.

Por outro lado, o poema parece querer expressar os próprios sonhos (ou pesadelos) do eu-lírico que os descreve. Nesse sentido, podemos observar também o influxo do surrealismo, escola literária que pregava a tentativa de apreensão do que fica guardado no inconsciente do poeta (no caso – os sonhos), levando à construção de imagens insólitas, estranhas que transcendem o real. Estas imagens originavam-se, segundo os surrealistas, do automatismo psíquico do poeta.

Dentre as técnicas surrealistas para conseguir o automatismo psíquico, os poetas usavam: a hipnose, a interpretação dos sonhos, a poesia mediúmica, a livre associação de ideias, ou seja, técnicas de escrituração que funcionavam como um ditado do inconsciente.

Seja como for, “*Número y nombre*” mostra ser fruto de uma emoção intensa, sem dúvida, nesse sentido, um poema escrito à maneira expressionista.

Neste poema, composto de oito estrofes, não há rimas, nem métrica precisa, as estrofes possuem diferentes números de versos; predomina, portanto um caos formal que parece mesmo querer detectar sonhos que vêm do subconsciente do eu-lírico.

⁴⁷¹ *El río invisible: poesía y prosa de la juventud*, 1980, p.128-131.

⁴⁷² *O rio invisível: poesia e prosa de juventude*, 1982, p.128-130.

É um poema antirrealista, no qual os substantivos e verbos aparecem carregados de sentido e intenção. Os adjetivos aparecem menos, geralmente, são substituídos por locuções adjetivas que conferem mais ritmo ao poema (do que se fossem usados apenas adjetivos).

O ritmo é bem marcado não só porque os versos são curtos (predominando os versos de seis, sete e nove sílabas) mas também devido às muitas assonâncias e aliterações. A repetição de sibilantes está presente do início ao fim do poema. Essa aliteração é garantida pela escolha de substantivos no plural, que no espanhol recebem a mesma marca. O som /s/, repetitivo e constante, parece o chiado produzido por alguém que ainda está dormindo, ressonando e sonhando. As sibilantes exprimem esse momento contínuo, quase silencioso como o momento do sonho.

Porém, as imagens retratadas no poema, não são as de um único sonho, mas sim imagens sinestésicas que expressam vários pesadelos relacionados com ícones y símbolos que lembram a morte materializada em todos os cinco sentidos (gosto, cheiro, tato, audição e visão da amplitude da morte): *rayo húmedo, negro, /vertiendo sangre negro – corcel espantoso – olas, canales, lenguas, / en desarrollo lento – sueños de labios secos, / solos, sin rumbo, / con bocas de vampiros, / corriendo en la noche, / corroyendo como ácidos, – cerraduras heladas, / escaleras oscuras, – corredores vacíos, / vagos como cenizas / y largos como ríos, / como ciudades muertas / y ejércitos heridos / y túneles espesos, / callados y vacíos, – brillos heridos, húmedos, / como espadas con sangre / caídas en el agua (raio úmido, negro, /vertendo sangue negro – corcel espantoso – ondas, canais, línguas, / em desenvolvimento lento – sonhos de lábios secos, / sozinhos, sem rumbo, / com bocas de vampiros, / correndo na noite, / corroendo como ácidos, – ferraduras geladas, / escadas escuras, – corredores vazios, / vagos como cinzas / e compridos como rios, / como cidades mortas / e exércitos feridos / e túneis espessos, / calados e vazios, – brilhos feridos, úmidos, / como espadas com sangue / caídas na água).*

Estas imagens exprimem emoções bem ao gosto expressionista: emoções desagradáveis, que traduzem a angústia e o desespero da alma, uma poesia que é a expressão da interioridade do eu-lírico. Além dos temas sonho, e morte, a guerra também está presente, ou seja: aparecem no poema os três temas favoritos do expressionismo, (versos 45-68):

- | | |
|---|--|
| <p>45. <i>Entre barrotes negros,
cerraduras heladas,
escaleras oscuras,
sueño a sueño se amarra,
sueño a sueño se bate,</i></p> <p>50. <i>sueño con sueño bailan.
Con espadas de gas,
con estrellas de vino
se sumergen en negros
corredores vacíos,</i></p> <p>55. <i>vagos como cenizas
y largos como ríos,
como ciudades muertas
y ejércitos heridos
y túneles espesos,</i></p> <p>60. <i>callados y vacíos,
blandos seres que hunden
se unen como hilos,
lentas ropas de miedo,
de sopor, de sigilo, sopor</i></p> <p>65. <i>que tremen y caen
como lágrimas de humo,
cenizas instantáneas
reuniones de olvido.</i></p> | <p><i>Entre barrotes negros,
fechaduras geladas,
escadas escuras,
sonho a sonho se amarra,
sonho a sonho se bate,
sonho com sonho bailam.</i></p> <p><i>Com espadas de gás,
com estrelas de vinho
submergem-se em negros
corredores vazios,
vagos como cinzas
e longos como rios,
como cidades mortas
e exércitos feridos
e túneis espessos,
calados e vazios,
brandos seres que afundam
ou se unem como fios,
lentas roupas de medo,
de torpor, de sigilo,
que tremem e caem
como lágrimas de fumo,
cinzas instantáneas
reuniões de esquecimento.</i></p> |
|---|--|

O eu-lírico parece descrever o ponto de vista do soldado combatente, sem “número e nome”, ferido, caído e ensanguetado, perdido momentos depois de uma batalha, quando já perdura o silêncio da morte.

Nota-se que o uso de nasais, prolonga a dor expressa nestes segmentos. A dor é materializada em seu movimento físico através de metáforas que expressam o movimento da dor⁴⁷³, como se fosse a dor no corpo dos soldados atingidos por um projétil (versos 61-68):

- | | |
|---|--|
| <p><i>blandos seres que se hunden
se unen como hilos,
lentas ropas de miedo,
de sopor, de sigilo,</i></p> | <p><i>brandos seres que afundam
ou se unem como fios,
lentas roupas de medo,
de torpor, de sigilo,</i></p> |
|---|--|

⁴⁷³ A vanguarda futurista foi a que melhor desenvolveu as técnicas de expressar o movimento na poesia e a vanguarda surrealista a que melhor desenvolveu as técnicas de expressar os sonhos. Em “Número y nombre”, poema de estilo predominantemente expressionista Neruda consegue expressar o movimento dos sonhos, ou seja: há uma comunhão de técnicas estilísticas de vanguarda: expressionismo, futurismo e surrealismo.

65. *que tiemblan y se caen
como lágrimas de humo,
cenizas instantáneas
reuniones de olvido.*

*que tremem e caem
como lágrimas de fumo,
cinzas instantâneas,
reuniões de esquecimento.*

A dor é física, mas também é espiritual devido ao medo que o eu-lírico-soldado sente e ao desespero de se saber esquecido ali caído, entre outros mortos e feridos, *reuniões de esquecidos (reuniones de olvido)*, sem socorro depois do combate.

Os símbolos da morte também estão presentes: nas cinzas, no vinho, no silêncio, na amplidão e escuridão dos espaços vazios.

A cor negra é também uma constante na referida estrofe. Segundo Torre (1972, v.II, p.33) “[...] os primeiros expressionistas sofreram com maior intensidade a influência de um primitivismo ou negrismo que influenciou também os fauvistas e cubistas”.

Esta adoração pelo “negro” e pelo “primitivo” era uma maneira de bater de frente com a tradição.

Aliás, os expressionistas clamavam estar contra toda tradição. Preferiam a comoção, a agitação e a explosão em lugar da objetividade racional que viam como um traço da alegria burguesa. Eram antiestéticos, já que associavam as atitudes estéticas com o esnobismo burguês. Os instintos naturais, frustrados pela vida burguesa, necessitavam ser liberados para ser a pedra de toque de um novo e mais humano estilo de vida. A rua, especialmente a rua urbana noturna, se converteu no lugar dos sentimentos elementares, da liberdade e do dinamismo. Os poetas expressionistas queriam expressar o verdadeiro espírito das coisas e do mundo. Queriam liberar a essência das coisas como Neruda logra fazer no poema “*Walking around*” publicado em *Residencia en la tierra* (1933), livro escrito já em uma fase mais madura do poeta e que, segundo os estudiosos de sua obra, apresenta marcas do surrealismo.

WALKING AROUND

1. *Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en una agua de origen y ceniza.*
5. *El olor de las peluquerías me hacen llorar a gritos.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,*

*sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.*

10. *Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre.*

*Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
dar muerte a una monja con un golpe de oreja.*

15. *Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.*

20. *No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.*

25. *No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos
ateridos, muriéndome de pena.*

*Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.*

30. *Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.*

35. *Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.*

40. *Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alumbre:
calzoncillos, toallas y camisa que lloran*

45. *lentas lágrimas sucias.*

Pablo Neruda⁴⁷⁴

WALKING AROUND

*Acontece que me canso de ser homem.
Acontece que entro nas alfaiatarias e nos cinemas*

⁴⁷⁴ *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 1969, p.85-86.

*murcho, impenetrável, como un cisne de feltro
navegando numa água de origem e cinza.*

*O cheiro das barbearias me faz chorar aos gritos.
Só quero um descanso de pedras ou de lã,
só quero não ver estabelecimentos nem jardins,
nem mercadorias, nem óculos, nem elevadores.*

*Acontece que me canso dos meus pés e das minhas unhas
e do meu cabelo e da minha sombra.
Acontece que me canso de ser homem.*

*Entretanto seria delicioso
assustar um notário com um lírio cortado
ou matar uma freira com um soco no ouvido.
Seria belo
ir pelas ruas com um punhal verde
e dando gritos até morrer de frio.*

*Não quero continuar sendo raiz nas trevas,
vacilante, estendido, tiritando de sono,
para baixo, nas tripas molhadas da terra,
absorvendo e pensando, comendo cada dia.*

*Não quero para mim tantas desgraças.
Não quero continuar de raiz e de túmulo,
de subterrâneo solitário, de adega com mortos
inteiriçado, morrendo de aflição.*

*Por isso a segunda-feira arde como o petróleo
quando me vê chegar com minha cara de prisão,
e uiva no seu transcurso como uma roda ferida,
e dá passos de sangue quente em direção à noite.*

*E me empurra a certos lugares, para casas úmidas,
para hospitais onde os ossos saem pela janela,
para certas sapatarias com cheiro de vinagre,
para ruas horríveis como gretas.*

*Há pássaros de cor de enxofre e horríveis intestinos
pendurados das portas das casas que odeio,
há dentaduras esquecidas numa cafeteira,
há espelhos
que deveriam ter chorado de vergonha e espanto,
há guarda-chuvas em todas as partes, e venenos, e umbigos.*

*Eu passeio com calma, com olhos, com sapatos,
com fúria, com esquecimento.
passo, cruzo escritórios, e lojas de ortopedia,
e pátios onde há roupas penduradas de um arame:
cuecas, toalhas e camisas que choram
lentas lágrimas sujas.*

Pablo Neruda⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ **Antologia poética.** Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.68-70.

No poema aparece um eu-lírico caminhando pela rua e expressando o vazio que sente em sua própria alma. Ele é um homem que está cansado de ser homem: *Sucede que me canso de ser hombre*. Este homem, cansado de ser um ser humano se exprime de uma maneira bem expressionista, pois pensa que: *Sería bello / ir por las calles / con un cuchillo verde y dando gritos hasta morir de frío*. Este é sem dúvida o “belo expressionista” que foge dos padrões tradicionais de beleza e busca o “belo da expressão”.

O título do poema, Neruda tomou do inglês – “*Walking around*” – que significa “dando uma volta”. É exatamente o que o eu-lírico expressa fazer no poema: dar uma volta e ir anotando tudo o que vê pelo caminho, inclusive os sentimentos que essas visões lhe acarretam e os pensamentos que lhe surgem na cabeça. As anotações formam o poema composto por dois quartetos, um terceto, um sexteto, mais quatro quartetos e dois sextetos, ou seja, quarenta e cinco versos livres e brancos com um ritmo eloquente, graças ao ímpeto enumerativo do metonímico passeio composto por metafóricas partes.

A enumeração aqui abarca elementos que garantem a desorientação e o artificialismo da vida urbana (alfaiatarias, barbearias, estabelecimentos, jardins, mercadorias, lunetas, elevadores). Lugares e objetos cujo movimento cansou o eu-lírico que necessita de um descanso de pedras ou de lã que são símbolos de elementos puros, primordiais, naturais e não artificiais. O artificialismo da cidade é como uma prisão para este eu-lírico.

Por isso, começa o poema apresentando-se e manifestando o tédio que sente por viver na cidade (versos 1 a 4):

1. *Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en una agua de origen y ceniza*

*Acontece que me canso de ser homem.
Acontece que entro nas alfaiatarias e nos cines
murchinho, impenetrável, como um cisne de feltro
navegando numa água de origem e cinza.*

Neruda realiza a inversão do símbolo do poeta modernista – o cisne – convertendo-o num objeto antipoético – o cisne de feltro – totalmente artificial, navegando no mar do nascimento e da morte – *água de origem e cinza*.

Em seguida, entra nos lugares que costuma frequentar e não encontra graça em nada, como se ele não fizesse mais parte deste mundo moderno que o aprisiona. O pensamento do eu-lírico tende ao racionalmente ambíguo, mas Neruda consegue transformar em poesia esses devaneios que contrapõe objetivação à subjetivação, graças à ação da fantasia emocionada que o permite dizer: *El olor de las peluquerías me hacen llorar a gritos*. (*O odor das barbearias me fazem chorar aos gritos* – verso 5).

Com esse desejo expressionista de chorar e gritar, o eu-lírico continua a caminhar e tudo o que encontra a sua volta representa a decadência do ser humano moderno a ponto do eu-lírico sentir repugnância por si mesmo, porque ele é parte desta sociedade (versos 9 a 11):

*Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
10. y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre.*

*Acontece que me canso de meus pés e de minhas unhas
e de meu cabelo e de minha sombra.
Acontece que me canso de ser homem.*

Este eu-lírico sente o impulso de mudar este contexto, pensa numa maneira de chocar os que vivem com ele, desconcertar essas pessoas com algo precioso, escolhe assim “um lírio” (que representa a poesia) e pensa em assustar “o escrivão” (que representa a burocracia moderna impossível de ser compreendida – versos 12 a 14):

*Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
dar muerte a una monja con un golpe de oreja.*

*No entanto seria delicioso
assustar a um escrivão com um lírio cortado
dar morte a uma freira com um soco no ouvido.*

Matar uma freira com um soco no ouvido, é uma alusão crítica à classe religiosa que não ouve os seus fiéis. Mas se não pode matar (“dar morte”), poderia ao menos morrer de uma maneira que chamasse a atenção (versos 15 a 17):

15. *Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.*

*Seria belo
ir pelas ruas com um punhal verde
e dando gritos até morrer de frio.*

O eu-lírico se sente um ser alheio à sociedade que pertence, sente-se como se fosse um morto vivo, por isso as metáforas de visão funeral aparecem nas estrofes seguintes (versos 18 a 25):

*No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
20. hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.*

*No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos
25. ateridos, muriéndome de pena.*

*Não quero seguir sendo raiz nas trevas,
vacilante, estendido, tiritando de sono,
20. até debaixo das tripas molhadas da terra,
absorvendo e pensando, comendo cada dia.*

*Não quero para mim tantas desgraças.
Não quero continuar de raiz e de tumba,
de subterráneo solitário, de adega com mortos
25. aterrados, morrendo de pena.*

A segunda-feira que representa o início da semana, ou seja, o primeiro dia útil do moderno mundo capitalista, só poderia ser o pior dia da semana para este eu-lírico (versos 26 a 29):

*Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.*

*Por isso a segunda-feira arde como o petróleo
quando me vê chegar com minha cara de cárcere,
e uiva no seu transcurso como uma roda ferida,
e dá passos de sangue quente até o anoitecer*

Nas estrofes seguintes, o eu-lírico continua sua caminhada pela cidade, recolhendo e enumerando as imagens mais feias e mais expressionistas que pode apresentar para demonstrar a sua repugnância pela “organização” desta vida moderna, como que acusando a sociedade pela falta de sentimentos fraternais (versos 30 a 39):

30. *Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casa húmedas,
a hospitales donde huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.*

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
35. *colgando de las puertas de las casa que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.*

30. *E me empurra a certos rincões, a certas casa úmidas,
a hospitais onde ossos saem pela janela,
a certas sapatarías com cheiro de vinagre,
a ruas espantosas como gretas.*

Há pássaros de cor de enxofre e horríveis intestinos
35. *pendurados das portas das casa que odeio,
há dentaduras esquecidas numa cafeteira,
há espelhos
que deveriam ter chorado de vergonha e espanto,
há guarda-chuvas por todos os lados, e venenos, e umbigos.*

Neste segmento, as metáforas são hiperbólicas: até os espelhos deveriam sentir vergonha por refletir um mundo assim, em que os homens voltados para seus próprios umbigos, usam para se defender desde guarda-chuvas até venenos. A última estrofe materializa o eu-lírico (com calma, com sapatos, com fúria, com esquecimento), o mundo moderno e suas especializações (escritório, lojas de ortopedia, pátios) e as peças de vestuário (cuecas, toalhas, camisas que choram) necessárias para o ser humano, continuar sendo considerado um ser social e subsistir neste mundo:

40. *Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alumbre:
calzoncillos, toallas y camisa que lloran*
45. *lentas lágrimas sucias.*

40. *Eu passeio com calma, com olhos, com sapatos,
com fúria, com esquecimento,
passo, cruzo escritórios e lojas de ortopedia,
e pátios onde há roupas penduradas no varal:
cuecas, toalhas e camisa que choram*
45. *lentas lágrimas sujas.*

O poema termina resgatando a imagem do próprio eu-lírico: um homem que se sente decadente (decadentismo?), alheio à sociedade moderna que o aprisiona, um ser que quer esquecer a sociedade em que vive, um ser para quem só resta a sonora metáfora: “*lentas lágrimas sujas*” (*lentas lágrimas sucias*).

Mas o poema não possui só metáforas, apresenta muitas anáforas também (*Sucede que, No quiero, Hay...*). que repetem a angustia de viver do eu-lírico o qual expressa as mais distintas e primitivas sensações que seu passeio pelas ruas lhe causa.

Assim, aparecem sensações táteis (*marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro, descanso de piedras y de lana, morir de frío, el día lunes arde como petróleo, da pasos de sangre caliente hacia la noche, ciertas casas húmedas,*), sensações visuais que o eu-lírico rechaça (*no ver establecimientos ni jardines, / ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores, cara de cárcel, hospitales donde los huesos salen por la ventana, calles espantosas como grietas*), sensações odoríficas (*olor de las peluquerías olor a vinagre*), sensações gustativas (*comiendo cada día, bodega con muertos, dentaduras olvidadas en una cafetera*) sensações auditivas (*El olor de las peluquerías me hacen llorar a grito, Sería bello / ir por las calles con un cuchillo verde/ y dando gritos hasta morir de frío, tiritando de sueño, y aúlla en su transcurso como una rueda herida*).

Todas as sensações apresentam um sentido negativo, às vezes, deformado com a mescla de outras sensações (sinestesia). O poema se torna totalmente metafórico, e as metáforas serão reforçadas por alguns símbolos, por exemplo, a barbearia e a alfaiataria que reforçam a masculinidade do eu-lírico, que deseja não ser homem.

Outro símbolo, que já comentamos é um paradoxo: “o cisne impenetrável” – pois paradoxalmente, ao entrar nos lugares, o eu-lírico se sente impenetrável. Além disso, o cisne não é natural, e sim artificial, construído pelo homem (pela sociedade) e não pela natureza. Também as águas que navega são águas turvadas pela sociedade (*una água de origen y ceniza – uma água de origem e de cinza – verso 4*).

Pode-se dizer então que o desejo do eu-lírico é o de deixar de ser homem enquanto ser social e não enquanto ser natural (*Sucedé que entro en las sastrerías y en los cines / marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro/ navegando en una agua de origen y ceniza*).

Por outro lado, o cisne é um animal que está associado aos poetas (no poema um poeta de feltro, construído pela sociedade) devido à sua relação com o deus grego Apolo (deus da música, da poesia, da medicina, da profecia e da caça). Sobre o cisne, afirma Biedermann, (1994, p.98):

Ele é associado a Apolo [...] está presente no nascimento do deus, carrega-o pelos ares, e com a sua força sabe prever o futuro. [...] O famoso “canto do cisne” – que representa a última expressão de valor de um grande personagem – retoma ao dom profético do pássaro de Apolo [...], que sabe que sua própria morte está próxima e se abandona a um sublime grito de dor.

O poema seria então a representação do último canto de dor do eu-lírico, que passeia despedindo-se do mundo. Aliás, com seus gritos de dor o expressionismo produziu alguns dos últimos intentos de preservar a subjetividade individual contra os assaltos das cada vez mais poderosas e repressivas sociedades. Assim, os famosos gritos da arte expressionista simbolizam os gritos do indivíduo enfrentando a repressão e as ameaças a sua autonomia, a sua vida interior e a seus valores. “O Grito” é o nome de um famoso quadro expressionista realizado por Munch (1893). De acordo com Cardinal (1984, p.36):

A ideia de que o sujeito alienado está aprisionado por um universo insuportavelmente incerto representa o extremo da concepção expressionista do homem. Ela alcança sua expressão mais poderosa no famoso grito que condensa de forma convincente numa única expressão oral, extremamente enfática, todo peso da emoção expressionista.

Como notamos no poema os gritos, símbolo do próprio expressionismo aparecem nos versos 5 e 15-17:

5. *El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.*

15. *Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.*

O poema inteiro parece ser um grito de dor deste eu-lírico que caminhando pela rua vai expressando o vazio que sente em sua própria alma. Ele é um retrato fiel da decadência do homem moderno que está cansado de ser homem.

Para Lucas VanGombos⁴⁷⁶ “*Walking around*” representa o antissocial:

[...] [A]ntissocial é “*Walking around*”, que começa com o conhecido verso “*Sucede que me canso de ser hombre*”, uma declaração que logra reluzir o conceito [...] de “homem”. [...] O poeta está “cansado de ser homem”, homem diante do conjunto total do mundo, sim, mas também o homem em meio a uma sociedade artificial, sórdida, absurda e, sobretudo, desnaturalizada. O poeta rejeita essa sociedade que desvirtua tanto a natureza com seus “estabelecimentos” e “jardins” como rejeita ao homem moldado nas suas “barbearias”. Trata-se do homem do dia social, o homem que a sociedade humana obriga a cada um ser e Neruda a ser. Ter que cumprir com o ciclo da inventada semana laboral e, por isso, a segunda-feira “arde como petróleo”. É precisamente esta responsabilidade de se socializar que impede o achado poético. O homem moderno, de que se cansa [Neruda] de fazer parte, está tão desnaturalizado que a chegada da segunda não pode impor mais do que uma separação de seu achado natural (VANGOMBOS, 2006, p.12).

Para Magda Sepúlveda Eriz⁴⁷⁷ “*Walking around*” representa a sufocação do sujeito.

A professora da Faculdade de Letras da PUC do Chile explica que a criação de Tomás Harris da metáfora do baldio, tem em “*Walking around*” de Neruda um antecedente e que os dois escritores mostram a sufocação do sujeito:

Tomás Harris, em *Zonas de peligro* e *Diario de navegación*, cria a metáfora do baldio para designar a cidade ditatorial chilena.

⁴⁷⁶ VANGOMBOS, Lucas. *Las vueltas de un residente*. In: *Gaceta Hispánica de Madrid*. Revista virtual de C.V. Starr-Middlebury College y New York University en España. ISSN 1886-1741. Otoño Disponível em: <http://cat.middlebury.edu/~gaceta_hispanica/trabajos/GHM4_Vueltas_VanGombos.pdf> Acesso em: 19 mar. 2009.

⁴⁷⁷ SEPÚLVEDA ERIZ, Magda. *Lucas en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris*. In: *Revista Atenea* número 496 – II Sem. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622007000200009&script=sci_arttext&lng=es> Acesso em: 19 mar. 2009.

No entanto, o território devastado não é uma constante apenas nos poemários do governo militar, senão também das políticas de erradicação iniciadas desde a colonização, cujo efeito tem sido a geração deste espaço habitado por espectros, corpos assassinados ou desaparecidos. Este texto mostra a coincidência que Harris realiza entre a luz moderna e o foco pós-moderno para assinalar sucessivamente o sujeito que deve erradicar-se e a obrigada transformação de todo espaço num baldio. [...]

Sem dúvida, este tópico da cidade, caracterizado pelo artificial, tem um antecedente no Neruda de "*Walking around*", onde os "cinemas", "as alfaiatarias", "os jardins", "os elevadores" e outra série de espaços urbanos definem a manicura citadina e a sufocação do sujeito.

O poema recupera o movimento do eu-lírico percorrendo esta cidade que é um baldio. Por outro, lado, o vazio da cidade reflete-se no interior do eu-lírico que se sente vazio.

O poema resgata a expressão dos pensamentos do eu-lírico que repudia, interiormente, o mundo externo que visualizou no percurso de sua caminhada. Nota-se no poema dois tipos de movimentos: o movimento de andar e o movimento recuperar as imagens do mundo. Ambos os movimentos ocorrem simultaneamente. A simultaneidade, o movimento de passear pela rua e o ato de recolher e representar o movimento dos objetos são técnicas desenvolvidas pela escola futurista. Todavia do futurismo trataremos mais adiante, por hora falaremos do cubismo, pois nos poemas cubistas de Apollinaire ("*Zone*") e Cendrars ("*Pâques à New York*") há o mesmo movimento do eu-lírico passeando pela cidade que Neruda tão bem representou em "*Walking Around*".

13. CUBISMO

O cubismo nasceu na pintura francesa. Considera-se Cézanne como precursor do movimento, pois em uma "Carta a Émile Bernard" (1907) afirmava ele que, em princípio, tudo podia ser representado sob formas geométricas. Foi um movimento fundado por Pablo Picasso (1881-1973) e por Georges Braque (1882-1963).

O cubismo foi lançado com o quadro *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* de Pablo Picasso, exposto pela primeira vez em 1907. Foi um movimento que se prolongou até 1914. Picasso, além de pintor, era também poeta, portanto, foi o grande propagador das ideias cubistas que na literatura tiveram em Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky (poeta francês, conhecido por Guillaume Apollinaire – 1880-1918) seu líder. O livro de Apollinaire, *Pintores Cubistas*, publicado em 1913, possuiu valor de manifesto da escola.

Dentre os poetas cubistas destacam-se os franceses: Max Jacob (pintor e escritor cubista 1876-1944), Jean Cocteau (poeta, romancista e cineasta – 1889-1963), Pierre Reverdy (1889-1960), Blaise Cendrars (poeta e romancista – 1887-1961).

Entre 1910 e 1924, a presença do cubismo manifestou-se também na narrativa sob liderança de Gertrude Stein (1874-1946), escritora judia norte-americana, que influenciou a (denominada por ela) “geração perdida”, da qual faziam parte: Ernest Miller Hemingway (1898-1961), Sherwood Anderson (1876-1941), Ezra Loomis Pound (1885-1972), John dos Passos (1896-1970), entre outros. Estes escritores norte-americanos viviam afastados da terra natal, perdidos no mundo, por isso o nome “geração perdida”.

Na Rússia, a partir de 1913, formou-se um grupo dissidente do futurismo que se autodenominou “cubofuturista”. Este grupo, formado por poetas e pintores, planejava criar uma arte formalista, reduzida à realidade gráfica e sonora. Para eles, as palavras eram consideradas formas, e por isso podiam ser decompostas e rearranjadas. O movimento teve como participante – Vladimir Vladimirovitch Maiakóvski (1894-1930).

O cubismo representou uma “arte da forma”, que promoveu uma ruptura radical com a tradição, uma rebeldia manifestada através da técnica. A arte não tinha, para os cubistas, ligação nenhuma com a realidade, a arte deveria ser autônoma. Com isso, nasceu o esteticismo: a arte tem um fim em si mesma. A imitação era considerada o maior pecado em matéria de arte.

O artista cubista era revolucionário, almejava reconstruir um objeto artístico, mostrando a sua totalidade, descriminando “todas as faces do objeto em foco: o importante é mostrar o objeto de arte em todas as suas dimensões.”

Assim, as obras de artes apresentaram, ao mesmo tempo, a desconstrução do objeto e a reconstrução do mesmo. Com o cubismo desenvolveu-se a técnica da simultaneidade, a recriação das formas e a interpretação dos planos.

Além do ilogismo e do anti-intelectualismo são características da poesia cubista: o uso do “pensamento-associação” (que paira entre o consciente e o inconsciente), a visão instantânea e o dinamismo (influência da velocidade do cinema), o uso do “sentido planetário” (o poema podia evocar os mais diversos lugares, ao mesmo tempo), a presença do humor (um riso proveniente da visão instantânea e simultânea do mundo, e não fruto da ironia amarga, nem tão pouco do otimismo)

O cubismo usava tudo o que fosse visual no poema para representar a expressão. Assim, o espaço em branco, as linhas da escrita (vertical ou horizontal) ganharam sentido. Por outro lado, o estilo cubista reduzia, muitas vezes, o poema a uma sucessão de anotações sem relação de causa visível. O cubismo literário se aproximou mais do hermetismo que do abstracionismo.

Neruda pouco utilizou a técnica de aproveitar as linhas e os espaços em branco para construir um poema cubista. Esta técnica aparece em “*Para subir al cielo*” do livro *Estravagario*, publicado em 1958, quando Neruda trabalhava na campanha política para ocupar o cargo de Presidente do Chile.

PARA SUBIR AL CIELO

tan
si
ce
ne
se
cielo
al
subir

Para

dos alas
un violín
y cuantas cosas
sin numerar, sin que se hayan nombrado,
certificados de ojo largo y lento,
inscripción en las uñas del almendro,
títulos de la hierba en la mañana.

Pablo Neruda⁴⁷⁸

PARA SUBIR AO CÉU

rias
sá
ces
ne
são
céu
ao
subir

Para

duas asas
um violino
e quantas coisas
sem numerar, sem que se tenha nomeado,
assegurado de olho comprido e lento,
inscrições nas unhas da amendoeira,
títulos da erva na manhã.

Pablo Neruda⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ *Estravagario*. Buenos Aires: Losada, 1969, p.7-8.

“*Para subir al cielo*” é formado por duas estrofes. A primeira estrofe está escrita em diagonal ascendente, cujos nove versos são palavras ou sílabas, dispostas em uma maneira gráfica que lembra a forma de uma escada (“símbolo da união entre o céu e a terra, isto é, da possibilidade de ascender ao céu”, BIEDERMANN, 1994, p.137). Esta estrofe-escada nos diz: *Para subir al cielo se necesitan – Para subir ao céu é necessário.*

A segunda estrofe é formada por sete versos, número considerado mágico, e contém a enumeração das coisas que, segundo o eu-lírico, seriam necessárias para subir ao céu. A enumeração é formada por vários itens.

Primeiramente, temos: *dos alas (duas asas)* que simbolizam “a pertinência a região do céu, o elevar-se acima do mundo humano através da leveza das plumas” (BIEDERMANN, 1994, p.39).

Em seguida temos: *un violín (um violino)* que é um instrumento musical muito expressivo e romântico, que simboliza “delicada sedução [...] e força viril” (BARSA, 1965, p.92).

Depois temos o trecho – *y cuantas cosas sin numerar, sin que se hayan nombrado (e quantas coisas sem numerar, sem que se tenha nomeado)* – portanto: “muitas coisas sem nome e sem número”.

A seguir temos uma metáfora – *certificados de ojo largo y lento*, ou seja, certificados que foram conseguidos com muito custo, por isso, com “olho largo e lento”. O Olho está, “na simbologia sempre ligado a capacidade espiritual de ver” (BIEDERMANN, 1994, p.266).

Na sequência, outro símbolo em: *inscripción en las uñas del almendro (inscrições nas unhas da amendoeira)*, pois a amendoeira é uma árvore de altura significativa para subir ao céu, uma vez que cresce até seis metros. Além disso, sua produção de flores e frutos de aroma e sabor doce, trazem ao poema características sensitivas ligadas ao odor e sabor. Também a madeira da árvore é explorada no poema, pois o eu-lírico fala de “inscrições nas unhas”, portanto, o sentido tátil da dureza da madeira é explorado.

⁴⁷⁹ Tradução nossa.

A árvore enraizada na terra, mas com seus ramos apontando para o céu simboliza “o próprio homem, uma imagem da essência dos dois mundos [...] é símbolo da vida querida por Deus e o curso de seu ciclo anual alude ao ciclo de vida, morte e ressurreição” (BIEDERMANN, 1994, p.38, 39).

Sobre a última metáfora – *títulos de la hierba en la mañana* sabemos que as ervas, utilizadas pela cultura popular, estão ligadas às conotações mágico-religiosas, presas a um universo sacralizado, controlador das forças sobrenaturais, de certa forma, responsáveis pelo aparecimento da cura de doenças do corpo e do espírito.

Como podemos ver, o poema recupera símbolos significativos que remetem a uma fórmula mágica para se atingir o céu.

A enumeração recupera rituais que abarcam todo um misticismo que envolve: leveza corpórea (asas); leveza espiritual (música de violinos); capacidade espiritual de ver (olhos); sensibilidade gustativa, odorífera e táctil, além da capacidade cíclica de adaptação ao céu (amendoeira); controle das forças sobrenaturais (ervas).

“*Para subir al cielo*” é um poema metonímico, pois tenta recuperar o tema proposto no título, através da discriminação de cada elemento simbólico necessário como parte integrante deste todo.

“*Para subir al cielo*” mostra o desejo de reconstruir uma imagem na poesia, mostrando a sua totalidade, discriminando, como diziam os cubistas, “todas as faces do objeto em foco”, até chegar a um esgotamento desse objeto. Essa marca cubista pode ser verificada também em “*Triste canción para aburrir a cualquiera*” (“*Triste canção para aborrecer qualquer um*”)⁴⁸⁰ do livro *Defectos escogidos (Defeitos escolhidos)*, publicado em 1974.

**TRISTE CANCIÓN PARA
ABURRIR A CUALQUIERA**

1. *Toda la noche me pasé la vida
sacando cuentas,
pero no de vacas,
pero no de libras,*
5. *pero no de francos,
pero no de dólares,
no, nada de eso.*

**TRISTE CANÇÃO PARA
CHATEAR QUALQUER UM**

*Toda noite passei a vida
fazendo contas,
mas não de vacas,
mas não de libras,
mas não de francos,
mas não de dólares,
não nada disso.*

⁴⁸⁰ Para ver uma análise completa do referido poema, conforme a teoria bachelardiana da psicanálise da matéria ler:
GONZAGA, Vera. 2003, p.84-94.

- Toda la vida me pasé la noche
 sacando cuentas,
 10. pero no de coches,
 pero no de gatos,
 pero no de amores,
 no.
- Toda la vida me pasé la luz
 15. sacando cuentas,
 pero no de libros,
 pero no de perros,
 pero no de cifras,
 no.
20. Toda la luna me pasé la noche
 sacando cuentas,
 pero no de besos,
 pero no de novias,
 pero no de camas,
 25. no.
- Toda la noche me pasé las olas
 sacando cuentas,
 pero no de botellas,
 pero no de dientes,
 30. pero no de copas,
 no.
- Toda la guerra me pasé la paz
 sacando cuentas,
 pero no de muertos,
 35. pero no de flores,
 no.
- Toda la lluvia me pasé la tierra
 sacando cuentas,
 pero no de caminos,
 40. pero no de canciones,
 no.
- Toda la tierra me pasé la sombra
 sacando cuentas,
 pero no de cabellos,
 45. pero no de arrugas,
 pero no de cosas perdidas,
 no.
- Toda la muerte me pasé la vida
 sacando cuentas:
 50. pero de que se trata,
 no me acuerdo
 no.
- Toda la vida me pasé la muerte
 sacando cuentas,
 55. y se salí perdiendo
- Toda vida passei a noite
 fazendo contas,
 mas não de carros,
 mas não de gatos,
 mas não de amores,
 não.
- Toda vida passei a luz
 fazendo contas,
 mas não de livros,
 mas não de cachorros,
 mas não de cifras,
 não.
- Toda lua passei a noite
 fazendo contas,
 mas não de beijos,
 mas não de noivas,
 mas não de camas,
 não.
- Toda noite passei as ondas
 fazendo contas,
 mas não de garrafas,
 mas não de dentes,
 mas não de taças,
 não.
- Toda guerra passei a paz
 fazendo contas,
 mas não de mortos,
 mas não de flores,
 não.
- Toda chuva passei a terra
 fazendo contas,
 mas não de caminhos
 mas não de canções,
 não.
- Toda terra passei a sombra
 fazendo contas,
 mas não de cabelos,
 não de rugas,
 não de coisas perdidas,
 não.
- Toda morte passei a vida
 fazendo contas:
 mas de que se trata
 não me lembro,
 não.
- Toda vida passei a morte
 fazendo contas,
 e se sai perdendo

*si salí ganando
yo no lo sé, la Tierra
no lo sabe.*

Etcétera.

*o se saí ganhado
não sei, a Terra
não sabe.*

Etcétera.

Pablo Neruda⁴⁸¹

O objeto descrito no poema de Neruda representa a própria existência do eu-lírico, sua vida e sua morte. Ao tentar focalizar todas as faces de sua existência, o eu-lírico chega ao esgotamento das possibilidades. Esse esgotamento é atingido através das três últimas estrofes do poema e da palavra final – *Etcétera*. (do latim: “e as demais coisas”).

O *Etcétera* (verso 59) amplia ao infinito o desalento do eu-lírico, pois o que quer que ele tenha realizado em sua vida, “todas as demais coisas” que realizou não importam, afinal, como ele próprio diz, se saiu perdendo ou ganhando ele não sabe – *a terra não sabe – la tierra no lo sabe* (versos 57-58).

O tom de humor é garantido pelo enfoque dado ao esgotamento do poema, que revela um eu-lírico descrente de tudo, que resolve brincar inclusive com o valor de sua própria existência. É um eu-lírico que levou uma vida insana, mas que não perdeu seu bom humor. Ele ri da falta de sentido de sua própria vida. É como se o sentido da vida tivesse sido dissolvido a cada estrofe do poema até chegar a sua total dissolução.

Dessa forma, trabalhavam os pintores cubistas, promovendo tamanha abstração do objeto pintado que, muitas vezes, ele se dissolvia, desaparecendo da tela. Por isso, para que as pessoas pudessem entender o quadro dependiam, frequentemente, do nome dado ao mesmo. O nome dado ao poema – “*Triste canción para aburrir a cualquiera*” – revela o humor do eu-lírico que tem como finalidade aborrecer a quem quer que leia os versos de sua “triste canção”.

A proposta da canção é a de revelar a monotonia da existência do eu-lírico que se manifesta esgotado e quer chatear qualquer um que faça parte de sua monótona existência, inclusive os leitores de seus versos.

⁴⁸¹ **Defeitos escolhidos & 2000**. Tradução Geraldo Galvão Feraz. Porto Alegre: L&PM, 1984, p.47-49.

A brincadeira consiste na seguinte proposta: já que o eu-lírico não pode deixar de estar chateado com sua existência, em contrapartida pode chatear os outros também.

Aliás, uma canção é um tipo de composição que, em princípio, deveria ser curta, quanto à forma. Quanto ao conteúdo, o teor de uma canção pode ser ora melancólico, ora satírico.

Mas, como podemos ver, Neruda utilizou uma mescla no conteúdo de “*Triste canción para aburrir a cualquiera*”, pois, se por um lado, o poema é melancólico, por outro lado, a sátira está presente já na forma da canção.

Na medida em que se alonga uma canção que enfatiza o reduzido valor da vida do eu-lírico, acentua-se ainda mais o reduzido valor da vida. Temos aqui um toque de humor criado pelo paradoxo: reduzindo o valor da vida, encurtando-se a forma da canção. Como podemos ver, o humor está já na forma do poema, reproduzindo um riso bem à maneira cubista, um riso que não é proveniente nem da ironia amarga, nem tampouco do otimismo.

Quanto à estrutura do poema, vemos que ele está formado por onze estrofes, sendo a última composta de um só verso e uma só palavra – *Etcétera*. A primeira estrofe é formada por sete versos, e as demais, formadas por cinco ou seis versos, que repetem uma mesma estrutura, praticamente, as mesmas palavras, com os mesmos acentos tônicos, que fazem com que a canção mantenha sempre o mesmo ritmo monótono.

A configuração da estrofe é recorrente em todo poema e a repetição torna-se cansativa, de propósito: “para aborrecer”.

É conveniente notar que entre o primeiro e o segundo verso ocorre um enjambement, portanto, o segundo verso é prolongamento do primeiro.

As repetições paralelísticas (rítmica, sonora e estrutural) reforçam a monotonia da canção (feita para aborrecer). Todas essas repetições fazem com que uma estrofe represente o desdobramento da outra, ou seja, é como se as demais estrofes representassem diferentes ângulos da primeira, um desdobramento do primeiro plano (da primeira estrofe) que traz a visualização de planos geométricos superpostos (nas demais estrofes).

Assim, teríamos a visualização da totalidade da vida do eu-lírico, através da recriação e reinterpretação dos diversos ângulos que formam sua existência. Em outras palavras, teríamos “todas as faces do objeto em foco”, todas as faces da existência do eu-lírico que canta sua “triste canção” com o propósito (dado pelo título) de nos aborrecer.

O poema que parece ser, à primeira vista, uma sucessão de anotações sem relação de causa visível, mas possui sim um fio condutor, guiado pelo uso do que os cubistas chamavam, segundo Torre, de “pensamento-associação”.

Se tomarmos, separadamente, as diferentes palavras que preenchem à estrutura repetida em cada estrofe, recuperaremos o pensamento-associação que serve de base para cada estrofe da “triste canção”. Assim, na primeira estrofe (versos 1-7) temos o primeiro plano que será desdobrado:

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Toda la noche me pasé la vida</i>
 <i>sacando cuentas,</i>
 <i>pero no de vacas,</i>
 <i>pero no de libras,</i>
 <i>pero no de francos,</i>
 5. <i>pero no de dólares,</i>
 <i>no, nada de eso.</i></p> | <p><i>Toda noite passei a vida</i>
 <i>fazendo contas,</i>
 <i>mas não de vacas,</i>
 <i>mas não de libras,</i>
 <i>mas não de francos,</i>
 <i>mas não de dólares,</i>
 <i>não nada disso.</i></p> |
|--|---|

A estrofe trata da realização de um balanço (a princípio financeiro) de sua própria vida, pois todas as noites de sua vida o eu-lírico afirma ter passado fazendo contas, mas não de suas vacas, libras, francos, dólares.

Mas que tipo de balanço é esse no qual não se contam os bens materiais de que o eu-lírico dispõe? Temos aqui, mais um toque de bom humor: o eu-lírico ri de si mesmo, devido à inutilidade do balanço financeiro que realizava em vida.

Na segunda estrofe (versos 8-13), temos o primeiro plano da estrofe anterior desdobrado:

- | | |
|--|---|
| <p><i>Toda la vida me pasé la noche</i>
 <i>sacando cuentas,</i>
 10. <i>pero no de coches,</i>
 <i>pero no de gatos,</i>
 <i>pero no de amores,</i>
 <i>no.</i></p> | <p><i>Toda vida passei a noite</i>
 <i>fazendo contas,</i>
 <i>mas não de carros,</i>
 <i>mas não de gatos,</i>
 <i>mas não de amores,</i>
 <i>não.</i></p> |
|--|---|

Ocorre a inversão de posicionamento das palavras: vida e noite do verso 1 da primeira estrofe. Se na primeira estrofe tínhamos – “toda noite passei a vida / fazendo contas”, no verso 8 temos – “toda vida passei a noite / fazendo contas”. A última palavra do verso 8 tem ligação com as palavras que vão preencher a estrutura repetitiva dos demais versos da mesma estrofe.

Assim sendo, na segunda estrofe, temos: noite – carros – gatos – amores. Os amores acontecem à noite, os gatos saem e fazem amor à noite. Os carros são utilizados para que os casais saiam, à noite, para realizar os seus encontros, para ir namorar, noivar, amar.

Enfim, podemos dizer que as palavras que aparecem nos versos seguintes estejam relacionadas através de “pensamento-associação”, pensamentos gerados a partir do primeiro verso da estrofe.

Na terceira estrofe (versos 14-19), podemos deduzir que ao pensar em luz o eu-lírico lembra que ela é necessária para ler ou escrever os livros, enxergar as cifras (talvez iluminar o caminho e não pisar no rabo dos cachorros⁴⁸²):

<p><i>Toda la vida me pasé la luz</i> 15. <i>sacando cuentas,</i> <i>pero no de libros,</i> <i>pero no de perros,</i> <i>pero no de cifras,</i> <i>no.</i></p>	<p><i>Toda vida passei a luz</i> <i>fazendo contas,</i> <i>mas não de livros,</i> <i>mas não de cachorros,</i> <i>mas não de cifras,</i> <i>não.</i></p>
---	---

Através da quarta estrofe (versos 20-25), podemos entender que o eu-lírico fala de suas paixões, pois o romantismo da lua e da noite está associado aos beijos, noivas e camas que o poema recupera:

<p>20. <i>Toda la luna me pasé la noche</i> <i>sacando cuentas,</i> <i>pero no de besos,</i> <i>pero no de novias,</i> <i>pero no de camas,</i> 25. <i>no.</i></p>	<p><i>Toda lua passei a noite</i> <i>fazendo contas,</i> <i>mas não de beijos,</i> <i>mas não de noivas,</i> <i>mas não de camas,</i> <i>não.</i></p>
---	--

⁴⁸² Sabe-se que Neruda adorava cachorros, era colecionador de livros, enciclopédias, caracóis, carrancas de proa de embarcações e garrafas. Essas informações podem ser confirmadas pela visita a alguns museus chilenos. Três casas de Neruda se transformaram em museus no Chile: La Chascona (“A Emaranhada”), em Santiago; La Sebastiana, em Valparaíso; La Barcarola, em Isla Negra. Nessas casas (nomeadas pelo próprio poeta), abertas para a visitação pública, é possível apreciar as coleções de Neruda e as fotos de seus cães.

Na quinta estrofe (versos 26-31), podemos inferir que o eu-lírico lembra seus vícios. As garrafas e as taças estão ligadas à boca e, portanto, aos dentes, que por fim se relacionam com as ondas do poema (o embalar das ondas do mar deixa uma pessoa marejada o que provoca náusea assim como a embriaguez causa enjojo):

<p><i>Toda la noche me pasé las olas sacando cuentas, pero no de botellas, pero no de dientes, 30. pero no de copas, no.</i></p>	<p><i>Toda noite passei as ondas fazendo contas, mas não de garrafas, mas não de dentes, mas não de taças, não.</i></p>
--	---

Nos tempos de paz depois de uma guerra, os humanos contam seus mortos, homenageando-os com flores, este é, provavelmente, o “pensamento-associação”⁴⁸³ evocado na sexta estrofe, versos 32-36:

<p><i>Toda la guerra me pasó la paz sacando cuentas, pero no de muertos, 35. pero no de flores, no.</i></p>	<p><i>Toda guerra passei a paz fazendo contas, mas não de mortos, mas não de flores, não.</i></p>
---	---

Na sétima estrofe (versos 37-41), o eu-lírico faz referências aos caminhos que percorreu na terra e as canções que cantou. A relação entre canções e chuva talvez seja uma alusão ao barulho regular da chuva que parece uma canção:

<p><i>Toda la lluvia me pasó la tierra sacando cuentas, pero no de caminos, 40. pero no de canciones, no.</i></p>	<p><i>Toda chuva passei a terra fazendo contas, mas não de caminhos mas não de canções, não.</i></p>
---	--

A chegada da velhice está subentendida na oitava estrofe (versos 42-47) que fala de cabelos, rugas, coisas perdidas:

<p><i>Toda la tierra me pasó la sombra sacando cuentas, pero no de cabellos, 45. pero no de arrugas, pero no de cosas perdidas, no.</i></p>	<p><i>Toda terra passei a sombra fazendo contas, mas não de cabelos não de rugas, não de coisas perdidas, não.</i></p>
---	--

⁴⁸³ Convém lembrar que Neruda assistiu e participou da Guerra Civil Espanhola, e, portanto, este é um fato que entra no balanço de sua vida.

É como se cada estrofe do poema funcionasse tal qual uma janela, capaz de proporcionar uma visão instantânea e o dinamismo de um certo período (a velhice, o tempo dos amores, o tempo dos vícios), ou de uma certa característica da vida do eu-lírico (suas preocupações financeiras, preocupações com o mundo humano, com a guerra; meditações acerca da luz, do conhecimento adquirido, dos caminhos que percorreu e das canções que compôs em versos ou, simplesmente, cantou).

Mas, como uma estrofe representa um desdobramento da primeira, o que o leitor tem diante de seus olhos, ao acompanhar a leitura de cada estrofe, é a simultaneidade de todos os períodos, de todas as características da vida do eu-lírico.

Essa simultaneidade dinâmica, que o leitor resgata ao apreciar a obra de arte, é o que os cubistas chamavam, conforme Torre, de uso do “sentido planetário”, pois “*Triste canción para aburrir a cualquiera*” evoca “as mais diversas experiências do eu-lírico, ao mesmo tempo”.

Nesse sentido, podemos dizer que o poema como um todo é uma grande metonímia (parte pelo todo), pois várias partes da existência do eu-lírico são evocadas para dar a ideia do valor total dessa existência ou de seu não-valor.

O ponto de vista do eu-lírico de “*Triste canción para aburrir a cualquiera*” é o ponto de vista de quem já morreu e olha para a vida que passou, fazendo um balanço, uma retrospectiva de sua própria existência. Entretanto, no final do poema, o eu-lírico chega à conclusão de que o balanço que realizou tanto em vida, como depois da morte, não importa. Aliás, ele nem se lembra do que vem a ser este balanço (talvez nem se dê conta do que seja a própria vida), como podemos ver através da antepenúltima e da penúltima estrofes do poema (versos 48-58):

*Toda la muerte me pasó la vida
sacando cuentas:
50. pero de que se trata,
no me acuerdo,
no.*

*Toda la vida me pasó la muerte
sacando cuentas,
55. y si salí perdiendo
o si salí ganando*

*Toda morte passei a vida
fazendo contas:
mas de que se trata,
não me lembro,
não.*

*Toda vida passei a morte
fazendo contas,
e se saí perdendo
ou se saí ganhado*

*yo no lo se, la Tierra
no lo sabe.*

*não sei, a Terra
não sabe.*

O jogo lúdico, que inverte as palavras opostas vida X morte, faz com que o eu-lírico enfatize o paradoxo de sua existência: quando vivo estava morto, pois passou a vida fazendo contas, mas só depois de morto percebeu que vivo não vivia plenamente.

A proposição “a terra não sabe” pressupõe outro jogo lúdico, pois a frase tem valor polissêmico. Pode-se entender “terra” em oposição ao “céu” (paraíso), e nesse caso o eu-lírico estaria expressando a ideia de que o ser humano da terra (em oposição à figura divina do céu), não sabe o que seja a sua própria vida.

Mas, também é possível inferir que “terra” tem o sentido de “solo”. Nesse segundo caso, o eu-lírico estaria querendo expressar que a terra (o chão, onde são colocados os despojos humanos) não questiona, a vida dos mortos que nela são depositados. Qualquer uma das duas hipóteses (talvez o eu-lírico queira resgatar ambos os significados) pressupõe a personificação da “terra”. Essa personificação enfatiza a falta de sentido, não só da vida particular do eu-lírico que nos fala, mas também da vida humana em geral.

Sentimos que é para promover a generalização, que a palavra “terra” aparece personificada com letra maiúscula nessa estrofe. Através da generalização promovida pela personificação da terra, o eu-lírico faz com que o leitor não veja apenas a falta de sentido da vida do eu-lírico, mas também a falta de sentido na vida de qualquer ser humano. A expressão verbal manifesta-se a partir de uma realidade pensada e não a partir de uma realidade aparente, pretende-se ir além das aparências, fazendo o leitor mergulhar no seu próprio “eu profundo”.

Assim, o poema, apesar de todo o seu tom bem humorado, apesar de todos os jogos lúdicos que apresenta, faz o leitor pensar que a vida humana em geral, a vida humana na Terra é uma triste canção para aborrecer qualquer um, ou seja: para aborrecer todo mundo.

Quanto ao aproveitamento gráfico e sonoro de “*Triste canción para aburrir a cualquiera*”, vemos que se trata de uma técnica do cubofuturismo (cubismo + futurismo), escola literária que na Rússia, a partir de 1913, planejava criar uma arte formalista, explorando elementos gráficos e sonoros, na qual as palavras e as frases podiam ser decompostas e rearranjadas assim como Neruda o faz nesta canção.

Uma vez que o cubofuturismo subentende a mescla de duas escolas literárias e que já falamos do cubismo, passemos agora a estudar o futurismo.

14. FUTURISMO

O futurismo foi um movimento sensacionalista que pretendia revolucionar, não só a arte, mas também a sociedade. Fundado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que publicou o manifesto futurista em uma revista francesa – *Le Figaro*, em 1909, o futurismo não sobreviveu à morte de seu líder, vindo a desaparecer por volta de 1944. Mas antes disso, irradiou-se fora dos limites que envolviam França e Itália, alcançando à antiga Rússia e toda a Europa Oriental.

O futurismo tinha um caráter nacionalista, possuía um programa artístico e uma plataforma política, que originou a arte e o partido futuristas italianos. O futurismo pregava, em consonância com o rótulo, a destruição integral do passado da arte, em favor do futuro. Centrando-se no moderno, o futurismo foi um verdadeiro culto à velocidade, à máquina e à guerra, como meios de trazer "o novo" para a arte.

Os futuristas aderiram à modernolatria (idolatria ao moderno), porque para eles, a essência da realidade era o movimento, o movimento supunha a mudança, e a mudança só poderia vir de algo novo. Assim, a ruptura que propuseram tomou dimensão de uma fúria apocalíptica, mesmo porque, para os futuristas a arte significava ação.

Entre os precursores do movimento futurista figuram os nomes de Walt Whitman (1819-1892 – por ter inserido o tema máquina na poesia), Émile Verhaeren (1863-1938 – por ter abordado temas ligados às fábricas e aos operários), Rayard Kipling (1865-1936 – em razão de sua visão otimista acerca do Império Britânico).

Segundo Dante Tringali (1994, p.182, 195), existiu um futurismo italiano de Marinetti representado por: “A. Palazzeschi (1885-1974), A. Soffici (1879-1965), G. Govoni (1884-1965) [...]” e um futurismo russo, denominado egofuturismo representado por “I. Severjanin (1877-1942), Ignat’ve (1882-1914)”. O egofuturismo teve curta duração (1911-1913), porque foi vencido pelas ideias do cubofuturismo. O futurismo russo e o italiano foram politicamente divergentes. O russo vinculou-se ao comunismo, seus integrantes eram pacifistas e proclamaram um futurismo internacional. O italiano vinculou-se ao fascismo de Mussolini e proclamava o militarismo, o colonialismo, a força e a agressividade.

O futurismo nasceu como uma ruptura com a tradição, de acordo com Alberto Consiglio (apud. TORRE, 1970, v. I, p.137):

Os infantilismos de Pascoli, os esteticismos d’annuzianos, o provincianismo, imperavam ao tempo [...], a trivialidade, um frio academicismo, um clássico insosso, a afetação e os últimos desenganos e languidez românticos, que ao tempo dominavam nas artes, constituíram o objetivo dos dardos lançados por Marinetti e seus sequazes. [...] Ao proclamarem uma arte nova, indicando-lhe metas totalmente inacessíveis, porém diametralmente opostas às de toda arte mais ou menos oficializada, os futuristas exerceram uma ação crítica de grande valor. Ao proclamarem a necessidade das sínteses poéticas e artísticas, denunciavam a análise excessivamente minuciosa e desprovida de conteúdo que se identificava então com a atividade artística. Exaltando a máquina, a velocidade, os futuristas estavam a denunciar ainda a descontinuidade que se estabelecera entre o ímpeto da vida moderna e a lentidão arqueológica do pensamento e da arte.

Dentre os movimentos vanguardistas, o futurismo italiano foi um dos mais complexos e desdobrou-se em três fases principais. A primeira fase (1900-1909) adotou o verso livre. A segunda fase (1909-1914) pregava o uso da "imaginação sem fios" e das "palavras em liberdade", ou seja, palavras soltas, jogadas, o que conferia à escrita um "non sense". De 1919 em diante, em sua terceira fase, o futurismo vinculou-se ao fascismo e passou a ser o principal divulgador da propaganda política desse partido.

fiesta
15. *para quién llegaste, para*
quién llegaste, Primavera?

Pablo Neruda⁴⁸⁴

festa
Para quem chegaste, para
quem chegaste, Primavera?

Pablo Neruda⁴⁸⁵

Em “*Apuntes de primavera*” (poema de uma só estrofe) observamos a influência futurista⁴⁸⁶, na disposição das palavras *antes* e *ahora*, que desobedecem à simetria da página tipográfica, imitando o fluir da água da chuva: quando cai (vertical – *antes*) e quando escoar (horizontal – *ahora*).

No início do poema, temos a contextualização do tempo presente o momento em que ocorre a fala do eu-lírico o momento em que a chuva cai (versos 1). O eu-lírico está vendo estes *Payasos (Palhaços)*, mas em uma perspectiva após a chuva (*sobre las calles mojadas – sobre as ruas molhadas*) e após uma *fiesta (festa)*, pois essa já passou uma vez que o poema ressalta a inércia de um tempo passado – *Ojos que nada miraron / Boca que no dijo nada (Olhos que nada viram / Boca que não disse nada)*

1. *La lluvia cae...*

*Payasos*⁴⁸⁷

sobre las calles mojadas.

Ojos que nada miraron

5. *Boca que no dijo nada.*

1. *A chuva cai...*

Saltimbancos

sobre essas ruas molhadas.

Olhos que nada miram

5. *Boca que não disse nada.*

Em seguida, temos o trecho que abarca a palavra *antes* e que descreve um cenário harmonioso, um tempo alegre, romântico, do qual o eu-lírico do poema parece sentir saudades. Essa nostalgia pode referir-se ao tipo de arte cultivada antes dos tempos modernos, que era uma arte mais tradicional, preocupada em retratar o belo entendido como cópia do objeto modelo, como cópia da natureza (versos 6-10):

A
N *Oh, Primavera de grumos*⁴⁸⁸
T *dulces, de carnes rosadas,*
E *cielo de azul oscuro*
10. **S** *y agua de color de agua.*

A
N *Oh, Primavera de brotos*
T *doces, de carnes rosadas,*
E *oh, céus de azul oscuro*
. **S** *e água de cor de água.*

⁴⁸⁴ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, 1980, p.90

⁴⁸⁵ *O rio invisível. Poesia e prosa de juventude*, 1982, p.88.

⁴⁸⁶ Também os cubistas pregavam que as linhas e os espaços no poema deveriam conferir um significado novo ao texto.

⁴⁸⁷ *Payaso* em espanhol é mesmo palhaço em português, o artista que definitivamente não sairia na chuva, pois teria a pintura de sua face estragada.

⁴⁸⁸ *Grumos* em espanhol é “grumos” mesmo em português, o poeta refere-se a guloseimas doces feitos de massa.

Já o trecho do poema, marcado pela palavra *ahora*, possui uma deformação do cenário e dos objetos retratados como fazem os artistas modernos ao realizarem sua arte (versos 11-14):

A h o r a
Carmín sobre bocas muertas
broma...
fiesta

A g o r a
Carmim sobre bocas mortas
brinca...
fiesta

O poema termina com um questionamento enfático e a presença de um interlocutor para quem o eu-lírico dirige uma pergunta (versos 15-16):

15. *Para quién llegaste, para*
quién llegaste, Primavera?

Para quem chegaste, para
quem chegaste, Primavera?

Devido à presença do interlocutor e à pergunta anafórica – *Para quién llegaste, para / quién llegaste, Primavera?* – podemos interpretar que o eu-lírico lamenta que a primavera chegue, quando não existe nenhum artista capaz de pintar a beleza de sua chegada (como pintavam os artistas do *ANTES*, com harmonia) Os artistas modernos (do *Ahora*), preocupados em romper com a tradição, deformariam a paisagem da chegada da primavera. Como vemos, embora o poema tenha uma forma futurista (marcada pelo rompimento da simetria da página através das palavras *antes* e *ahora*), o conteúdo do poema critica a arte moderna.

Uma outra interpretação seria viável pensando em um eu-lírico que não fosse jovem, e estivesse olhando para a vida sob a perspectiva de sua maturidade (não caberia para o jovem Neruda que escreveu o poema). Neste caso, a chuva seria como uma revelação para o eu-lírico maduro, que mostra a inércia da vida, diante da contestação de que o próprio eu-lírico possui olhos que nada viram e boca que não disse nada (versos 1-5). O palhaço devido à chuva perde sua máscara de alegria e enfrenta o niilismo de sua própria vida.

O *antes* representando o tempo passado da juventude do eu-lírico, quando os grumos eram doces, as carnes rosadas, o céu azul escuro e a água da cor de água (versos 6-10).

O *ahora* representando a velhice para quem só sobrou às bocas mortas pintadas de carmim, as piadas e as festas da maturidade (versos 11-14). E finalmente, a indagação do eu-lírico à personificada *Primavera*, para quem ela veio se para quem está na velhice, ela não modifica nada?

A possibilidade de várias interpretações do poema “*Apuntes de primavera*” mostra o grau de abstração que Neruda conseguiu escrever, graças à influência das escolas modernas, como o futurismo. Mas é bom notar que o poema também traz marcas de outras escolas como a nostalgia romântica, o cenário decadentista, a personificação simbolista da primavera.

Outro poema em que se pode detectar influência do futurismo é o “*Poema 2*”, também publicado em *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*.

POEMA 2

1. *La última luz te envuelve
en tu llama mortal.*

Doliente. Seria. Absorta.

5. *Detrás de ti da vueltas
el carrusel de las estrellas.*

*Doliente. Absorta. Muda,
estás diciendo una palabra inmensa.*

Doliente. Absorta. Pálida

10. *Un racimo de sol
me dice⁴⁸⁹ adiós desde tu vestido oscuro.*

*Detrás de ti se aleja
la hélice infinita del crepúsculo.*

Pablo Neruda⁴⁹⁰

POEMA 2

*A última luz te envolve
na sua chama mortal.*

Dolente. Séria. Absorta.

*Dá giros atrás de ti
o carrossel das estrelas.*

*Dolente. Absorta. Muda,
estás dizendo uma palavra imensa.*

Dolente. Absorta. Pálida

*Um racimo de sol
Dizes-me adeus do teu vestido escuro.*

*Atrás de ti se afasta
a hélice infinita do crepúsculo.*

Pablo Neruda⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Embora o tradutor tenha optado pela concordância com a segunda pessoa do discurso, na tradução aparece “diz” ao em vez de “dizes”.

⁴⁹⁰ *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, 1980, p.90

⁴⁹¹ *O rio invisível. Poesia e prosa de juventude*, 1982, p.118.

“*Poema 2*” possui uma forma fixa, tradicional e paralelística: sete estrofes formadas por um dístico, um monóstico, dois dísticos, um monóstico e mais dois dísticos. Por outro lado, notamos a influência futurista devido à presença das chamadas “palavras em liberdade”, que conferem à escrita uma atmosfera mística devido à ausência de sentido.

Estas palavras ocorrem em séries de três formando versos intercalados: *Doliente. Seria. Absorta.*(verso 3) – *Doliente. Absorta. Muda.* (verso 6) – *Doliente. Absorta. Pálida* (verso 8). Estes versos, formados por adjetivos precedidos de ponto final, com marcada sonoridade de nasal precedida de oclusivas /d/, concedem ao poema uma espécie de eco, que parece vir de outra dimensão (do além?). E com quem fala o eu-lírico? Sabemos que é com uma mulher por causa do *vestido oscuro* – vestido escuro (versos 10 e 11)

Outra influência oriunda do futurismo, neste poema, é o fato de que o discurso concede privilégio à descrição do movimento: *La última luz te envuelve* – *A última luz te envolve* (verso 1); *Detrás de ti da vueltas/ el carroussel de las estrellas* – *Dá giros atrás de ti / o carrossel das estrelas* (versos 5, 6); *Detrás de ti se aleja / la hélice infinita del crepúsculo* – *Atrás de ti se afasta / a hélice infinita do crepúsculo* (versos 11,12). Podemos interpretar que o movimento captado pelo sentido da visão do eu-lírico (movimentação que ocorre sempre atrás da mulher) é o movimentar da passagem entre a vida e a morte que chega para a mulher da qual “um racimo de sol ilumina o vestido escuro”.

Notamos neste “*Poema 2*”, não só a influência futurista devido às “palavras em liberdade”, mas também a influência das “correspondências” do simbolismo. A mulher que aparece caracterizada simbolicamente pelos adjetivos – *Doliente. Absorta. Pálida* – *Dolente, Absorta. Pálida.* – só pode ser interpretada como uma “mulher enferma”. Se ela veste um – *vestido oscuro* – podemos relacioná-lo com algo semelhante a uma mortalha.

Temos uma imagem que pode representar o círculo luminoso da vida o qual, atrás da mulher, se fecha em giros luminosos como os de um – *carroussel de las estrellas* – *carrossel das estrelas*. A vida pós-morte ou a vida eterna, que também está atrás da mulher corresponderia à metáfora – *hélice infinita del crepúsculo*.

Como exemplo de um poema, com temática bem ao gosto futurista, temos “*Las invenciones*”, poema que abre o livro *2000*, publicado postumamente em 1974. Sabe-se que Neruda deixou *2000* e *Defectos escogidos* prontos para serem publicados.

LAS INVENSIONES

1. *Ves este pequeño objeto trisilábico?
Es un cilindro subalterno de la felicidad
y manejado, ahora por organismos coherentes
desde control remoto, estoy, estad seguros*
5. *de una eficacia tan resplandeciente
que maduran las uvas a su presión ignota
y el trigo a pleno campo se convierte en pan,
las yeguas dan a luz caballos bermellones
que galopan el aire sin previo aviso,*
10. *grandes industrias se mueven como escolopendras
dejando ruedas y relojes en los sitios inhabitados:
Señores, adquirid mi producto terciario
sin mezcla de algodón ni de sustancias lácteas:
os concedo un botón para cambiar el mundo:*
15. *adquirid el trifásico antes de arrepentirme!*

AS INVENÇÕES

*Vês este pequeno objeto trissilábico?
É um cilindro subalterno da felicidade
e manejado, agora, por organismos coerentes
por controle remoto, estou, estais seguros
de uma eficácia tão resplandecente
que amadurecem as uvas em sua pressão ignota
e o trigo em pleno campo se converte em pão,
as éguas dão à luz cavalos vermelhões
que galopam o ar sem prévio aviso,
grandes indústrias se movem como centopeias
deixando rodas e relógios nos lugares desabitados:
Senhores, adquiri meu produto terciário
sem mescla de algodão nem de substâncias lácteas:
concedo-vos um botão para mudar o mundo:
adquiri o trifásico antes que me arrependa!*

Pablo Neruda ⁴⁹²

Em “*Las Invenciones*”, o eu-lírico que fala (com sua voz estridente, marcada pela aliteração /i/ e /e/) no poema é um vendedor que pretende ganhar dinheiro com seu invento (versos 12-15):

⁴⁹² **Defeitos Escolhidos & 2000**, 1984, p.82-83.

*Señores, adquirid mi producto terciario
sin mezcla de algodón ni de sustancias lácteas:
os concedo un botón para cambiar el mundo:
15. adquirid el trifásico antes de arrepentirme!*

*Senhores, adquirei meu produto terciário
sem mescla de algodão nem de substâncias lácteas:
concedo-vos um botão para mudar o mundo:
adquirei o trifásico antes que me arrependa!*

Neruda apropria-se de um tema futurista – as invenções (a máquina) – a fim de satirizar o próprio futurismo. Além disso, há também uma crítica ao consumismo da sociedade e à “modernolatria”, em geral. A idolatria ao “novo”, à tecnologia, faz com que a sociedade se torne ingênua a ponto de acreditar em “máquinas milagrosas” como a apresentada no poema. Trata-se de uma invenção capaz de fazer tarefas impossíveis (versos 2-11):

*Es un cilindro subalterno de la felicidad
y manejado, ahora por organismos coherentes
desde control remoto, estoy, estad seguros
5. de una eficacia tan resplandeciente
que maduran las uvas a su presión ignota
y el trigo a pleno campo se convierte en pan,
las yeguas dan a luz caballos bermellones
que galopan el aire sin previo aviso,
10. grandes industrias se mueven como escolopendras
dejando ruedas y relojes en los sitios inhabitados:*

*É um cilindro subalterno da felicidade
e manejado, agora, por organismos coerentes
por controle remoto, estou, estais seguros
de uma eficácia tão resplandecente
que amadurecem as uvas em sua pressão ignota
e o trigo em pleno campo se converte em pão,
as éguas dão à luz cavalos vermelhões
que galopam o ar sem prévio aviso,
grandes indústrias se movem como centopeias
deixando rodas e relógios nos lugares desabitados:*

Notamos, através dos três primeiros versos que, também, o culto às formas é ironizado. Podemos tomar estes versos como uma alusão satírica ao cubismo e ao cubofuturismo (escolas que pregavam a apologia à forma) e assim uma crítica a esta arte que o próprio artista quer vender.

*1. Ves este pequeño objeto trisilábico?
Es un cilindro subalterno de la felicidad
y manejado, ahora por organismos coherentes*

*Vês este pequeno objeto trissilábico?
É um cilindro subalterno da felicidade*

e manejado, agora, por organismos coerentes

Como sabemos parte do movimento futurista fez propaganda a favor da guerra, Neruda, que sempre teve uma vida política atuante, sempre defendeu a paz

Esta postura pacifista pode ser notada, por exemplo, nos versos do poema “*Las mascararas*”, nos quais o eu-lírico manifesta a sua vergonha pelos acontecimentos, que marcaram a humanidade nos últimos séculos; e fala de um futuro duvidoso, no qual os humanos continuarão a usar máscaras.

LAS MASCARAS ⁴⁹³

1. *Piedad para estos siglos y sus sobrevivientes
alegres o maltrechos, lo que no hicimos
fue por culpa de nadie, faltó acero:
lo gastamos en tanta inútil destrucción,*
5. *no importa en el balance nada de esto:
los años padecieron de pústulas y guerras,
años desfallecientes cuando tembló la esperanza
en el fondo de las botellas enemigas.
Muy bien, hablaremos alguna vez, algunas veces,*
10. *con una golondrina para que nadie escuche:
tengo vergüenza, tenemos el pudor de los viudos:
se murió la verdad y se pudrió en tantas fosas:
es mejor recordar lo que va a suceder:
en este año nupcial no hay derrotados:*
15. *pongámonos cada uno máscaras victoriosas.*

AS MÁSCARAS

*Piedade para estes séculos e seus sobreviventes
alegres ou maltratados, o que não fizemos
foi por culpa de ninguém, faltou aço:
nós o gastamos em tanta inútil destruição,
não importa no balanço nada disso:
os anos padeceram de pústulas e guerras,
anos desfalecentes quando tremeu a esperança
no fundo das garrafas inimigas.
Muito bem, falaremos alguma vez, algumas vezes,
com uma andorinha para que ninguém escute:
tenho vergonha, temos o pudor dos viúvos:
morreu a verdade e apodreceu em tantas fossas:*

⁴⁹³ O título aparece sem o acento em “máscaras”, mas na tradução, Rolando da Silva Roque manteve o acento – “As máscaras”. É preciso observar que no espanhol – “las máscaras” – com acento, deve ser traduzido por – “as máscaras”, no entanto – “las mascararas” – sem o acento, deve ser traduzido por “as mastiga”, “as rumina”.

*é melhor recordar o que vai acontecer:
neste ano nupcial não há derrotados:
coloquemos-nos, cada um, máscaras vitoriosas.*

Pablo Neruda⁴⁹⁴

Em “*Las mascararas*” o eu-lírico invoca o futuro, mas em uma atitude antifuturista, pois se mostra irônico diante do porvir, uma vez que misturando, paradoxalmente, passado com futuro para prognosticar o que vai acontecer (versos 13-15):

*es mejor recordar lo que va a suceder:
en este año nupcial no hay derrotados:
15. pongámonos cada uno máscaras vitoriosas.*

*é melhor recordar o que vai acontecer:
neste ano nupcial não há derrotados:
coloquemos-nos, cada um, máscaras vitoriosas.*

Além disso, o eu-lírico olha para o futuro, fazendo um balanço acerca do passado; mas aos futuristas, não interessava um balanço do passado, queriam construir um futuro totalmente novo, desvinculado de qualquer tradição passadista. Além do mais, “*Las mascararas*” (poema marcado por muitas assonâncias e aliteraões) é antifuturista, porque nele o eu-lírico mostra o lado negativo da guerra (versos 1-8):

*Piedad para estos siglos y sus sobrevivientes
alegres o maltrechos, lo que no hicimos
fue por culpa de nadie⁴⁹⁵, faltó acero:
lo gastamos en tanta inútil destrucción,
5. no importa en el balance nada de esto:
los años padecieron de pústulas y guerras,
años desfallecientes cuando tembló la esperanza
en el fondo de las botellas enemigas.*

*Piedade para estes séculos e seus sobreviventes
alegres ou maltratados, o que não fizemos
foi por culpa de ninguém, faltou aço:
nós o gastamos em tanta inútil destruição,
não importa no balanço nada disso:
os anos padeceram de pústulas e guerras,
anos desfalecentes quando tremou a esperança
no fundo das garrafas inimigas.*

⁴⁹⁴ Defeitos Escolhidos & 2000, 1984, p.80.

⁴⁹⁵ Há muita ironia em: *fue por culpa de nadie – não foi culpa de ninguém.*

Os futuristas defendiam a guerra, porque era um meio de trazer “o novo” para a vida e para a arte. Eles acreditavam que a “guerra é a higiene do mundo”. Tentaram mostrar em suas obras o que consideravam o “lado positivo da guerra”: a força, a organização, o desenvolvimento técnico promovido por ela.

Ao contrário da postura do eu-lírico de “*Las mascarar*” que lamenta pela destruição causada pela guerra, pede perdão por seus sobreviventes e afirma que, nas guerras, não há nem culpados, nem há vitoriosos, apenas sobreviventes que para continuar vivendo, necessitam de máscaras para suportar a vergonha de fazer parte da humanidade.

O eu-lírico, para que ninguém mais o ouça, confessa (em um pronunciamento abafado, cheio de nasais e vogais fechadas) a sua vergonha para as andorinhas, assumindo uma postura de denuncia muito mais vinculada ao realismo socialista do que a qualquer outro movimento literário:

*Muy bien, hablaremos alguna vez, algunas veces,
10. con una golondrina para que nadie escuche:
tengo vergüenza, tenemos el pudor de los viudos:
se murió la verdad y se pudrió en tantas fosas*

*Muito bem, falaremos alguma vez, algumas vezes,
com uma andorinha para que ninguém escute:
tenho vergonha, temos o pudor dos viúvos:
morreu a verdade e apodreceu em tantas fossas:*

A andorinha tem um significado simbólico: por causa do seu retorno anual, a andorinha se tornou símbolo da ressurreição e da primavera. As andorinhas curavam os olhos de seus filhotes com o suco de uma erva o que se tornou o símbolo da abertura dos olhos dos mortos no Juízo Final (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.29): No poema, o eu-lírico quer a ressurreição da primavera e quer abrir os olhos de seu leitor.

Conforme podemos constatar, do futurismo, Neruda aproveita alguns temas, o uso das “palavras em liberdade”, a tentativa de descrever movimento dentro do poema. Continuando nosso estudo, passemos a verificar que relações existem entre a poesia nerudiana e o dadaísmo.

15. DADAÍSMO

O dadaísmo foi uma escola literária, nascida em Zurique (Suíça), que funcionou como um culto à beleza do automatismo. O movimento dadaísta permaneceu ativo de 1916 a 1922, penetrando rapidamente na França e na Alemanha.

Os dadaístas pregavam que "a arte não é coisa séria" e propunham abolir a lógica, a memória, os profetas, o passado, o futuro, exaltando a liberdade total de criação e admitindo que a arte não necessitava ser compreensível, podendo reduzir-se a uma "gíria de iniciados".

O dadaísmo pretendia demolir inclusive a si mesmo; pretendia dismantelar todos os valores, fossem quais fossem; não para construir algo em seu lugar, mas pelo simples prazer de decretar a anarquia, de estar na contramão, de ser do contra.

Com o dadaísmo, o mais radical movimento da História das Artes, o abstracionismo total tornou-se a meta a ser atingida. A metodologia utilizada para abstrair ao máximo foi o experimentalismo, que deu origem: ao poema abstrato fonético (composto de sons sem sentido) do sueco Hugo Ball (1887-1966); ao poema cancelado (formado por uma sucessão de traços) do norte-americano Man Ray (1890-1976); ao poema desconexo (de sintaxe esdrúxula, desarticulada) e ao automatismo mecânico do romeno Tristan Tzara (1896-1963 – líder do movimento). O automatismo de Tzara consistia em recortar, aleatoriamente, algumas palavras de um jornal, colocá-las em um saco de papel, sorteá-las e escrevê-las, a fim de construir um poema dadaísta.

Além dos dadaístas já citados, fizeram parte do movimento, os suecos: Richard Huelsenbeck (1892-1974), Hans Arp (1887-1966); os franceses: André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982), Paul Eluard (1895-1952), Philippe Soupault (1897-1990), Marcel Duchamp (1887-1968), entre outros.

Desgastado por seu próprio afã devastador, o dadaísmo entrou em falência, e muitos de seus adeptos abandonaram-no, para abraçar o surrealismo.

Embora Neruda tenha sido amigo íntimo de Paul Eluard (com quem viajou em 1949 para o México), nunca se manifestou contra ou a favor do movimento dadaísta.

Dentre todos os movimentos modernistas, o dadaísmo, devido às suas características abstracionistas, provavelmente é a única escola literária que não tem estreito vínculo com a poesia nerudiana.

Afinal, se Neruda escrevia para o povo, ambicionava ser compreendido, logo não teria sentido algum abraçar um abstracionismo tão radical como foi o dadaísta, que levava ao hermetismo.

O mais próximo que a poesia de Neruda chegou do abstracionismo dadá foi, talvez, em algumas de suas odes, nas quais a descrição do objeto louvado parece ter sido feita sob o influxo de um certo automatismo psíquico.

Porém, mesmo nestas odes, um tanto abstratas, as palavras possuem relação umas com as outras, o radical automatismo de Tzara jamais esteve presente na poesia nerudiana. O jogo lúdico de Neruda inicia-se no fato de eleger os temas mais estranhos para objetos de suas odes e prossegue no fato de louvar este objeto como se fosse algo grandioso.

Mesmo que os temas escolhidos para algumas das odes nerudianas não pareçam ser temas sérios (ode à areia, ao sabão, ao crânio, ao fígado, etc.), ao ler as odes, podemos perceber que o eu-lírico louva, seriamente, o objeto escolhido como tema. Além disso, Neruda justifica a diversidade dos temas de suas odes no prólogo do livro *Nuevas Odas Elementales* (1969, p. 8): “*Quero que tudo tenha empunhadura, que tudo seja xícara ou ferramenta. Quero que pela porta de minhas odes entre a gente e a ferraria*”.

Outra aproximação com o dadaísmo está no *Libro de las Preguntas* (*Livro das perguntas*). Mas o jogo lúdico que Neruda praticou com as palavras em seu repertório de questionamentos não faz frente à proposta dadaísta de abstração, uma vez que algumas questões levantadas por ele mostram nítido compromisso social.

De qualquer maneira. Exemplificamos com algumas perguntas formuladas neste livro, o lado lúdico de Neruda.

I

*Por qué los inmensos aviones
no se pasean con sus hijos?*

*Cuál es el pájaro amarillo
que llena el nido de limones?*

*Por qué no enseñan a sacar
miel del sol a los helicópteros?*

*Dónde deja la luna llena
su saco nocturno de harina?*

II

*si he muerto y no me ha dado cuenta
a quién le pregunto la hora?*

*de dónde saca tantas hojas
la primavera de Francia?*

*dónde puede vivir un ciego
a quien persiguen las abejas?*

*si se termina el amarillo
con qué vamos a hacer el pan?*

III

*dime, la rosa está desnuda
o sólo tiene ese vestido?*

*por qué los árboles esconden
el esplendor de sus raíces?*

*quién oye los remordimientos
del automóvil criminal?*

*hay algo más triste en el mundo
que un tren inmóvil en la lluvia?*

I

*Por que os imensos aviões
não passeiam com seus filhos?*

*Qual é o pássaro amarelo
que enche o ninho de limões?*

*Por que não ensinam a tirar
mel do sol aos helicópteros?*

*Onde deixa a lua cheia
seu saco noturno de farinha?*

II

*se morrer e não me der conta
a quem pergunto a hora?*

*de onde tira tantas folhas
a primavera da França?*

*onde pode viver um cego
a quem perseguem as abelhas?*

*se terminar o amarelo
com que vamos fazer o pão?*

III

*diga-me, a rosa está desnuda
ou só tem esse vestido?*

*por que as árvores escondem
o esplendor de suas raízes?*

*quem ouve os remordimentos
do automóvel criminal?*

*há algo mais triste no mundo
que um trem imóvel na chuva?*

Pablo Neruda⁴⁹⁶

Muitas das questões levantados no início do *Libro de las preguntas* estão diretamente ligadas, como se pode ver, com temas da infância do poeta. Ele sempre esteve em comunhão com a natureza e seu pai era um ferroviário em Temuco, lugar onde a chuva era constante. Neruda resgata nesta primeiras perguntas, seu mundo infantil.

⁴⁹⁶ Livro das Perguntas. 1980, p.6-11.

Todavia, a medida que avançamos as páginas deste livro, aparecem outras perguntas, que mesmo formuladas nos mesmos moldes destas primeiras, contêm um olhar crítico sobre o mundo humano, chegando, muitas vezes a fazer uma crítica social.

A poesia plural de Neruda não mantém nenhum outro vínculo com as técnicas dadaístas.

Passemos agora a buscar quais as contribuições que o surrealismo trouxe à poesia plural de Neruda.

16. SURREALISMO

O surrealismo foi acima de tudo um culto à libertação do homem (que se revela escravo de si mesmo e dos outros homens). Os surrealistas propuseram uma dupla revolução: libertar a imaginação individual e libertar o homem da opressão social externa. Entretanto, as preocupações salvadoras do movimento foram, pouco a pouco, esquecidas e o surrealismo passou a representar uma técnica artística. O surrealismo (que significa super-realismo), nasceu de uma ruptura com o dadaísmo. Em 1924, André Breton, depois de desentender-se com Tzara, publicou o primeiro manifesto surrealista.

Os poetas surrealistas queriam buscar uma realidade superior dentro da realidade comum, lidando com a parte misteriosa do homem, que não deveria estar desvinculada da vida cotidiana. Com isso, a temática surrealista relacionou e aproximou os significados mais díspares, a vida e a morte, o erotismo e a agressividade. O amor espiritual e o carnal não foram mais diferenciados, os desejos puderam ser expressos sem a noção de pecado.

Influenciado, principalmente, por Freud (que estudou a psicanálise do inconsciente) e por Marx (que idealizava uma sociedade perfeita no nível social), o surrealismo representou a tentativa de apreensão do que fica guardado no inconsciente das pessoas, transcendendo a impressão do real.

A marca do surrealismo é a construção de imagens insólitas, estranhas que transcendem o real. Estas imagens originavam-se do automatismo psíquico do poeta.

Dentre as técnicas para alcançar o automatismo psíquico, os poetas usaram: a hipnose, a interpretação dos sonhos, a poesia mediúmica e, finalmente, a livre associação de ideias que, a princípio, funcionava como um verdadeiro ditado do inconsciente.

Além de Marx e Freud, foram também precursores do surrealismo: Marquês de Sade (1740-1814), Gérard de Nerval (1808-1855), Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891), Isidore Ducasse Lautréamont (1846-1870), Walt Whitman (1855-1892), William Blake (1757-1827), Alfred Jarry (1873-1907). Dentre os surrealistas figuram os nomes dos escritores antes dadaístas: André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Tzara; e de novos escritores que aderiram ao movimento como Jacques Prévert (1900-1977) e Benjamin Péret (1899-1959), entre outros.

O surrealismo passou da literatura para a pintura, onde encontrou em Salvador Dalí (1904-1989) seu maior mestre. Destacam-se ainda os nomes dos pintores: René Magritte (1898-1967), Paul Devaux (1897-1968), André Masson (1896-1965), Joan Miró (1893-1983), Pablo Picasso (1881-1973), Max Ernst (1891-1976).

Como desdobramento do surrealismo, surgiu na prosa a corrente do "realismo-fantástico" ou "realismo-mágico", que aparou as mais poderosas criações da América Latina, como as de: Gabriel Garcia Márquez (1928-1955), Julio Cortázar (1914-1984), Jorge Luís Borges (1899-1986), Érico Veríssimo (1905-1975).

Neruda foi muito influenciado pelo surrealismo. Grande parte de suas odes (*Odas elementales* – 1952, *Nuevas odas elementales* – 1956, *Tecer libro de las odas* – 1957, *Navegaciones y regresos* – 1959) parecem ter sido escritas, através do automatismo psíquico, proposto pelos surrealistas, como já vimos.

Além disso, muitos de seus poemas possuem imagens insólitas ou desconstruídas, como podemos ver no poema “*Cabeza a pájaros*” (Cabeça de Pássaros):

CABEZA A PÁJAROS

1. *El caballero Marcenac
vino a verme al final del día
con más blandura⁴⁹⁷ en la cabeza
llena de pájaros aún.*

5. *Tiene palomas amarillas
adentro de su noble cráneo,
estas palomas le circulan
durmiendo en el anfiteatro
de su palomar cerebelo,*

10. *y luego el ibis escarlata
pasea sobre su frente
una ballesta⁴⁹⁸ ensangrentada.*

Ay qué opulento privilegio!

*Llevar perdices, codornices,
15. proteger faisanes vistosos
plumajes de oro que rebúyen
la terrenal cohetería,
pero además gorriones, aves
azules, alondras, canarios,
20. y carpinteros, pechirrojos,
bulbules, diucas, ruiseñores.*

*Adentro de su clara cabeza
que el tiempo ha cubierto de luz
el caballero Marcenac*

25. *con su celeste pajarera
va por las calles. Y de pronto
la gente cree haber oído
súbitos cánticos salvajes
trinos del amanecer,*

30. *pero como él no lo sabe
sigue su paso transeúnte
y por donde pasa lo siguen
pálidos ojos asustados.*

*El caballero Marcenac
35. ya se ha dormido en Saint Denis:
hay un gran silencio en su casa
porque reposa su cabeza.*

CABEÇA DE PÁSSAROS

*O cavalheiro Marcenac
veio ver-me no final do dia
com mais brancura na cabeça
cheia de pássaros ainda.*

*Tem pombas amarelas
dentro de seu nobre crânio,
estas pombas circundam-no
dormindo no anfiteatro
de seu cerebelo-pombal,
e depois o íbis escarlata
passeia por sobre sua testa
uma besta ensangrentada.*

Ab, que opulento privilégio!

*Levar perdizes, codornizes,
proteger faisões vistosos
plumagens de ouro que repelem
o foguetório terreno,
mas também pardais, aves
azuis, calhandras, canários
e carpinteiros, pintarroxos,
cariças, diucas, rouxinóis.*

*Dentro de sua clara cabeça
que o tempo cobriu de luz
o cavalheiro Marcenac
com seu celeste passaredo
vai pelas ruas. E de repente
as pessoas imaginam ouvir
súbitos cánticos selvagens
ou clarinadas do amanhecer,
mas como ele não sabe disso
continua seu passo transitório
e por onde passa seguem-no
pálidos olhos assustados.*

*O cavalheiro Marcenac
já dormiu em Saint Denis:
há um grande silêncio na casa dele
porque sua cabeça está repousando.*

Pablo Neruda ⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ A palavra espanhola “blandura” tem o mesmo significado de “brandura” do português: “suavidade, mansidão, candura”.

⁴⁹⁸ Temos a palavra “ballesta” traduzida por “besta”, mas na verdade “ballesta” é uma “armadilha para catar pássaros”.

⁴⁹⁹ **Defeitos Escolhidos & 2000**, 1984, p.30-33.

Através do poema “*Cabeza a Pájaros*” (formado por cinco estrofes – um quarteto, uma oitava, um monodístico, outra oitava e um quinteto), podemos observar a total desconstrução do personagem Marcenac descrito no poema.

Geralmente, o surrealismo usava enfatizar algumas características do objeto descrito, em detrimento de outras, que, às vezes, eram sujeitas até ao apagamento. Por isso, a imagem captada, tanto nos poemas como nas telas surrealistas, possuem o hermetismo do insólito como característica principal. Deste modo, lendo o poema não dá para saber de que e de quem o poeta está falando.

Descobrimos que “nas figuras rupestres pré-históricas – como um ser humano com cabeça de pássaro, representavam uma circunstância que é parte explicada como a representação simbólica de alucinações referentes ao voo nos estados de alteração de consciência” (BIEDERMAN: 1994, p.286).

A “*Cabeza a pájaros*” teve pertencer a Jean Marcenac, um dos tradutores de Neruda para a língua francesa. Foi este Marcenac quem traduziu uma antologia da poesia de Neruda em 1959 para o francês⁵⁰⁰.

No início do poema (verso 2), o eu-lírico encontra-se com Marcenac e, no final do poema (verso 35), o eu-lírico comenta que Marcenac já está dormindo em Saint-Denis, cidade francesa. Uma vez que Neruda costumava homenagear seus amigos através de suas poesias, é provável que “*Cabeza a Pájaro*”, seja uma homenagem, a seu tradutor Jean Marcenac.

Neste caso, os pássaros da cabeça do amigo simbolizam “o processo de alucinação referente à alteração de consciência” em que vivia Marcenac, trabalhando em suas traduções, principalmente se estivesse traduzindo o livro: *Arte de pájaros* (com nomes de pássaros e as espécies em latim inventados por Neruda).

Além deste lado negativo da simbologia, há o positivo: “os pássaros simbolizam a força que inspira os homens a descobrir discursos sábios e que permite a eles poder prever muita coisa antes que se realize esplendidamente” (BIEDERMANN, 1994, p.285).

⁵⁰⁰ Se Marcenac traduziu *Arte de pájaros* para o francês estaria explicado o porquê dessa cabeça tão cheia de pássaros, mas esta informação não temos.

Alguns dos pássaros do poema possuem conotações simbólicas. Assim sendo, a pomba do poema (verso 5) não é a pomba branca da paz, é uma pomba amarela e pode estar relacionada com características que o eu-lírico quer atribuir a Marcenac: “personificação do temor e da loquacidade” (BIEDERMANN, 1994, p.306). A íbis (verso 5), “no antigo Egito era consagrado ao deus da sabedoria Thot (Tehuti)” (BIEDERMANN, 1994, p.192). “Na China, o faisão dourado [que aparece no verso 15] era também insígnia de um elevado cargo” (BIEDERMANN, 1994, p.152). O rouxinol “era ao mesmo tempo símbolo da capacidade adquirida pelo homem de alcançar com a linguagem uma doce melodia e os poetas o chamavam de seu aluno. Ocasionalmente seu nome é sinônimo de ‘canção’, e de ‘poesia’” (BIEDERMANN, 1994, p.331).

Os símbolos representados estão, como vemos, relacionados a Marcenac como tradutor de Neruda. Sabemos também que Neruda era ornitólogo e é natural que se interessasse por pássaros e trouxesse este interesse para seus poemas. “*Cabeza a pájaros*” mostra do surrealista, a capacidade de realizar, ao mesmo tempo, uma desconstrução e uma reconstrução do personagem Marcenac através dos símbolos dos pássaros.

Por outro lado, os sons do poema estão intimamente ligados ao significado dos versos. Na primeira estrofe (versos 1-4), na qual o eu-lírico diz que Marcenac veio vê-lo com mais “brandura” na cabeça predominam as consoantes líquidas /l/, /r/; as nasais /n/, /m/ e a vogal aberta /a/:

1. *El caballero Marcenac
vino a verme al final del día
con más blandura en la cabeza
llena de pájaros aún.*

*O cavalheiro Marcenac
veio ver-me no final do dia
com mais brandura na cabeça
cheia de pássaros ainda.*

Se Marcenac está mais brando é porque antes houve uma discussão entre ele e o eu-lírico do poema.

Na segunda estrofe (versos 5-12), em que o eu-lírico descreve a cabeça de pássaro de Marcenac e fala de pombas (temor e da loquacidade) e íbis (sabedoria) a aliteração ocorrente é a dos fonemas oclusivos: bilabiais – /p/ e /b/, linguodentais – /t/ e /d/, velares – /k/ e /g/ que associados às sibilantes e nasais reproduzem o som do bater de asas das aves.

O significado simbólico destas aves é pertinente ao contexto. Podemos inferir que o temor de traduzir atrapalha Marcenac, mas depois a sabedoria aparece e passeia na sua testa ficará mais fácil para Marcenac entender o significado dos pássaros e até da “besta ensanguentada”:

5. *Tiene palomas amarillas
adentro de su noble cráneo,
estas palomas le circulan
durmiendo en el anfiteatro
de su palomar cerebello,
10. y luego el ibis escarlata
pasea sobre su frente
una ballesta ensangrentada.*

*Tem pombas amarelas
dentro de seu nobre crânio,
estas pombas circundam-no
dormindo no anfiteatro
de seu cerebello-pombal,
e depois o íbis escarlata
passeia por sobre sua testa
uma besta ensanguentada.*

A terceira estrofe, composta de um só verso exclamativo, no qual o eu-lírico comenta, o privilégio da sabedoria que possui seu amigo tradutor, é marcada pela assonância do fonema /i/ e as aliterações de /l/ e /p/:

Ay qué opulento privilegio!

Ah, que opulento privilégio!

Na quarta estrofe (versos 14-21), a enumeração das muitas aves, que compõem a cabeça de Marcenac, ocorre junto com muitas sibilantes, nasais, vibrantes e a assonância de /e/ e /i/, que marcam o chilrear da voz e o sonoro voo da passarada da cabeça de Marcenac esperando pela tradução. A enumeração garante o ritmo saltitante dos versos que representa o desassossego do voo dos pássaros:

*Llevar perdices, codornices,
15. proteger faisanes vistosos
plumajes de oro que rebúyen
la terrenal cohetería,
pero además gorriones, aves
azules, alondras, canarios,
20. y carpinteros, pechirrojos,
bulbules, diucas, ruiseñores.*

*Levar perdizes, codornizes,
proteger faisões vistosos
plumagens de ouro que repelem
o foguetório terreno,
mas também pardais, aves
azuis, calandras, canários
e carpinteiros, pintarroxos,
carriças, diucas, rouxinóis.*

Quando o eu-lírico descreve o interior da cabeça de Marcenac e o seu andar pelas ruas na primeira parte da quinta estrofe (versos 22-26), predomina a aliteração do som /k/ (velar, oclusivo, surdo) e /l/ (línguavelar oclusivo sonoro) que marcam o ruído do deslocamento dos passos nas ruas:

*Adentro de su clara cabeza
que el tiempo ha cubierto de luz*

*Dentro de sua clara cabeça
que o tempo cobriu de luz*

el caballero Marcenac
25. *con su celeste pajarera*
va por las calles. Y de pronto

o cavalheiro Marcenac
com seu celeste passaredo
vai pelas ruas. E de repente

Na segunda parte da quinta estrofe, o eu-lírico comenta que as pessoas pensam ouvir o canto selvagem das aves, marcado com a assonância de /e/ e /i/ e afirma, sussurrando com as muitas sibilantes, que Marcenac não tem conhecimento disso:

la gente cree haber oído
súbitos cánticos salvajes
trinos del amanecer,
30. *pero como él no lo sabe*
sigue su paso transeúnte
y por donde pasa lo siguen
pálidos ojos asustados.

as pessoas imaginam ouvir
súbitos cánticos selvagens
ou clarinadas do amanhecer,
mas como ele não sabe disso
continua seu passo transitório
e por onde passa seguem-no
pálidos olhos assustados.

Ainda soçobrando (com as sibilantes) para não acordar Marcenac, que dorme na sexta estrofe, o eu-lírico encerra o poema, e como que saindo de mansinho, utiliza sons surdos (/p/ e /k/) para terminar (versos 34-36):

El caballero Marcenac
35. *ya se ha dormido en Saint Denis:*
hay un gran silencio en su casa
porque reposa su cabeza.

O cavalheiro Marcenac
já dormiu em Saint Denis:
há um grande silêncio na casa dele
porque sua cabeça está repousando.

Como vemos a sonoridade das palavras ajuda a construir o sentido do poema “*Cabeza a pájaros*”, como faziam os poetas simbolistas com suas assonâncias e aliterações.

Outro bom exemplo de influência surrealista, encontramos no poema que Neruda escreveu em homenagem a outro amigo: o poeta Roja Jiménez.

O poema “*Alberto Rojas Jiménez viene volando*” (publicado em 1933, em *Residencia en la tierra*), está relacionado com a morte (em Santiago) do amigo de Neruda (Jiménez). Sabemos que Neruda não pôde comparecer ao funeral, porque estava em Barcelona naquela ocasião. Mas se, por um lado, Neruda escreveu esse poema (composto de 22 quadras e uma quintilha, portanto, 93 versos) com o intuito de homenagear o amigo morto; por outro lado, construiu o texto de um modo muito carregado de dor. Toda a poesia residenciária é carregada pela dor. Jorge Edwards⁵⁰¹ comenta:

⁵⁰¹ EDWARDS. Jorge. Adeus poeta. 1 ed. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993, p.22

Residência, o livro que deslumbrava a minha geração, representará em sua juventude um período demasiado amargo, sombrio, angustiante, que no final só lhe deixou duas alternativas: a autodestruição, o suicídio, ou a saída à saúde mental e moral, que só podia consistir numa saída da solidão à solidariedade.

O olhar maldito de Charles Baudelaire revelava que a atmosfera de Residência, apesar do tom épico de Canto geral, apesar de As uvas e o vento, apesar dos atos de contrição do próprio autor não abandonara por completo, de forma definitiva.

Jiménez vem voando e, pouco a pouco, vai se desintegrando, em uma atmosfera melancólica e mortal que se aproxima de uma desconstrução surrealista. O poema se assemelha a uma elegia .

Esta elegia é escrita como se o eu-lírico de Neruda sonhasse devolver a vida a Jiménez e o imaginasse vir voando a seu encontro. O processo de escrituração do poema é metonímico, pois o eu-lírico descreve, parte por parte, todo o percurso percorrido pelo amigo que voa. O texto é paradoxal, pois se, por um lado, as muitas anáforas constroem o corpo da elegia, por outro lado, as várias metáforas (imagens surreais) desconstroem o corpo de Jiménez.

ALBERTO ROJAS JIMÉNEZ
VIENE VOLANDO⁵⁰²

*Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.*

5. *Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.*

10. *Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.*

15. *Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.*

ALBERTO ROJAS JIMÉNEZ
VEM VOANDO

*Entre plumas que asustam, entre noites,
entre magnólias, entre telegramas,
entre o vento do Sul e o Oeste marinho,
vens voando.*

*Abaixo das tumbas, abaixo das cinzas,
abaixo dos caracóis congelados,
abaixo das últimas águas terrestres,
vens voando.*

*Mais em baixo, entre meninas submersas,
e plantas cegas, e peixes rasgados,
mais embaixo, entre nuvens outra vez,
vens voando.*

*Mais para lá do sangue e dos ossos,
mais para lá do pão e do vinho,
mais para lá do fogo,
vens voando.*

⁵⁰² Para ver outra análise deste poema, de acordo com a teoria da psicanálise da matéria de Gastón Bachelard, ver: GONZAGA, 2003, p.215-219.

Más allá del vinagre y de la muerte,
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
20. vienes volando.

Sobre diputaciones y farmacias,
y ruedas, y abogados, y navíos,
y dientes rojos recién arrancados,
vienes volando.

25. Sobre ciudades de tejado hundido
en que grandes mujeres se destrenzán
con anchas manos y peines perdidos,
vienes volando.

30. Junto a bodegas donde el vino crece
con tibias manos turbias, en silencio,
con lentas manos de madera roja,
vienes volando.

35. Entre aviadores desaparecidos,
al lado de canales y de sombras,
al lado de azucenas enterradas,
vienes volando.

40. Entre botellas de color amargo,
entre anillos de anís y desventura,
levantando las manos y llorando,
vienes volando.

Sobre dentistas y congregaciones,
sobre cines, y túneles y orejas,
con traje nuevo y ojos extinguidos,
vienes volando.

45. Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

50. Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

55. Sobre las piedras en que te derrites,
corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

60. No estás allí, rodeado de cemento,
y negros corazones de notarios,
y enfurecidos huesos de jinetes:
vienes volando.

Oh amapola marina, oh deudo mío,
oh guitarrero vestido de abejas,
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:

Mais para lá do vinagre e da morte,
entre putrefações e violetas,
com tua celeste voz, teus sapatos úmidos,
vens voando.

Sobre mandatos e despachos,
e rodas, e advogados, e navios,
e dentes quebrados recém arrancados,
vens voando.

Sobre cidades de telhado fundido
em que grandes mulheres se despenteiam
com amplas mãos e pentes perdidos,
vens voando.

Junto a botequins onde o vinho cresce
com reprimidas mãos perturbadas, em silêncio,
com lentas mãos de madeira vermelha,
vens voando.

Entre aviadores desaparecidos,
ao lado de canais e de sombras,
ao lado de açucenas enterradas,
vens voando.

Entre garrafas de cor amarga,
entre anéis de anis e infelicidade,
levantando as mãos e chorando,
vens voando.

Sobre especialistas e congregações,
sobre cines, e túneis e orelhas,
com traje novo e olhos extinguidos,
vens voando.

Sobre teu cemitério sem paredes
onde os marinheiros se extraviam
enquanto a chuva de tua morte cai,
vens voando.

Enquanto a chuva de teus dedos cai,
enquanto a chuva de teus ossos cai,
enquanto tua medula e teu sorriso caem,
vens voando.

Sobre as pedras em que te derretes,
correndo, inverno abaixo, tempo abaixo,
enquanto teu coração se precipita em gotas,
vens voando.

Não estás ali, rodeado de cimento,
e negros corações de oficiais,
e enfurecidos ossos de ginetes:
vens voando.

Oh papoula marinha, oh precursor meu,
oh violeiro vestido de abelhas,
não é verdade tanta sombra em teus cabelos:

vienes volando.

vens voando.

65. *No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamentos:
vienes volando.*

*Não é verdade tanta sombra perseguindo-te,
não é verdade tantas andorinhas mortas,
tanta região escura com lamentos:
vens voando.*

*El viento negro de Valparaíso
70. abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando.*

*O vento negro de Valparaíso
abre suas asas de carvão e espuma
para varrer o céu onde passas:
vens voando.*

*Hay vapores, y un frío de mar muerto,
y silbatos, y meses, y un olor
75. de mañana lloviendo y peces sucios:
vienes volando.*

*Há vapores, e um frio de mar morto,
e sirenes, e arrancadas, e um odor
de manhã chovendo e peixes sujos:
vens voando.*

*Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,
y nadie, y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
80. vienes volando.*

*Há rum, tu e eu, e minha alma com que choro,
e ninguém, e nada, a não ser uma escada
de degraus quebrados, e um guarda-chuva:
vens voando.*

*Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que mi habita, oscurecido:
vienes volando.*

*Ali está o mar. Abaixo da noite e te escuto
vir voando abaixo do mar sem ninguém.
abaixo do mar que me habita, escurecido:
vens voando.*

85. *Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.*

*Ouçõ tuas asas e teu lento voo,
e a água dos mortos me golpeia
como pombas cegas e molhadas:
vens voando.*

*Vienes volando, solo, solitario,
90. solo entre muertos. Para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
vienes volando.*

*Vens voando, só, solitário,
sozinho entre os mortos. Para sempre só,
vens voando sem sombra e sem nome,
sem açúcar, sem boca, sem roseiras,
vens voando.*

Pablo Neruda⁵⁰³

Pablo Neruda⁵⁰⁴

Em “*Alberto Rojas Jiménez viene volando*” ocorre, uma repetição enfática que funciona como refrão do último verso de cada estrofe. O efeito sonoro-semântico reforça o som do bater de asas.

Neruda usa a aliteração de “v” (repetindo um som que em castelhano realiza o fonema /b/ – bilabial sonoro), produzindo um voo sonoro.

⁵⁰³ *Residencia en la tierra*, 1969, p.122-125.

⁵⁰⁴ *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 1969, p.122-125.

Nesse refrão, o voo é uma melopeia, pois além da repetição do fonema /b/ há a ocorrência de sons nasais que prolongam a duração do ato de voar, prolongando o sonho de voo do eu-lírico que vê Jiménez voar ao seu encontro. Isto é uma técnica empregada pelos futuristas que queriam captar o movimento dentro de um poema.

Assim, o eu-lírico afirma ver (através do verbo no presente) o voo do amigo morto (*vienes volando – vens voando*). No poema, tudo conspira para dar ao ser alado (visto concretamente, ou imaginado) uma vida concreta mesmo que esta vida seja mórbida. *O espaço aéreo que o amigo percorre com seu voo se torna repleto de cores escuras que se mesclam a sons de pancadas, a aromas acres, a odores de putrefação e a sensações táteis de dor, construindo um universo abarrotado de imagens estabelecidas a partir de várias sinestésias (como faziam os simbolistas).*

O poema começa com a visão sinestésica do eu-lírico que faz Jiménez reviver, como se tivesse ressuscitado, na medida em que ele vai saindo de seu túmulo, que é feito de água, e vai alcançando o espaço aéreo em seu voo de desconstrução surrealista (versos 1-20):

*Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.*

*Entre plumas que assustam, entre noites,
entre magnólias, entre telegramas,
entre o vento do Sul e o Oeste marinho,
vens voando.*

5. *Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.*

*Abaixo das tumbas, abaixo das cinzas,
abaixo dos caracóis congelados,
abaixo das últimas águas terrestres,
vens voando.*

10. *Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.*

*Mais em baixo, entre meninas submersas,
e plantas cegas, e peixes rasgados,
mais embaixo, entre nuvens outra vez,
vens voando.*

15. *Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.*

*Mais para lá do sangue e dos ossos,
mais para lá do pão e do vinho,
mais para lá do fogo,
vens voando.*

20. *Más allá del vinagre y de la muerte,
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
vienes volando.*

*Mais para lá do vinagre e da morte,
entre putrefações e violetas,
com tua celeste voz, teus sapatos úmidos,
vens voando.*

No fragmento anterior, observamos que Jiménez sai do seu túmulo de águas e realiza seu voo em uma atmosfera construída pelo eco da sonoridade dos versos da elegia que mudam a cada estrofe. As estrofes misturam elementos dispares, que não seriam unidos no plano lógico, mas podem aparecer misturados, quando o eu-lírico retrata seu próprio subconsciente.

Em cada estrofe ocorrem anáforas, aliterações e assonâncias diferentes, no entanto, o mesmo refrão é mantido. Nota-se que tanto as águas do mar (do fragmento anterior – versos 1-20) quanto às águas da chuva (do fragmento abaixo – versos 37-56) são águas pesadas, sujas, escuras, fúnebres:

*Entre aviadores desaparecidos,
al lado de canales y de sombras,
35. al lado de açucenas enterradas,
vienes volando.*

*Entre aviadores desaparecidos,
ao lado de canais e de sombras,
ao lado de açucenas enterradas,
vens voando.*

*Entre botellas de color amargo,
entre anillos de anís y desventura,
levantando las manos y llorando,
40. vienes volando.*

*Entre garrafas de cor amarga,
entre anéis de anís e infelicidade,
levantando as mãos e chorando,
vens voando.*

*Sobre dentistas y congregaciones,
sobre cines, y túneles y orejas,
con traje nuevo y ojos extinguidos,
vienes volando.*

*Sobre especialistas e congregações,
sobre cines, e túneis e orelhas,
com traje novo e olhos extinguidos,
vens voando.*

*45. Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.*

*Sobre teu cemitério sem paredes
onde os marinheiros se extraviam
enquanto a chuva de tua morte cai,
vens voando.*

*50. Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.*

*Enquanto a chuva de teus dedos cai,
enquanto a chuva de teus ossos cai,
enquanto tua medula e teu sorriso caem,
vens voando.*

*55. Sobre las piedras en que te derrites,
corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,
mientras tu corazón descende en gotas,
vienes volando.*

*Sobre as pedras em que te derretes,
correndo, inferno abaixo, tempo abaixo,
enquanto teu coração se precipita em gotas,
vens voando.*

A presença da estranha chuva, que é o próprio corpo do poeta Jiménez a sofrer um processo de desintegração, confirma a influência surrealista nos versos acima. No próximo segmento, o eu-lírico também ouve o amigo voar (versos 81-93):

*Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que mi habita, oscurecido:
vienes volando.*

*Ali está o mar. Abaixo da noite e te escuto
vir voando abaixo do mar sem ninguém.
abaixo do mar que me habita, escurecido:
vens voando.*

85. *Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.*

*Ouço tuas asas e teu lento voo,
e a água dos mortos me golpeia
como pombas cegas e molhadas:
vens voando.*

90. *Vienes volando, solo, solitario,
solo entre muertos. Para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
vienes volando.*

*Vens voando, só, solitário,
sozinho entre os mortos. Para sempre só,
vens voando sem sombra e sem nome,
sem açúcar, sem boca, sem roseiras,
vens voando.*

No segmento acima vemos que em “*Alberto Rojas Jiménez viene volando*” não é somente Jiménez quem voa, mas também voam outros mortos, retirados do subconsciente do eu-lírico. A continuidade desse voo é representada sonoramente pelas aliterações e assonância das muitas consoantes contínuas (nasais, líquidas e sibilantes) e ditongos que ocorrem nas estrofes finais.

Antes de declarar diretamente o voo dos mortos nesses versos finais, o eu-lírico já havia mencionado outros mortos por afogamentos: as meninas submersas (*niñas sumergidas* – verso 9), os aviadores desaparecidos, que provavelmente sumiram na água – *Entre aviadores desaparecidos, /al lado de canales y de sombras* – versos 33-34 e os marinheiros que se extraviam no mesmo “cemitério sem paredes” (que é a água do mar) – *Sobre tu cementerio sin paredes /donde los marineros se extravía*n – versos 45-46.

Isto nos leva a crer que o subconsciente do eu-lírico tira do mar os que nele foram afogados. Por isso, ocorre a presença das fortes metáforas que remetem ao afogamento: *Bajo las tumbas, bajo las cenizas, bajo los caracoles congelados, bajo las últimas aguas terrestres*, – versos 5-7; *y plantas ciegas, y pescados rotos* – verso 10; *Hay vapores, y un frío de mar muerto, / y silbato*s, *y meses, y un olor / de mañana lloviendo y peces sucios* – versos 73-75; *Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo/ venir volando bajo el mar sin nadie, / bajo el mar que mi habita, oscurecido* – versos 81-83; *Oigo tus alas y tu lento vuelo, / y el agua de los muertos me golpea / como palomas ciegas y mojadas* – versos 85-88.

O poema de Neruda é o exagero de uma elegia. Nele, toda a água do mundo se transforma em lágrimas – *Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro, / y nadie, y nada, sino una escalera / de peldaños quebrados, y un paraguas* – versos 77-79.

Prevalece na elegia inteira a visão negativa do eu-lírico. Rojas Jiménez vem voando ao seu encontro, em espaço aberto, entretanto, o eu-lírico do poema, envia o leitor a percorrer regiões que Jiménez (afogado) atravessa, ou seja, as imagens apresentadas estão relacionadas a regiões feias e fúnebres, nas quais prevalecem: o cinza, a luz opaca, as sombras, a escuridão, o cheiro fétido de peixes mortos ou sujos, a putrefação, a temperatura desagradável (do frio da chuva, do vento e das águas congeladas).

Os traços gustativos de “*Alberto Rojas Jiménez viene volando*” são utilizados para construir uma atmosfera mística, que sugere o ultrapassar do lugar em que estaria Cristo (*Más para allá de la sangre y de los huesos, / más para allá del pan y del vino, / más para allá del fuego, / vienes volando / Más para allá del vinagre y de la muerte, / entre putrefacciones y violetas, / con tu celeste voz, con tus zapatos húmedos, / vienes volando* – versos 13-20).

O mau cheiro (ênfatisado pelos traços odoríficos) exalado pela putrefação, pelos peixes sujos e pela própria desconstrução corporal de Rojas Jiménez ênfatisa um ambiente melancólico de dor e de ruína presentes na elegia.

Quanto aos traços sonoros, são explorados tanto sons melódicos e harmoniosos, quanto os sons não harmoniosos. Aparece o barulho no poema através de “sirenes e arranques” (*silbatos, y meses* – verso 74), mas ocorre, também o silêncio da morte (*tibias manos turbias, en silencio* – verso 30).

A temperatura fria (da água congelada e do vento) harmoniza-se com os outros traços sensitivos que despertam o tato, que nos trazem a dor da morte como sensação dominante dos versos da elegia nerudiana. De qualquer maneira, por meio de traços sensoriais sinestésicos, o poeta canta a amizade (o amigo morto de Neruda).

Para cantar tal sentimento superior, o poeta usa imagens construídas à maneira do surrealismo, que envolvem o leitor em um espaço aéreo, mistura de realidade e sonho (ou pesadelo).

Determinados elementos ocorrentes na elegia possuem correspondências simbólicas. Os animais que aparecem ou representam domínios negativos, ou estão adjetivados negativamente como as *abelhas*, as *andorinhas mortas*, as *pombas cegas e molhadas*, e os *peixes sujos* (*abejas, golondrinas muertas, palomas ciegas y mojadas, peces sucios*).

As *abelhas* (verso 62) significam a “morte eminente” (BIEDERMANN, 1994, p.9). A *andorinha* viva, segundo Biedermann (1994, p.29), é “símbolo da ressurreição e da primavera”, as *andorinhas mortas* (verso 66) são a negação da ressurreição e da primavera. As *pombas* (verso 86) seriam “símbolos da paz” (BIERDEMANN, 1994, p.306), no entanto, aparecem *cegas e molhadas* na elegia.

Os *peixes* seriam “símbolos da felicidade e da abundância” (BIEDERMANN, 1994, p.295), contudo, no poema de Neruda, eles aparecem *sujos* (verso 75) e *rasgados* (verso 10).

Quanto aos elementos relacionados com as forças da natureza, Neruda também usa um símbolo negativo: o *vento negro* (*viento negro* – verso 69). Um vento comum consiste em uma “manifestação sobrenatural que revela a intenção dos deuses” (BIEDERMANN, 1994, p.383), porém, em “Alberto Rojas Jiménez viene volando”, o *vento* aparece modificado pelo adjetivo *negro*, revelando uma negra intenção dos deuses.

Aparecem muitas flores no poema (*magnólias, violetas, açucenas enterradas, roseiras, papoula marinha – magnolias – verso 2, violetas – verso 18, azucenas enterradas – verso 35, rosales – verso 93, amapola marina – verso 61*). Para Biedermann (1994, p.160) as *flores* são “símbolo da transitoriedade”. Algumas flores, relacionadas na elegia nerudiana, possuem significações simbólicas especiais: a *violeta* está ligada “à memória, à fidelidade e à perseverança” (BIEDERMANN, 1994 p.391), a *açucena* (*enterrada*) significa “amizade profunda” (*enterrada*) (BIEDERMANN, 1994 p.216), a *rosa* é o “símbolo do amor que sobrevive depois da morte” (BIEDERMANN, 1994 p.329), a *papoula* é “a marca de um temperamento fleumático” (BIEDERMANN, 1994, p.217).

Dentre as profissões, destaca-se o substantivo *jinetes* – verso 59 (*ginetes, jóqueis*) que é a personificação “da nobreza da força e da vitalidade” (BIEDERMANN, 1994, p.78), todavia estes profissionais aparecem, negativamente, através do sintagma nominal – *enfurecidos ossos de ginetes* (*enfurecidos huesos de jinetes*). Há, ainda, outras duas ocorrências de substantivos ligados às profissões adjetivados, negativamente: *aviadores desaparecidos* – verso 33 (*aviadores desaparecidos*) e *marinheiros que se extraviam* – verso 46 (*marineros se extravían*).

Outro objeto de significação simbólica que aparece é – *a escada*. De acordo com os estudos de Biedermann (1994, p.137), ela é o “símbolo da possibilidade de ascender ao céu”, ou ainda, “representação da ligação com uma esfera superior”.

Mas, a *escada* que se apresenta para Roja Jiménez está com os degraus quebrados e assim, não pode levar ninguém a lugar algum (*una escalera /de peldaños quebrados* – verso 78).

Os sapatos úmidos de Rojas Jiménez, também não o podem levar a lugar algum. Jiménez, com seus *sapatos úmidos* (*zapatos húmedos* – verso 19), vem voando e sendo desconstruído (*Mientras la lluvia de tus dedos cae, / mientras la lluvia de tus huesos cae, / mientras tu medula y tu sonrisa caen, / vienes volando* – versos 49-51).

É interessante observar que no poema (*abre sus alas de carbón y espuma* verso 70 e *Oigo tus alas y tu lento vuelo* – verso 85), o ser voador possui asas. Conforme afiança Biedermann (1994, p.39), “[...] a adoção parcial do aspecto de um pássaro exprime a pertinência à região do céu, o elevar-se acima do mundo humano, através da leveza das plumas”. Do ponto de vista simbólico, esse atributo deve não só traçar uma figura “capaz de voar no sentido físico”, mas muito mais do que isto deve esboçar um ser apto a “revalorizar a corporeidade através do signo de ser capaz de se elevar acima do peso desta vida” (BIEDERMANN, 1994, p.39).

Como vemos, a construção do poema “*Alberto Rojas Jiménez viene volando*”, é muito complexa, pois abarca não só o uso da figuras de linguagens, misturadas (sinestésias, metáforas, paradoxos), mas também um conteúdo místico-simbólico.

A técnica surrealista aplicada na elegia é definida como o das “associações subterrâneas”: na elegia, o poeta usa metáforas continuadas e a descrição metonímica da desintegração do corpo do amigo morto para misturar elementos de registros diferentes que representam o mundo subconsciente do próprio eu-lírico.

Por outro lado, notamos que embora “*Alberto Rojas Jiménez viene volando*” apresente como grande marca o estilo surrealista, Neruda, além de usar as “correspondências” de Baudelaire (anteriores ao surrealismo e mais ligadas ao simbolismo e ao decadentismo), obedece a um esquema estrófico tradicional. Todas as estrofes do poema, com exceção da última (de cinco versos) contêm quatro versos, e terminam com o refrão – “*vienes volando*”.

Com “*Alberto Rojas Jiménez viene volando*” que possui desintegração surrealista, técnica futurista de descrever um movimento, “correspondências” simbolistas, tom decadentista e forma tradicional, vemos o quanto à poesia nerudiana é plural.

17. REALISMO SOCIALISTA

O realismo socialista foi um movimento artístico de dimensão universal, baseado no socialismo científico de Marx e Engels. Seus representantes pretendiam instaurar um realismo, também, científico, que abordasse os problemas sociais que pudessem por em jogo o bem da coletividade.

A arte do realismo socialista era uma arte engajada. Os artistas denunciavam a exploração do homem pelo homem. Através do realismo socialista, retomou-se a ideia horaciana de arte: “à arte compete agradar e ser útil”; por isso, além da obra de arte conceder prazer estético ao ser humano, deveria também educar a sociedade.

O movimento tornou-se oficial a partir do *Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos*, realizado na Rússia em 1934, sob a liderança de Máximo Gorki (1868-1936) e sob a tutela do partido comunista russo, dirigido pela vontade de Stálin (cujo verdadeiro nome era Iosip Vissarionovitch Djugatchvili – 1879-1953).

As ideias de Stálin deturparam as aspirações primeiras do realismo socialista, convertendo-o em um indisfarçável romantismo. Os artistas passaram a retratar a realidade como ela deveria ser, conforme o gosto socialista, fundamentado em um texto ambíguo de Lênin (1870-1924 – Vladimir Ilitch Ulianov, dito Lênin): *A Organização do Partido e a Literatura do Partido* (1905).

A partir da morte de Stálin (1953), pode-se distinguir duas vertentes do realismo socialista: a primeira sob o controle do partido soviético com jurisdição na Rússia e fora dela; a outra sob o controle da oposição dissidente.

Dentre os precursores do movimento, além dos já citados (Marx, Engels, Lênin), destacam-se Balzac (porque sempre analisou corretamente a História) e Zola (porque queria aplicar o rigor científico à descrição dos fatos humanos e sociais).

Além de Gorki foram notáveis escritores do realismo socialista: Mikhall Aleksandrovitch Cholókhov (romancista russo – 1905-1984 – Prêmio Nobel de 1965), Bertolt Brecht (poeta alemão, 1898-1956), Jean Paul Sartre (filósofo e escritor francês – 1905-1980 – Prêmio Nobel 1964), John Steinbeck (romancista norte-americano – 1902-1968 – Prêmio Nobel 1962), Jorge Amado (1912-2001), Antônio Alves Redol (romancista português, 1911-1969).

Pablo Neruda foi considerado, por alguns críticos, poeta integrante do realismo socialista, depois que sua *Carta a Stalingrado* foi reproduzida em cartazes nas ruas do México (1940). Em 1943, sua fama de realista socialista consolidou-se com a publicação de *Nuevo canto de amor a Stalingrado*. Entretanto, sua filiação ao partido comunista só ocorreria em 1945. É verdade que as ideias socialistas de Neruda aparecem ora diluídas, ora bem concretas em sua poesia, desde os poemas de sua juventude (publicados, postumamente, em *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*), até os últimos livros publicados em vida (como *Geografía Infructuosa* – 1972) e as obras póstumas: (*Elegía, Libro de las preguntas, La rosa separada, Corazón amarillo, Últimos poemas o el mar y las campanas, Jardín de invierno, 2000 e Defectos escogidos*).

Por outro lado, afirmar que Neruda foi um poeta realista socialista é negar as outras linhas básicas de sua poesia que não são poucas. A denuncia realista socialista de Neruda está clara em *España en el corazón*, *Canto general*, *Las uvas y el viento* *Canción de gesta*, *Canto ceremoniales*, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*.

Neruda entrou definitivamente para a esquerda política a partir de sua participação na Guerra Civil Espanhola. O poema que vamos analisar a seguir mostra como Neruda trata poeticamente este episódio tão dramático de sua vida.

Nele, Neruda retrata a terrível modificação de cenário que ocorreu em sua “Casa das flores”, em Madrid, por ocasião da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). As tropas espanholas estacionadas na África e lideradas pelo General Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) entraram na Espanha em 27 de julho de 1936, descontentes com o governo republicano (a república fora proclamada em 1931) e destruíram Madri.

O movimento nacionalista de Franco contou com o apoio das Forças Armadas Espanholas (exceto o setor da Aviação), dos voluntários fascistas italianos, e da aviação alemã (além do armamento fornecido pelo nazismo alemão). Também aderiram à causa nacionalista os católicos e os tradicionalistas.

Os republicanos foram apoiados pela Aviação e pela Polícia Espanhola. Dentre a população, aderiram à causa republicana: operários, camponeses, estudantes a classe média e os artistas e poetas espanhóis. O conflito alcançou todo o país e deixou um milhão de mortos.

Os nacionalistas, vitoriosos, implantaram a ditadura do franquismo (1939-1975). Depois que os franquistas tomaram o poder a perseguição aos republicanos continuou. Eles eram considerados “inimigos da Espanha”. Nos quatro primeiros anos, após a Guerra Civil, milhares de opositores ao franquismo foram executados. As estimativas oficiais são de 37 mil mortos.

Em 1937, Federico García Lorca, poeta espanhol e amigo íntimo de Neruda, foi assassinado pelos franquistas. Federico é mencionado no poema de Neruda que veremos (versos 16-20).

O Rafael, mencionado no poema, provavelmente é Rafael Alberti, poeta espanhol, que Neruda acompanhou para Paris, deixando para trás a Guerra Civil. Neruda e Delia (sua esposa na época) foram morar, em Paris, em um apartamento alugado que dividiam com Rafael e sua esposa. Demitido do consulado, Neruda fundou, em Paris, com César Vallejo (poeta peruano) o “Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España”.

O título do poema “*España en el corazón*” havia sido antes o título do livro de Neruda impresso pelos soldados republicanos, que chegaram a fabricar papel em um moinho, para concluir a publicação.

Quando o livro, finalmente, foi impresso e encadernado, os republicanos foram derrotados e ocorreu o êxodo dos perseguidos.

Neruda, em “*Meu Livro sobre a Espanha*” (*Confesso que Vivi*, 1987 p.146-148), conta que muitos sobreviventes do exército do Este preferiram carregar sacos com exemplares impressos de *España en el Corazón* do que seus próprios alimentos e roupas. Mas como os soldados foram perseguidos pelos franquistas, muitos exemplares do livro terminaram em uma fogueira. Segundo Neruda, há uma edição do livro na Biblioteca do Congresso, em Washington, colocado em uma vitrina como um dos livros mais raros desta época. O poema a seguir, é o canto IV do livro. Como era costume de Neruda, geralmente dentro dos seus livros sempre há o poema que empresta seu título para o livro é o caso deste canto IV

IV. ESPAÑA EN EL CORAZÓN

[EXPLICO ALGUNAS COSAS]

1. Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
5. de agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que me pasa.

*Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.*

10. Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla

IV. ESPANHA NO CORAÇÃO

[EXPLICO ALGUNAS COISAS]

- Perguntareis: e onde estão as lilases?
E a metafísica coberta de papoulas?
E a chuva que frequentemente golpeava
suas palavras enchendo-as
de buracos e pássaros?*

Vou contar-vos tudo o que se passa comigo.

*Eu vivia num bairro
de Madrid, com sinos,
com relógios, com árvores.*

- Dali se via
o rosto seco de Castilla*

- como un océano de cuero.*
Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
15. *estallaban geranios: era*
una bella casa
con perros y chiquillos.
Raúl, te acuerdas?
Te acuerdas, Rafael?
20. *Federico, te acuerdas*
debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?
Hermano, hermano!
25. *Todo*
eran grandes voces, sal de mercaderías,
aglomeraciones de pan palpitante,
mercados de mi barrio de Argüelles con su
[estatua
como un tintero pálido entre las merluzas:
30. *el aceite llegaba a las cucharas,*
un profundo latido
de mis pies y manos llenaba las calles,
metros, litros, esencia
aguda de la vida,
35. *pescados hacinados,*
contextura de techos con sol frío en el cual
la flecha se fadiga,
delirante marfil fino de las patatas,
tomates repetidos hasta el mar.
- como um oceano de couro.*
Minha casa era chamada
a casa das flores, porque por todas as partes
estavam gerânios: era
uma bela casa
com cães y crianças.
 Raúl, te lembrás?
Lembras-te, Rafael?
 Federico, te lembrás
debaixo da terra,
te lembrás da minha casa com sacadas onde
a luz de junho afogava flores na tua boca?
 Irmão, irmão!
Tudo
eram grandes vozes, sal de mercadorias,
aglomerações de pão palpitante,
mercados do meu bairro de Argüelles com sua
[estátua
como um frasco pálido entre bebedeiras:
o azeite chegava às colheres,
um profundo bater
de meus pés e mãos enchia as ruas,
metros, litros, essência
aguda da vida,
 peixes empilhados,
contextura de tetos com sol frio no qual
a flecha se cansa,
delirante marfim fino das batatas,
tomates repetidos até o mar.
- 40. Y una mañana todo estaba ardiendo*
y una mañana las hogueras
salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
45. *pólvora desde entonces*
y desde entonces sangre.
Bandidos con aviones y con moros,
bandidos con sortijas y duquesas,
bandidos con frailes negros bendiciendo
50. *venían por el cielo a matar niños*
corría simplemente, como sangre de niños.
- Chacales que chacal rechazaría,*
pedras que el cardo seco mordería escupiendo,
víboras que las víboras odiarían!
- 55. Frente a vosotros he visto la sangre*
de España levantarse
para ahogaros en una sola ola
de orgullo y de cuchillos!
- Generales*
60. *traidores:*
mirad mi casa muerta,
mirad España rota:
- E uma manhã tudo estava ardendo*
e uma manhã as fogueiras
saíam da terra
devorando seres,
e desde então fogo,
pólvora desde então
e desde então sangue.
Bandidos com aviões e com mouros,
bandidos com anéis e duquesas,
bandidos com frades negros abençoando
vinham pelo céu para matar crianças
corría simplesmente, como sangue de criança.
- Chacais que o chacal rechazaría,*
pedras que o cardo seco morderia cuspiendo,
víboras que as víboras odiariam!
- Diante de vós vi o sangue*
de Espanha se erguer
para vos afogar numa só onda
de orgulho e de punhais!
- Generais*
traidores:
olhai minha casa morta,
olhai a Espanha arreventada:

*pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
65. pero de cada hueco de España
sale España,
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
70. del corazón.*

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

*Venid a ver la sangre por las calles,
75. venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!*

Pablo Neruda⁵⁰⁵

*mas de cada casa morta sai metal ardendo
em vez de flores,
mas de cada buraco da Espanha
sai Espanha,
mas de cada criança morta sai um fuzil com olhos
mas de cada crime nascem balas
que vos encontrarão um dia o lugar
do coração.*

*Perguntareis por que tua poesia
não nos fala de sonho, das folhas,
dos grandes vulcões de teu país natal?*

*Vinde ver o sangue pelas ruas,
vinde ver
o sangue pelas ruas,
vinde ver o sangue
pelas ruas!*

Pablo Neruda⁵⁰⁶

O poema é composto de nove estrofes: uma quintilha, um monóstico, uma estrofe de trinta e três versos (com cinco versos deslocados para a direita), uma estrofe de treze versos, um terceto, um quarteto, uma estrofe de doze versos, um terceto e uma quintilha.

Madrid, onde ficava a casa de Neruda, foi bombardeada pela aviação alemã. O poema mostra primeiro a imagem da “Casa das flores” antes do bombardeiro (“as flores simbolizam a força vital e a alegria de viver” – BIEDERMANN: 1994, p.160), (versos 1-17):

*Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
5. de agujeros y pájaros?*

Os voy a contar todo lo que me pasa.

*Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.*

*10. Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.
Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
15. estallaban geranios: era*

*Perguntareis: e onde estão as lilases?
E a metafísica coberta de papoulas?
E a chuva que frequentemente golpeava
suas palavras enchendo-as
de buracos e pássaros?*

Vou contar-vos tudo o que se passa comigo.

*Eu vivia num bairro
de Madrid, com sinos,
com relógios, com árvores.*

*Dali se via
o rosto seco de Castilla
como um oceano de couro.
Minha casa era chamada
a casa das flores, porque por todas as partes
estalavam gerânios: era*

⁵⁰⁵ *Tercera residencia*. Buenos Aires: Debosillo, 2003, p.39-41.

⁵⁰⁶ *Antología Poética*, 1978, p.97-100.

*una bella casa
con perros y chiquillos.*

*uma bela casa
com cães y crianças.*

Nos versos acima predomina o som das consoantes líquidas laterais /l/, /r/ e vibrantes simples /r/, que conferem um ritmo fluído ao pronunciar as palavras. Aproveitando o nome da casa – Casa das flores – o eu-lírico procura as flores chamadas “lilas” – de cor lilás que simbolizam, “segundo a tradição, a espiritualidade, ligada ao sangue do sacrifício” (BIEDERMANN: 1994, p.390).

O eu-lírico passa a estabelecer um diálogo com os que foram testemunhas (vítimas ou não) da guerra (versos 18-24) e comenta, com detalhes, tudo o que perdeu com a destruição de sua casa (versos 25-39):

- | | | | |
|---|------------------------------|--|-----------------------------|
| | <i>Raúl, te acuerdas?</i> | | <i>Raúl, te lembras?</i> |
| <i>Te acuerdas, Rafael?</i> | | <i>Lembras-te, Rafael?</i> | |
| 20. <i>debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de junio abogaba flores en tu boca?
Hermano, hermano!</i> | <i>Federico, te acuerdas</i> | <i>debaixo da terra,
te lembras da minha casa com sacadas onde
a luz de junho afogava flores na tua boca?</i> | <i>Federico, te lembras</i> |
| 25. <i>Todo
eran grandes voces, sal de mercaderías,
aglomeraciones de pan palpitante,
mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua
como un tintero pálido entre las merluzas</i> | | <i>eram grandes vozes, sal de mercadorias,
aglomerações de pão palpitante,
mercados do meu bairro de Argüelles com sua estátua
como um frasco pálido entre bebedeiras⁵⁰⁷:</i> | <i>Tudo</i> |
| 30. <i>el aceite llegaba a las cucharas,
un profundo latido
de mis pies y manos llenaba las calles,
metros, litros, esencia
aguda de la vida,</i> | | <i>o azeite chegava às colheres,
um profundo bater
de meus pés e mãos enchia as ruas,
metros, litros, essência
aguda da vida,</i> | |
| 35. <i>contextura de techos con sol frío en el cual
la flecha se fadiga,
delirante marfil fino de las patatas,
tomates repetidos hasta el mar.</i> | <i>pescados bacinados,</i> | <i>contextura de tetos com sol frio no qual
a flecha se cansa,
delirante marfim fino das batatas,
tomates repetidos até o mar.</i> | <i>peixes empilhados,</i> |

No trecho acima predominam as consoantes linguodentais /t/ e /d/ e as labiodentais /f/ que marcam um ritmo mais sonoro e tenso do que o realizado no trecho anterior.

Ocorrem muitos símbolos neste segmento, ligados a paz e a aliança com Deus em que o eu-lírico vivia na sua Casa das Flores, antes do ataque dos exércitos inimigos.

⁵⁰⁷ A palavra “merluzas” foi traduzida por “bebedeira”, no entanto, também temos os peixes de nome “merluzas” em português.

Em: *Todo / eran grandes voces sal de mercaderias (Tudo / eram grandes vozes sal de mercadorias)*, por exemplo, temos a alusão ao “‘sal sapientiae’, o sal da sabedoria [...] a expressão latina ‘cum grano salis’, que significa agir com discernimento, com bom senso. [...] Na Bíblia o sal é o meio simbólico que garante a união entre Deus e seu povo” (BIEDERMANN: 1994, p.335).

Em: *aglomeraciones de pan palpitantes (aglomerações de pão palpitantes)* temos alusão ao “pão da vida [...] alimento vital e todos os valores importantes para a vida” (BIEDERMANN, 1994, p. 281, 282). O pão associado aos peixes (*merluzas – peixes*) refere-se ao milagre da multiplicação dos pães, episódio bíblico em que Cristo multiplica os pães e peixes para alimentar o povo faminto. O pão associado a bebidas (*merluza – bebedeiras*) refere-se ao símbolo da alegria entre as pessoas.

Em: *el aceite llegaba a las cucharas (o aceite chegava às colheres)* temos a referências ao “santos óleos” que repete uma tradição judaica de ungir as pessoas como eram ungidos os escolhidos por Deus, é o “sinal da paz renovada com Deus, pois o óleo aplaina as ondas, aplaca, purifica, nutre e fornece combustível para as lâmpadas e candelabros.” (BIEDERMANN: 1994, p.268).

Em: *contextura de techos con sol frío en el cual / la flecha se fatiga (contextura de tetos com sol frio na qual / a flecha se cansa)*, temos a alusão ao “símbolo heráldico da rainha Isabel de Castilla (1474-1504); mais tarde, associadas a um jugo, constituíram a base do brasão da Espanha e da Falange” nacionalista (BIEDERMANN: 1994, p.160).

No próximo segmento menos simbólico, o poema, muito realista, mostra a imagem que se fixou na memória do eu-lírico que assistiu a destruição de sua própria casa junto à destruição da capital espanhola (versos 40-51):

40. *Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
45. pólvora desde entonces
y desde entonces sangre.
Bandidos con aviones y con moros,*

*E uma manhã tudo estava ardendo
e uma manhã as fogueiras
saíam da terra
devorando seres,
e desde então fogo,
pólvora desde então
e desde então sangue.
Bandidos com aviões e com mouros,*

<i>bandidos con sortijas y duquesas, bandidos con frailes negros bendiciendo</i>	<i>bandidos com anéis e duquesas, bandidos com frades negros abençoando</i>
50. <i>venían por el cielo a matar niños corría simplemente, como sangre de niños.</i>	<i>vinham pelo céu para matar crianças corria simplesmente, como sangue de criança</i>

A destruição é marcada sonoramente pelo acúmulo de nasais (que podem estar representando um choro ou lamento do eu-lírico) e de oclusivas: labiodentais /t/, /d/; bilabiais /p/, /b/; e velares /k/ e /g/ (que podem estar representando o ruído do bombardeio). As anáforas garantem a repetição sonora, além de reforçarem a indignação do eu-lírico.

O poema mostra a revolta do eu-lírico, que representa a revolta dos republicanos contra os invasores. O eu-lírico chama aos invasores de bandidos (versos 47-49), de chacais (“animal, que vaga em torno dos cemitérios, é considerado um presságio de morte” – BIERMANN: 1994, p.89) de víboras (que simbolizam “o mundo infernal e o reino dos mortos” – BIEDERMANN: 1994, p.344) e de generais traidores (versos 52-62):

<i>Chacales que chacal rechazaría, pedras que el cardo seco mordería escupiendo, víboras que las víboras odiarían!</i>	<i>Chacais que o chacal rechaçaria, pedras que o cardo seco morderia cuspiendo, víboras que as víboras odiariam!</i>
55. <i>Frente a vosotros he visto la sangre de España levantarse para ahogarnos en una sola ola de orgullo y de cuchillos!</i>	<i>Diante de vós vi o sangue de Espanha se erguer para vos afogar numa só onda de orgulho e de punhais!</i>
<i>Generales 60. traidores: mirad mi casa muerta, mirad España rota:</i>	<i>Generais traidores: olhai minha casa morta, olhai a Espanha arreventada:</i>

O acúmulo de sibilantes, de vibrantes e nasais dá ao poema uma emissão de som bem marcado, também a repetição de encontros vocálicos confere, ao trecho acima, uma espécie de eco, sonoridade oportuna para que o eu-lírico acuse aos que destruíram a Madrid e a sua casa. Mas nem tudo está perdido para o país, pois os republicanos atacados e reprimidos sentem aumentarem suas forças como se pode ver nos versos 63-70, que funcionam como um chamamento dos republicanos à luta:

<i>pero de cada casa muerta sale metal ardiendo en vez de flores,</i>	<i>mas de cada casa morta sai metal ardendo em vez de flores,</i>
65. <i>pero de cada hueco de España sale España, pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,</i>	<i>mas de cada buraco da Espanha sai Espanha, mas de cada criança morta sai um fuzil com olhos</i>

*pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
70. del corazón.*

*mas de cada crime nascem balas
que vos encontrarão um dia o lugar
do coração.*

No trecho anterior, em que os nacionalistas são ameaçados e os republicanos são chamados à luta, as assonâncias e aliteraões acontecem aos pares, como se o eu-lírico frisasse o conteúdo apresentado também através do reforço da sonoridade das palavras.

O poema termina com o eu-lírico tentando responder uma questão estética: “por que sua poesia não fala de sonhos, de folhas, dos grandes vulcões da sua terra natal? Na tentativa de responder esta questão, “*España en el corazón*” justifica a adesão de Neruda ao realismo socialista, que propunha uma arte política e socialmente engajada e não uma arte voltada para si mesma, vinculada apenas no prazer estético (versos 71-78):

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

*Perguntareis por que tua poesia
não nos fala de sonho, das folhas,
dos grandes vulcões de teu país natal?*

*Venid a ver la sangre por las calles,
75. venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!*

*Vinde ver o sangue pelas ruas,
vinde ver
o sangue pelas ruas,
vinde ver o sangue
pelas ruas!*

Que neste poema Neruda está totalmente afinado com o realismo socialista já sabemos. Entretanto, observamos que a sintaxe do último verso do poema (transcrita acima) é de uma beleza estética impressionante. Repetindo as mesmas palavras por três vezes, mas mudando o momento de quebrar os versos, através de uma nova disposição das palavras na linha, Neruda enfatiza a imagem de sangue que presenciou, como se tomasse esta imagem de vários ângulos (técnica do cubismo)

O próprio Neruda tinha consciência de sua atitude política. Em “Escolhi um Caminho” (*Confieso que vivi*: 1987 p.161), Neruda comenta: “Embora eu tenha me tornado militante muito mais tarde no Chile, quando ingressei oficialmente no partido, creio ter me definido como um comunista diante de mim mesmo durante a guerra da Espanha”.

Esta adesão ao comunismo, que em Neruda é antes de tudo uma adesão espiritual, manifesta-se de muitas maneiras em sua poesia. Manifesta-se, por exemplo, na voz do eu-lírico de “*Los hombres*”, poema de número VI do livro *2000*, que resgata nas palavras de Ramón Gonzáles Barbagelata, a voz dos trabalhadores assalariados do terceiro mundo:

VI
LOS HOMBRES

1. *Yo soy Ramón Gonzáles Barbagelata, de cualquier parte,
de Cucuy, de Paraná, de Río Turbio, de Oruro,
de Maracaibo, de Parral, de Ovalle, de Loncomilla,
tanto da, soy el pobre diablo del pobre Tercer Mundo,*
5. *el pasajero de tercera instalado, Jesús!
en la lujosa blancura de las cordilleras nevadas,
disimulado entre las orquídeas de fina idiosincrasia.*

- He llegado a este mentado año 2000, y qué saco,
con qué me rasco, qué tengo yo que ver*
10. *con los tres ceros que se ostentan gloriosos
sobre mi propio cero, sobre mi inexistencia?
Ay de aquel corazón que esperó su bandera
del hombre enramado por el amor más tierno,
hoy no queda sino vago esqueleto,*
15. *mis ojos desquiciados frente al tiempo inicial.*

*Tiempo inicial: son estos barracones perdidos,
estas pobres escuelas, estos aún harapos,
esta inseguridad terrosa de mis pobres familias,
esto es el día, el siglo inicial, la puerta de oro?*

20. *Yo, por lo menos, sin hablar de más, vamos, callado
como fui en la oficina, remendado y absorto,
proclamo lo superfluo de la inauguración:
aquí llegué con todo lo que anduvo conmigo,
la mala suerte de los peores empleos,*
25. *la miseria esperando siempre de par en par,
la movilización de la gente hacinada
y la geografía numerosa del hambre.*

VI
OS HOMENS

*Eu sou Ramón Gonzáles Barbagelata, de qualquer parte,
de Cucuy, de Paraná, de Río Turbio, de Oruro,
de Maracaibo, de Parral, de Ovalle, de Loncomilla,
tanto faz, sou o pobre diabo do pobre Terceiro Mundo,
o passageiro de terceira instalado, Jesús!
na luxuosa brancura das cordilheiras nevadas,
dissimulado entre as orquídeas de fina idiosincrasia.*

*Cheguei a este famoso 2000, e que ganho,
o que me adianta, o que tenho a ver*

*com três zeros que se ostentam gloriosos
sobre meu próprio zero, sobre minha inexistência?
Ai daquele coração que esperou sua bandeira
ou do homem enredado pelo amor mais terno,
hoje não resta nada além de meu vago esqueleto,
meus olhos arruinados diante do tempo inicial.*

*Tempo inicial: são estes barracões perdidos
estas pobres escolas, estes ainda farrapos,
esta insegurança terrosa de minhas pobres famílias,
este é o dia, o século inicial, a porta de ouro?*

*Eu, pelo menos, sem falar de mais, vamos, quieto,
como fui na fábrica, remendado e absorto,
proclamo o supérfluo da inauguração:
aqui cheguei com tudo que andou comigo,
a má sorte e os piores empregos,
a miséria esperando sempre de par em par,
a mobilização da gente amontoada
e a geografia numerosa da fome.*

*Pablo Neruda*⁵⁰⁸

“*Los hombres*”, poema formado por quatro estrofes (uma sétima, uma oitava, um quarteto e outra oitava), possui uma temática ligada ao realismo socialista. O eu-lírico do poema é representado pelo personagem Ramón Gonzáles Barbagelata que por sua vez representa o operário explorado pela classe dominante, no contexto da virada do milênio (que Neruda não assistiu, porque faleceu em 1973).

Na primeira estrofe marcada pela predominância do som de /a/ e das consoantes surdas que parecem reproduzir uma queixa, temos a apresentação do eu-lírico-personagem e a contextualização espacial do lugar onde este vive (versos 1-7):

1. *Yo soy Ramón Gonzáles Barbagelata, de cualquier parte,
de Cucuy, de Paraná, de Río Turbio, de Oruro,
de Maracaibo, de Parral, de Ovalle, de Loncomilla,
tanto da, soy el pobre diablo del pobre Tercer Mundo,*
5. *el pasajero de tercera instalado, Jesús!
en la lujosa blancura de las cordilleras nevadas,
dissimulado entre las orquídeas de fina idiosincrasia.*

⁵⁰⁸ Defeitos Escolhidos & 2000, 1984, p.91, 92.

O nome do personagem tem um significado próprio. *Gonzáles* significa “aquele que se preserva mesmo no combate” (PÂNDU, 1977, p.11); *Ramón* – do germânico ou do gótico: variante de “Raimundo”, protetor do conselho, ou sábio poderoso (PÂNDU,⁵⁰⁹ 1977, p.37); *Barbagelata* – sobrenome italianizado formado pelas palavras “barba” e “gelata” (gelada); tem uma relação com os versos 5 e 6 (o passageiro da terceira classe, instalado na luxuosa brancura das cordilheiras nevadas).

Além disso, o personagem se autodefine como sendo: *el pobre diablo del pobre Tercer Mundo (o pobre diabo do pobre Terceiro Mundo), el pasajero de tercera instalado / en la lujosa brancura de las cordilleras nevadas (o passageiro instalado na luxuosa brancura da cordilheiras nevadas), disimulado entre las orquídeas de fina idiosincrasia (dissimulado entre as orquídeas de fina idiosincrasia)* – uma metáfora que revela uma condição de estar dissimulado entre os parasitas da sociedade humana que possuem uma maneira de ver, sentir, reagir próprias. Além disso, temos vários lugares⁵¹⁰ para representar o Terceiro Mundo.

Na segunda estrofe do poema temos a contextualização temporal de quando o eu-lírico-personagem está falando e a constatação de que, para ele, não vale nada ter conseguido viver até a chegada do ano 2000. (Predominam os sons surdos: /s/, /t/ e /k/ que são sons explosivos – versos 8-15):

*He llegado a este mentado año 2000, y qué saco,
con qué me rasco, qué tengo yo que ver
10. con los tres ceros que se ostentan gloriosos
sobre mi propio cero, sobre mi inexistencia?
Ay de aquel corazón que esperó su bandera
del hombre enramado por el amor más tierno,
hoy no queda sino vago esqueleto,
15. mis ojos desquiciados frente al tiempo inicial.*

⁵⁰⁹ PÂNDU, Pandiá & PÂNDU, Ana. **Que nome darei a meu filho**. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1977.

⁵¹⁰ Lugares escolhidos para representar o Terceiro Mundo: *Cucuy* – distrito de São Gabriel da Cachoeira (AM), na fronteira do Brasil com a Colômbia; *Paraná* – nome da cidade: Argentina às margens do rio de mesmo nome (também é um estado do Brasil); *Río Turbio* – província de Santa Cruz, República Argentina; *Oruro* – cidade da Bolívia que possui universidade, bispado e minas de prata, cobre, estanho, tungstênio, ouro e chumbo; *Maracaibo* – cidade da Venezuela, (localizada na extremidade noroeste do lago de Maracaibo, formado pelo mar das Antilhas, centro da indústria petrolífera do país); *Parral* – cidade do sul do Chile, onde nasceu Neruda; *Ovalle* – cidade chilena Ovalle e a capital da Província de Limarí, cidade para onde convergem os principais produtores de frutas y vegetais, foi ocupado muito tempo pelas culturas indígenas; *Loncomilla* – zona do Valle del Maule, Chile.

No trecho anterior, a assonância dos fonemas /e/ e /o/, bem como dos vários ditongos apresentados, conferem um eco à voz de Barbagelata que questiona com o mesmo tom agressivos das surdas /t/, /k/ e /s/ a validade de viver frente ao “tempo inicial” de 2000.

Na terceira estrofe, o personagem define o que é o “tempo inicial” ao qual ele havia se referido na estrofe anterior. Segundo ele o “tempo inicial” de 2000 ainda representa as mazelas da sociedade em que vive. Ele denuncia quais seriam estas mazelas (más condições de moradia, educação, vestuário, insegurança pública) e, ironicamente, pergunta se este “tempo inicial” de 2000 representa a porta de ouro de novos tempos (versos 16-19):

*Tiempo inicial: son estos barracones perdidos,
estas pobres escuelas, estos aún harapos,
esta inseguridad terrosa de mis pobres familias,
esto es el día, el siglo inicial, la puerta de oro?*

As mesmas aliterações e assonâncias continuam no trecho acima. Ocorre agora também a repetição do fonema /p/ oclusivo surdo que garante mais ênfase ao pronunciar das irônicas palavras de Barbagelata.

Na quinta e última estrofe, o tom irônico continua junto às denúncias de fome e miséria que o eu-lírico-personagem afirma, satiricamente, serem o “supérfluo” do ano 2000. Além disso, Barbagelata critica a condição de conformismo de sua própria classe social, como que pedindo uma mudança de posição dos envolvidos frente à marginalização em que vivem:

*20. Yo, por lo menos, sin hablar de más, vamos, callado
como fui en la oficina, remendado y absorto,
proclamo lo superfluo de la inauguración:
aquí llegué con todo lo que anduvo conmigo,
la mala suerte de los peores empleos,
25. la miseria esperando siempre de par en par,
la movilización de la gente hacinada
y la geografía numerosa del hambre.*

No último segmento do poema, a repetição de muitas nasais marca a tristeza de Ramón Gonzáles Barbagelata devido à impossibilidade de mudança do sistema social vigente que o mantém à margem da dignidade e à mercê da “má sorte, dos piores empregos, da miséria esperando de par em par, da mobilização da gente empilhada e da geografia numerosa da fome”.

Particularmente em “*Los hombres*”, Neruda foi um poeta visionário, pois o texto escrito na década de 70 para 2000 (um dos últimos livros que Neruda deixou pronto para ser publicado), retrata a continuidade da miséria que sempre assolou os trabalhadores do Terceiro Mundo, inclusive dos que viram à chegada do ano 2000. Neruda, como um fiel representante do realismo socialista anteviu a não-mudança.

De qualquer maneira, como vemos, o realismo socialista de Neruda Tanto em “*España en el corazón*” como em “*Los hombres*”, não é o influenciado por Stálin (um indisfarçável romantismo, que retratar a realidade como ela deveria ser, conforme o gosto socialista). Ao contrário, o realismo socialista de Neruda é um canto de denúncia que além de ora delatar os exploradores (como fez em “*España en el corazón*”) ora retratar o ponto de vista dos explorados (como fez em “*Los hombres*”) visa educar (no sentido de esclarecer) a sociedade tanto de sua época, como das épocas vindouras. Isso ocorre, porque Neruda acreditava no poder da poesia. Em um fragmento do capítulo “O Poder da Poesia” do livro *Confesso que vivi*, Neruda declara:

Tem sido privilégio de nossa época – entre guerras, revoluções e grandes movimentos sociais, – desenvolver a fecundidade da poesia até limites insuspeitados. O homem comum tem podido confrontá-la de maneira que fere ou é ferida, seguramente na solidão, seguramente na massa montanhosa das reuniões públicas.

Nunca pensei, quando escrevi meus primeiros livros solitários, que com o passar dos anos me encontraria em praças, ruas, fábricas, salas de aula, teatros e jardins, dizendo meus versos. Percorri praticamente todos os rincões do Chile, derramando minha poesia entre gente de meu povo.

*Pablo Neruda*⁵¹¹

Esta posição de Neruda de sempre escrever pensando no povo foi motivo de desentendimentos polêmicos entre ele e outros grandes poetas.

⁵¹¹ Fragmento de “O Poder da Poesia”. In: *Confesso que vivi*. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987 p.257.

Quando Neruda viveu na Espanha uma intensa polêmica literária estava ocorrendo no panorama das letras hispânicas. Por um lado os poetas que queriam uma poesia denominada “pura”, cujo máximo representante era Juan Ramón Jiménez e, de outro lado, os poetas que pretendiam *rehumanizar* a poesia.

A devoção que sentiam os integrantes da Geração Espanhola de 1927 (da qual fazia parte Federico Garcia Lorca) por Juan Ramón, e os primeiros pressupostos surrealistas tão arraigados na poesia deles colocou os poetas numa difícil encruzilhada: a poesia *pura* ou nada. Neste ponto a intervenção de Neruda foi decisiva. Diante desta opção que se tornaria solitária de Juan Ramón, Neruda optou pela humanização da poesia e escreveu na revista *Caballo Verde para la Poesía*⁵¹²:

SOBRE UMA POESIA SEM PUREZA

É muito conveniente, em certas horas do dia ou da noite, observar profundamente os objetos em descanso: as rodas que percorrem longas poeirentas distâncias suportando grandes cargas vegetais, os sacos das carvoarias, os barris, as cestas, os cabos, as asas dos instrumentos do carpinteiro. Deles se depreende o contacto do homem e da terra com a lição par o torturado poético lírico. As superfícies usadas, o gasto que as mãos infligiram às coisas, a atmosfera frequentemente trágica e sempre patética destes objetos infunde uma espécie de atração não desprezível à realidade do mundo.

A confusa impureza dos seres humanos se percebe neles, o agrupamento, uso e desuso dos materiais, as marcas do pé e dos dedos, a constância de uma atmosfera humana inundando as coisas a partir do interno e do externo.

Assim seja a poesia que buscamos, gasta como por um ácido pelos deveres da mão, penetrada pelo suor e pela fumaça, cheirando a urina e a açucena salpicada pelas diversas profissões que se exercem dentro e fora da lei.

Uma poesia impura⁵¹³ como um traje, como um corpo, com manchas de nutrição e atitudes vergonhosas, com pregas, observações, sonhos, vigília, profecias, declarações de amor e ódio, bestas, arrepios, idílios, credos políticos, negações, dúvidas, afirmações, impostos.

⁵¹² Esta importante revista literária espanhola da época só teve seis números publicados pois a eclosão da Guerra Civil Espanhola impediu a sequência de sua publicação.

⁵¹³ Ver: GARCÍA MOREJÓN, Julio. *La poesía impura de Pablo Neruda – Introducción y antología*. São Paulo: Instituto de cultura Hispânica, FACULDADE IBEROAMERICANA, 1971.

A sagrada lei do madrigal e os decretos do tacto, olfato, gosto, vista, ouvido, o desejo de justiça, o desejo sexual, o ruído do oceano, sem excluir deliberadamente nada, sem aceitar deliberadamente nada, a entrada na profundidade das coisas num ato de arrebatado amor, e o produto poesia manchado de pombas digitais, com marcas de dentes e gelo, roído talvez levemente pelo suor e o uso. Até alcançar essa doce superfície do instrumento tocado sem descanso, essa suavidade duríssima da madeira manejada, do orgulhoso feno. A flor, o trigo, a água têm também essa consistência especial, esse recurso de um magnífico tacto.

E não esqueçamos nunca da melancolia, o gasto sentimentalismo, perfeitos frutos impuros de maravilhosa qualidade esquecida, deixados atrás pelo frenético livresco: a lua da Lua, o cisne no anoitecer, “meu coração” são indubitavelmente o poético elementar e imprescindível. Quem foge do mau gosto cai no gelo.

Pablo Neruda⁵¹⁴

Em toda e qualquer polêmica, a opção de Neruda sempre foi pelo lado onde ele sentia que estava a representatividade do ser humano, do povo, do mais fraco. Se a Guerra Civil Espanhola não tivesse ocorrido em seguida à publicação deste texto que é um verdadeiro manifesto, talvez Neruda e seus amigos tivessem fundado uma nova escola de vanguarda: a da poesia impura, mantendo os princípios que ele defendeu no texto que estão de certa forma ainda ligados com a postura do realismo socialista, e também estão ligados com a postura pós-moderna de não excluir nada do texto poético.

A postura da poesia “pura” proposta por Juan Ramón Jiménez era totalmente contra o modo com que Neruda escreve suas poesias, a pureza limitaria o campo técnico, estilístico e temático, produziria a exclusão de temas. Neruda optou pela “impureza” porque sua poesia promove a inclusão. A poesia plural de Pablo Neruda é, portanto uma poesia de inclusão, uma poesia do “isto e do aquilo”.

⁵¹⁴ NERUDA, Pablo. **Para nascer nasci**. 1 ed. Tradução Rolando Roque da Silva. São Paulo / Rio de Janeiro: Diefel, 1977, p.122, 123.

CAPITULO 4

A PLURALIDADE TEMÁTICA

A POESIA DO “ISTO E DO AQUILO”

Minha poesia e minha vida têm transcorrido como um rio americano, como uma torrente de águas do Chile, nascidas na profundidade secreta das montanhas austrais, dirigindo sem cessar até uma saída marinha o movimento de suas correntes. Minha poesia não rejeitou nada do que pôde trazer em seu caudal; aceitou a paixão, desenvolveu o mistério e abriu caminho entre os corações do povo.

Coube a mim sofrer e lutar, amar e cantar; couberam-me na partilha do mundo o triunfo e a derrota; provei o gosto do pão e do sangue. Que mais quer um poeta? E todas as alternativas, desde o pranto até os beijos, desde a solidão até o povo, perduram em minha poesia, atuam nela porque vivi para minha poesia e minha poesia sustentou minhas lutas. E se muitos prêmios alcancei, prêmios fugazes como mariposas de pólen fugitivo, alcancei um prêmio maior, um prêmio que muitos desdenham, mas que é na realidade inatingível por muitos. Cheguei, através de uma dura lição de estética e busca, através de labirintos da palavra escrita, a ser poeta de meu povo. Meu prêmio é esse, não os livros e os poemas traduzidos ou os livros escritos para descrever ou dissecar minhas palavras.

*Pablo Neruda*⁵¹⁵

Nos três capítulos até aqui apresentados procuramos demonstrar que Neruda além de apresentar uma biografia plural, uma produção plural também praticou a pluralidade de estilos e de formas nos seus versos. Mesclando gêneros, suplementando antigos modelos da tradição e também da tradição das vanguardas, promovendo a intertextualidade e trazendo para seus versos vozes plurais, Neruda apresenta várias características da pós-modernidade.

A epígrafe acima mostra que Neruda possuía uma postura pós-moderna diante do mundo, da vida e do seu próprio fazer poético (Minha poesia e minha vida têm transcorrido como um rio americano, como uma torrente de águas do Chile, nascidas na profundidade secreta das montanhas austrais, dirigindo sem cessar até uma saída marinha o movimento de suas correntes).

O seu empenho em escrever para o povo revela o seu comprometimento com a cultura de massa⁵¹⁶ (Minha poesia não rejeitou nada do que pôde trazer em seu caudal; aceitou a paixão, desenvolveu o mistério e abriu caminho entre os corações do povo).

A cultura de massa não rejeitaria nenhum tema para poesia e pensando sempre no povo, Neruda povoou seus livros de odes com os mais diversos temas⁵¹⁷. Ao conhecer as odes nerudianas percebemos uma temática tão rica e tão variada que podemos afirmar que a poesia nerudiana é uma “poesia do isto e do aquilo”.

Maria Lúcia Fernandes Guelfi⁵¹⁸, em sua tese de doutorado – Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção – comenta dois versos de Cecília Meireles que traz como epígrafe de seu segundo capítulo intitulado “E isto e aquilo”:

Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Cecília Meireles

⁵¹⁵ NERUDA, Pablo. “O pampa salitreiro” (fragmento) In: **Confesso que Vivi**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1987 p. 204.

⁵¹⁶ Já comentamos anteriormente o costume de Neruda em declamar seus versos para o povo.

⁵¹⁷ Lembrando que também existem odes em outros livros de Neruda e que *Navegaciones y regresos* é o quarto livro de odes, para dar uma noção da variada temática nerudiana destacamos alguns temas por ele retratados nos seus livros de odes. Em *Odas elementales* Neruda homenageia, entre outros temas: *a las Américas, al amor, las aves de Chile, a una castaña en el suelo, a la crítica, al edificio, a la fertilidad de la tierra, a la intranquilidad, al laboratorista, a Leningrado, a los números, al pasado, a la pobreza, los poetas populares, al tercer día, al tomate, a César Vallejo*; Em *Nuevas odas elementales: al cactus de la costa, a la cordillera andina, a la Cruz del Sur, al día inconsecuente, a la farmacia, a una lavandera nocturna, a don Jorge Manrique, a Paul Robeson, a la solidaridad, al trigo de los indios*. Em *Tercer libro de las odas: a la bicicleta, a la casa abandonada, a un cine de pueblo, al color verde, al primer día del año, al diente de cachalote, a la edad, al globo terráqueo, a la magnolia, a la migración de los pájaros, a la pantera negra, al pícaro ofendido, a la piedra, al viejo poeta, a la sal, al tiempo venidero, al viaje venturoso...*

⁵¹⁸ GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas de ficção**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1994.

Se fosse pós-modernista, Cecília Meireles colocaria a luva e o anel, e seu poema, que fala da permanente necessidade de se fazer escolha entre coisas opostas, de onde tiramos os versos da epígrafe, não se chamaria “Ou Isto Ou Aquilo”, mas, provavelmente, seria “E Isto E Aquilo”. Pois fazer opções é uma atitude frequentemente rejeitada pelo espírito pós-moderno. Trabalhar a partir de contradições, assimilando simultaneamente ideias díspares, problematizando dicotomias, constitui um dos procedimentos típicos de artistas e teóricos pós-modernos. Avessos a radicalizações, céticos em relação ao futuro, descrentes da ideologia do progresso, os pós-modernistas questionam as ideias de ruptura, de novo, de hierarquização e seleção. Problematizando as relações e as fronteiras entre áreas e objetos, rasurando limites, preferem trabalhar com paradoxos, suplementos, enfatizando a pluralidade. Ao contrário do pensamento moderno, a mentalidade pós-moderna não resolve as contradições por meio da dialética, mas procura captá-la na sua incomensurabilidade, por meio de gestos inclusivos (GUELFY, 1994, p.70).

Neruda em suas odes não faz escolhas entre elementos opostos, aborda seus temas sobre todos os ângulos possíveis, numa postura pós-moderna: “coloca as luvas e põe os anéis”. Sua “Oda a Rio de Janeiro” mostra bem esta postura pós-moderna, marcada pela aproximação de contrários (mostrando ao mesmo tempo as belezas e as mazelas da cidade); pela assimilação simultânea de ideias díspares (transformando seu canto de louvor em denúncia), pela captação da incomensurabilidade de um mundo caótico e paradoxal que é a cidade do Rio de Janeiro⁵¹⁹.

ODA A RIO DE JANEIRO

1. *Río de Janeiro, el agua
es tu bandera,
agita sus colores,
sopla y suena en el viento*
5. *ciudad,
náyade negra,
de claridad sin fin,
de hirviente sombra,
de piedra con espuma*
10. *es tu tejido,
el lúcido balance
de tu hamaca marina,
el azul movimiento
de tus pies arenosos,*
15. *el encendido ramo
de tus ojos.*

ODE AO RIO DE JANEIRO

- Rio de Janeiro, a água
é tua bandeira,
agita as suas cores,
sopra e soa no vento,
cidade,
náíade negra,
de claridade sem fim,
de fervente sombra,
de pedra com espuma
é o teu tecido,
o lúcido balanço
de tua rede marinha,
o azul movimento
de teus pés arenosos,
o aceso ramo
de teus olhos,*

⁵¹⁹ Para ver outra análise de *Oda a Rio de Janeiro* à luz da teoria bachelardiana, ver: GONZAGA, Vera. 2003, p.106-136.

- Río, Río de Janeiro,
 los gigantes
 salpicaron tu estatua
 20. con puntos de pimienta,
 dejaron
 en tu boca
 lomos del mar, aletas
 turbadoramente tibias,
 25. promontorios
 de la fertilidad, tetas del agua,
 declives de granito,
 labios de oro,
 y entre la piedra rota
 30. el sol marino
 iluminando
 espumas estrelladas.

- Oh Belleza,
 oh ciudadela
 35. de piel fosforescente,
 granada
 de carne azul, oh diosa
 tatuada en sucesivas
 olas de ágata negra,
 40. de tu desnuda estatua
 sale un aroma de jazmín mojado
 por el sudor, un ácido
 relente
 de cafetales y fruterías
 45. y poco a poco bajo tu diadema,
 entre la duplicata maravilla
 de tus senos,
 entre cúpula y cúpula
 de tu naturaleza
 50. asoma el diente de la desventura,
 la cancerosa cola
 de la miseria humana,
 en los cerros leprosos
 el racimo inclemente
 55. de las vidas,
 luciérnaga terrible,
 esmeralda
 extraída
 de la sangre,
 60. tu pueblo hacia los límites
 de la selva se extiende
 y un rumor oprimido,
 pasos y sordas voces,
 migraciones de hambrientos,
 65. oscuros pies con sangre,
 tu pueblo,
 más allá de los ríos,
 en la densa
 amazonia,
 70. olvidado,
 en el Norte

- Rio, Rio de Janeiro,
 os gigantes
 salpicaram tua estátua
 com pontos de pimenta,
 deixaram
 em tua boca
 lombos do mar, nadadeiras
 perturbadoramente indolentes,
 promontórios
 da fertilidade, tetas da água,
 declives de granito,
 lábios de ouro,
 e entre a pedra quebrada
 o sol marinho
 iluminando
 espumas estreladas.

- Oh Beleza,
 oh cidadela
 de pele fosforescente,
 romã
 de carne azul, oh deusa
 tatuada em sucessivas
 ondas de ágata negra,
 da tua nua estátua
 sai um aroma de jasmim molhado
 pelo suor, um ácido
 sereno
 de cafezais e de quitandas,
 e pouco a pouco sob teu diadema
 entre a duplicada maravilha
 de teus seios,
 entre cúpula e cúpula
 de tua natureza
 assoma o dente da desventura,
 a cancerosa fila
 da miséria humana,
 nos morros leprosos
 o cacho inclemente
 das vidas,
 vaga-lume terrível
 esmeralda
 extraída
 do sangue,
 e teu povo para os limites
 da selva se estende
 e um rumor oprimido,
 passos e surdas vozes,
 migrações de famintos
 escuros pés com sangue
 o teu povo,
 além dos rios,
 na densa
 amazônia,
 esquecido,
 no Norte

- de espinas,
 olvidado,
 con sed en las mesetas,*
 75. *olvidado,
 en los puertos mordido
 por la fiebre,
 olvidado,
 en la puerta*
 80. *de la casa donde lo expulsaron,
 pidiéndote
 una sola mirada,
 y olvidado.*
- En otras tierras,*
 85. *reinos, naciones,
 islas,
 la ciudad capital,
 la coronada,
 fue colmena*
 90. *de trabajos humanos,
 muestra de la desdicha
 y del acierto,
 hígado de la pobre monarquía,
 cocina de la pálida república.*
 95. *Tú eres el cegador
 escaparate
 de una sombría noche,
 la garganta
 cubierta*
 100. *de aguas marinas
 y oro
 de un cuerpo
 abandonado,
 eres*
 105. *la puerta
 delirante
 de una casa vacía,
 eres
 el antiguo pecado,*
 110. *la salamandra
 cruel,
 intacta
 en el brasero
 de los largos dolores de tu pueblo,*
 115. *eres
 Sodoma,
 sí,
 Sodoma,
 deslumbrante,*
 120. *con un fondo sombrío
 de terciopelo verde,
 rodeada
 de crespas sombras, de aguas
 ilimitadas, duermes*
 125. *en los brazos
 de la desconocida*
- dos espinhos,
 esquecido,
 com sede nas chapadas,
 esquecido,
 nos portos mordidos
 pela febre,
 esquecido,
 na porta
 da casa de onde o expulsaram
 pedindo a ti
 um só olhar
 e esquecido.*
- Em outras terras,
 reinos, nações,
 ilhas,
 a cidade capital,
 a coroada,
 foi colmeia
 de trabalhos humanos,
 amostra da desgraça
 e do acerto,
 fígado da pobre monarquia,
 cozinha da pálida república.
 Tu és a ofuscante
 vitrina
 de uma sombria noite,
 a garganta
 coberta
 de águas marinhas
 e ouro
 de um corpo
 abandonado,
 és
 a porta
 delirante
 de uma casa vazia,
 és
 o antigo pecado,
 a salamandra
 cruel,
 intacta
 no braseiro
 das longas dores do teu povo,
 és
 Sodoma,
 sim,
 Sodoma,
 deslumbrante,
 com um fundo sombrio
 de veludo verde,
 rodeada
 de crespas sombras, de águas
 ilimitadas, dormes
 nos braços
 da desconhecida*

- | | |
|--|--|
| <p>130. <i>primavera
de un planeta salvaje.
Río, Río de Janeiro,
cuántas cosas
debo decirte. Nombres
que no olvido,
amores
que maduran su perfume,</i></p> <p>135. <i>citas contigo, cuando
de tu pueblo
una ola
agregue a tu diadema
la ternura,</i></p> <p>140. <i>cuando
a tu bandera de aguas
asciendan las estrellas
del hombre,
no del mar,</i></p> <p>145. <i>no del cielo,
cuando
en el esplendor
de tu aureola
yo vea</i></p> <p>150. <i>al negro, al blanco, al hijo
de tu tierra y tu sangre,
elevados
hasta la dignidad de tu hermosura,
iguales en tu luz resplandeciente,</i></p> <p>155. <i>propietarios
humildes y orgullosos
del espacio y de la alegría,
entonces, Río de Janeiro,
cuando</i></p> <p>160. <i>alguna vez
para todos tus hijos,
no sólo para algunos,
des tu sonrisa, espuma
de náyade morena,</i></p> <p>165. <i>entonces
yo seré tu poeta,
llegaré con mi lira
a cantar en tu aroma
y dormiré en tu cinta</i></p> <p>170. <i>de platino,
en tu arena
incomparable,
en la frescura azul del abanico
que abrirás en mi sueño</i></p> <p>175. <i>como las alas de una
gigantesca
mariposa marina.</i></p> | <p><i>primavera
de um planeta selvagem.
Rio, Rio de Janeiro
quantas coisas
devo te dizer. Nomes
que não esqueço,
amores
que amadurecem o seu perfume,
encontros contigo, quando
do teu povo
uma onda
agregue ao teu diadema
a ternura,
quando
à tua bandeira de águas
ascendam as estrelas
do homem,
não do mar,
não do céu,
quando
no esplendor
de auréola
eu veja
o negro, o branco, o filho
de tua terra e teu sangue,
elevados
até a dignidade de tua formosura,
iguais na tua luz resplandecente,
proprietário
humildes e orgulhosos
do espaço e da alegria
então, Rio de Janeiro
quando
alguma vez
para todos os teus filhos,
não só para algumas,
dês o teu sorriso, espuma
de náíade morena,
então
eu serei o teu poeta,
chegarei com a minha lira
para cantar no teu aroma
e dormirei na tua fita
de platina,
e na tua areia
incomparável,
na frescura azul do leque
que abrirás no meu sonho
como as asas de uma
gigantesca
borboleta marinha.</i></p> |
|--|--|

Pablo Neruda⁵²⁰Pablo Neruda⁵²¹

⁵²⁰ NERUDA, Pablo. *Odas Elementales*. Buenos Aires: Losada, 1958, p. 181-186.

⁵²¹ *Antología poética*, 1976, p.167-173.

O poema é formado por três estrofes, e cento e setenta e sete versos livres ligados por muitos enjambements. O ritmo da ode é fluente e melodioso devido à constituição curta dos versos e a presença de muitas assonâncias, aliterações e paronomásias. O título do poema – "Oda a Rio de Janeiro" – gera certa expectativa para o leitor que espera que o eu-lírico faça uma exaltação ao objeto-título, pois segundo Massaud Moisés (1988, p.375):

[...] a ode consistia num poema destinado ao canto [...] Reduzia-se, a um canto monódico, interpretado pelo próprio autor, ao som da lira.[...] O amor, o vinho ou os prazeres da mesa eram os temas mais frequentes. [...] Com o desenvolvimento do lirismo coral, [...] a ode ganha maior desembaraço formal e apodera-se de temas novos, ligados à vida heroica: exalta-se os vencedores na guerra e nos jogos olímpicos, e os povos e cidades cuja magnitude se reflete na glória dos heróis. [...] A ode resguardou sempre a sua atmosfera grave, solene, próxima do drama e da poesia épica.

Em “Oda a Rio de Janeiro” há uma exaltação ao objeto-título, mas a ode não faz apenas louvação às belezas do Rio, ao contrário, nasce uma crítica social à medida que o eu-lírico passa a falar da população da cidade.

O poema inicia com uma exaltação às belezas naturais do Rio de Janeiro. O eu-lírico assume sua condição de poeta e personifica a cidade do Rio, fazendo dela seu interlocutor. Sendo assim, é para o próprio Rio de Janeiro que a voz do poema dirige seu canto monódico:

*Río de Janeiro, el agua
es tu bandera,
agita sus colores,
sopla y suena en el viento
5. ciudad,
náyade negra,
de claridad sin fin,
de hirviente sombra,
de piedra con espuma
10. es tu tejido,
el lúcido balance
de tu hamaca marina,
el azul movimiento
de tus pies arenosos,
el encendido ramo
de tus ojos.*

*Rio de Janeiro, a água
é tua bandeira,
agita as tuas cores,
sopra e soa no vento,
cidade,
náíade negra,
de claridade sem fim,
de fervente sombra,
de pedra com espuma
é o teu tecido,
o lúcido balanço
de tua rede marinha,
o azul movimento
de teus pés arenosos,
o aceso ramo
de teus olhos,*

A cidade do Rio é personificada (ganha pés e olhos), materializada (pois é formada de pedra e espuma, feita de um tecido), mitificada (chamada de náiade negra) e, ao mesmo tempo, não perde o seu status de cidade, pois ainda tem sua bandeira que é o próprio mar. Portanto, a imagem da cidade é a de um herói, complexo e concreto, um ser mítico e humanizado, a quem o eu- -lírico, poeta, glorifica, a quem ele se dirige.

A glorificação começa num tom suave. Essa suavidade é garantida pela sonoridade dos versos e pela leveza das imagens. Os sons /s/ (sibilantes) e /n/ (nasais), fazem com que o poeta inicie sua exaltação às belezas do Rio falando prolongadamente e sussurrando como se a pronúncia de cada verso, marcados pelas assonâncias /a/ e /i/. lembrasse o ir e vir das ondas do mar.

O uso de paronomásias confere aos versos uma espécie de eco, que torna o ritmo mais lento, pois ocorre a repetição de sílabas semelhantes: *sopla y suena* (sopra e soa – verso 4), *lúcido balance* (*lúcido balanço* – verso 9), *hamaca marina* (*rede marinha* – verso 11).

As imagens também são leves, mas não estáticas, pois recuperam o movimento da cidade, que está ligado ao mesmo movimento orgânico do mar: *hirviente sombra* (*fervente sombra* – verso 8), *el lúcido balance / de tu hamaca marina, / el azul movimiento / de tus pies arenosos* (*o lúcido balanço / de tua rede marinha, / o azul movimento / de teus pés arenosos* – versos 11-14).

A qualificação de “náiade negra”, dada ao Rio de Janeiro, já é um indício de que o poeta reconhece características negativas na cidade, pois as náiades, da mitologia grega, filhas de Zeus (Júpiter, em Roma), eram consideradas divindades inferiores, ninfas das águas correntes dos rios, dos regatos, das fontes; espíritos das árvores. (cf.: BIEDERMANN, 1994, p. 341).

Depois de construir uma imagem mítica da cidade, o eu-lírico poeta evoca o seu nome, repetida e enfaticamente, para continuar a render a ela, suas homenagens:

*Río, Río de Janeiro,
los gigantes*

*Rio, Rio de Janeiro,
os gigantes*

- | | |
|---|---|
| <p>20. <i>salpicaron tu estatua
con puntos de pimienta,
dejaron
en tu boca
lomos del mar, aletas
turbadoramente tibias,</i></p> <p>25. <i>promontorios
de la fertilidad, tetas del agua,
declives de granito,
labios de oro,
y entre la piedra rota</i></p> <p>30. <i>el sol marino
iluminando
espumas estrelladas.</i></p> | <p><i>salpicaram tua estátua
com pontos de pimenta,
deixaram
em tua boca
lombos do mar, nadadeiras
perturbadoramente indolentes,
promontórios
da fertilidade, tetas da água,
declives de granito,
lábios de ouro,
e entre a pedra quebrada
o sol marinho
iluminando
espumas estreladas.</i></p> |
|---|---|

Nos versos acima, o poeta descreve sua visão da cidade. A beleza do cenário penetra em seus olhos, causando uma espécie de vertigem devido ao excesso de luz. O status mítico do Rio de Janeiro é aumentado, uma vez que o eu-lírico evoca outras entidades mitológicas para falar da gênese da cidade. Os gigantes, juntamente com os Titãs, foram banidos da Terra por ordem de Zeus. Mas para conseguir expulsá-los, ocorreram muitas lutas. (cf.: GUIMARÃES⁵²², 2002, p.159).

As terríveis batalhas são as responsáveis, segundo a mitologia grega, pela diversificação do relevo terrestre. O poeta associa as belezas do Rio às marcas deixadas pela luta dos deuses e gigantes, acrescentando que o cenário tem tempero e sabor especiais, pois os gigantes salpicaram pimenta na paisagem (*salpicaron tu estatua / con puntos de pimienta* versos 19-20). Como a configuração do relevo é formada pela explosão das rochas (golpeadas pelos deuses e gigantes) a sonoridade dos versos é marcada pela aliteração de consoantes explosivas (/t/, /d/, /p/, /g/).

A beleza panorâmica do Rio é relacionada com as qualidades da criatura aquática – náiade, que possuía nadadeiras perturbadoramente indolentes e lábios de ouro (*aletas / turbadoramente tibias* – versos 23-24, *labios de oro* – verso 28).

Conta-se que muitas dessas ninfas (piores do que as sereias) adoravam seduzir aos homens e levá-los à perdição, fazendo com que depois de submetidos a todas as delícias, morressem afogados.

⁵²² GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

Por outro lado, o eu-lírico não se esquece de glorificar a fertilidade da paisagem (promontorios / de la fertilidad, tetas del agua – versos 25-26), relacionando essa fertilidade, também com a fertilidade das náiades, pois elas foram as genitoras dos silenos e sátiros, além de terem, também, amamentado e criado Mercúrio (Hermes em latim), Dioniso (Baco em latim) e outros deuses do Olimpo.

A exaltação à beleza atinge seu ponto máximo, marcado pela frase interjetiva que inicia a segunda estrofe (versos 33-39):

35. *Ob Belleza,
ob ciudadela
de piel fosforescente,
granada
de carne azul, ob diosa
tatuada en sucesivas
olas de ágata negra*

*Ob Beleza,
ob ciudadela
de pele fosforescente,
romã
de carne azul, ob deusa
tatuada em sucessivas
ondas de ágata negra*

As vogais brilhantes /a/, /e/, /o/ são utilizadas nesse trecho, em que a cidade recebe as qualificações simbólicas da fruta romã.

Esse símbolo remete às características ligadas à fecundidade, à sexualidade e ao pecado, pois a fruta aparece na mitologia associada às divindades gregas – Deméter, Perséfone e Afrodite (respectivamente Ceres, Prosérpina e Vênus, em Roma – BIEDERMANN, 1994, p. 328)

A pele da cidade-romã⁵²³. é tatuada pelas ondas de ágata negra. A associação a essa pedra preciosa é uma alusão do poeta às características positivas da cidade, principalmente, o magnetismo e a alegria contagiante do lugar, pois a ágata negra “concede forças ao coração, torna [seu possuidor] uma pessoa poderosa, benquista e aprazível a todos e também alegre” (BIEDERMANN, 1994, p.14).

Entretanto, a partir do verso 40, o primitivo louvor, começa a dar lugar a certa crítica:

⁵²³ Conta-se que Ceres teve a filha Perséfone raptada por Hades (deus do Inferno). Ceres procurou por toda parte pela filha até que, finalmente, o Sol apontou onde Perséfone estava. Devido à afronta da Terra que nada disse a Ceres, esta proibiu que crescessem os grãos, as árvores e seus frutos. Zeus para mudar esta situação pediu que Hades devolvesse a filha a Ceres. A devolução seria possível, se Perséfone não tivesse comido os grãos de uma romã. Por ter comido estes grãos Perséfone deve passar três meses do ano no Inferno com Hades (é a época do inverno europeu, quando não existe vegetação no solo).

- | | | |
|-----|---|---|
| 40. | <i>de tu desnuda estatua
sale un aroma de jazmín mojado
por el sudor, un ácido
relente
de cafetales y de fruterías,</i> | <i>da tua nua estátua
sai um aroma de jasmim molhado
pelo suor, um ácido
sereno
de cafezais e de quitandas,</i> |
| 45. | <i>y poco a poco bajo tu diadema,
entre la duplicata maravilla
de tus senos,
entre cúpula y cúpula
de tu naturaleza</i> | <i>e pouco a pouco sob teu diadema
entre a duplicada maravilha
de teus seios,
entre cúpula e cúpula
de tua natureza</i> |
| 50. | <i>asoma el diente de la desventura</i> | <i>assoma o dente da desventura</i> |

Nesse trecho, as assonâncias e aliterações mudam a cada verso, causando a sensação de que o eco das palavras está mais acentuado. A percepção sensorial do eu-lírico também se acentua. As características negativas da cidade são percebidas pelo poeta, primeiramente, através do olfato (*un aroma de jazmín mojado/ por el sudor, un ácido relente – aroma de jasmim molhado/ pelo suor, um ácido sereno – versos 41-43*); em segundo lugar, pela visão (*y poco a poco bajo tu diadema / entre la duplicata maravilla / de tus senos – e pouco a pouco sob teu diadema / entre a duplicada maravilha de teus seios – versos 45-47*); e depois, pelo tato (*asoma el diente de la desventura – assoma o dente da desventura – verso 50*).

Devido a essa mistura de sensações, podemos dizer que as imagens são, nesse fragmento, sinestésicas. Mantendo o recurso da personificação (seios do Rio de Janeiro e dentes do povo) a voz do eu-lírico começa a criticar a cidade, ao invés de render a ela novas homenagens.

A crítica é materializada pela imagem de uma cidade-mãe que amamenta seus filhos-povo, porém esses filhos possuem dentes capazes de machucar a mãe. A postura crítica do eu-lírico-poeta vai se intensificando, progressivamente, à medida que ele deixa de cantar as belezas panorâmicas do Rio de Janeiro e passa a falar do povo que habita a cidade (versos 50-61):

- | | | |
|-----|--|---|
| 50. | <i>asoma el diente de la desventura,
la cancerosa cola
de la miseria humana,
en los cerros leprosos
el racimo inclemente</i> | <i>assoma o dente da desventura,
a cancerosa fila
da miséria humana,
nos morros leprosos
o cacho inclemente</i> |
| 55. | <i>de las vidas,
luciérnaga terrible,
esmeralda
extraída</i> | <i>das vidas,
vaga-lume terrível
esmeralda
extraída</i> |

60. *de la sangre,
tu pueblo hacia los límites
de la selva se extiende*

*do sangue,
teu povo até os limites
da selva se estende.*

As imagens continuam sinestésicas, pois misturam sensações visuais às percepções tácteis de dor. Uma dor líquida que flui pelo corpo da terra da cidade, uma dor marcada, sonoramente, pela repetição de /l/, consoante líquida do trecho acima. É como se o eu-lírico sentisse a dor da terra do Rio, a dor da cidade-mãe ferida por seus próprios filhos. Os filhos-povo delineiam sobre a terra do Rio uma fila cancerosa (la cancerosa cola – verso 51), porque como um câncer que se alastra matando, uma por uma, as células de um corpo doente, o filho-povo mutila a terra-mãe. Assim os morros perdem partes de suas peles e carnes (a vegetação natural) e se tornam leprosos (cerros leprosos – verso 53); é a dor da lepra que o Rio sente quando é devastado. Todavia a vida dos filhos-povo, não é melhor do que a da mãe mutilada. Seus barracos prendem-se aos morros como cacho (el racimo inclemente – verso 54). E à noite, as pequenas luzes instaladas nos morros parecem vaga-lumes terríveis (*luciérnaga terrible* – verso 55), ou esmeraldas extraídas do sangue da mãe-terra (*esmeralda extraída de la sangre* – versos 57-59).

A seguir, a voz do poeta passa a criticar o Rio de Janeiro por meio de um processo de adjetivação negativa, através do qual vai qualificando, negativamente, o povo carioca. O grau máximo de qualificação negativa encontra-se no adjetivo olvidado (esquecido), repetido enfaticamente no fragmento que abarca os versos 60-83:

60. *tu pueblo hacia los límites
de la selva se extiende
y un rumor oprimido,
pasos y sordas voces,
migraciones de hambrientos,*
65. *oscuros pies con sangre,
tu pueblo,
más allá de los ríos,
en la densa
amazonia,*
70. *olvidado,
en el Norte
de espinas,
olvidado,
con sed en las mesetas,*
75. *olvidado,*

*teu povo para os limites
da selva se estende
e um rumor oprimido,
passos e surdas vozes,
migrações de famintos
escuros pés com sangue
o teu povo,
além dos rios,
na densa
amazônia,
esquecido,
no Norte
dos espinhos,
esquecido,
com sede nas chapadas,
esquecido,*

*en los puertos mordido
por la fiebre,
olvidado,
en la puerta
80. de la casa donde lo expulsaron,
pidiéndote
una sola mirada,
y olvidado.*

*nos portos mordidos
pela febre,
esquecido,
na porta
da casa de onde o expulsaram
pedindo a ti
um só olhar
e esquecido.*

O eu-lírico materializa a dor, sonoramente (por meio de vibrantes, sibilantes, nasais, vogais agudas e o próprio /d/ oclusivo de “dor”), e também através de imagens sinestésicas. Ele capta, em seus versos, todas as sensações dolorosas sentidas pela população pobre do Rio.

Desse modo, as dores do povo são manifestadas por sensações visuais (*tu pueblo hacia los límites /de la selva se extiende – versos 60-61, oscuros pies con sangre /tu pueblo, / más allá de los ríos,/ en la densa / amazonia, – versos 65- -69, en el Norte/ de espinas, olvidado – versos 71-73*); auditivas (*un rumor oprimido, / pasos y sordas voces – versos 63-64*), tácteis: (*en los puertos mordido / por la fiebre – versos 76-77*). É como se o eu-lírico sentisse (e fizesse o leitor sentir) até a fome e a sede dos cariocas dos morros, com os versos 64 e 74: *migraciones de hambrientos e con sed en las mesetas*.

O eu-lírico consegue construir a imagem do povo pobre da periferia, do povo excluído do centro (*en la puerta/ de la casa donde lo expulsaron – versos 79-80*), *renegado ao esquecimento – olvidado* (esquecido). Um povo que perdeu tudo, até sua dignidade, e por isso, um povo capaz de pedir por pelo menos um olhar (*pidiéndote/ una sola mirada,/ y olvidado – versos 81-83*).

Depois de ter chegado ao ápice de sua crítica, transmitindo ao leitor a dor da população do Rio, como que tentando retomar o tom de glorificação necessário para fazer uma ode, a voz do eu-lírico inicia a terceira estrofe tentando recuperar qualidades positivas do Rio de Janeiro (versos 84-85):

*En otras tierras,
reinos, naciones,
islas,
la ciudad capital,
la coronada,*

*Em outras terras,
reinos, nações,
ilhas,
a cidade capital,
a coroada,*

*fue colmena
de trabajos humanos*

*foi colmeia
de trabalhos humanos*

O segmento acima quer mostrar a imagem construída que o estrangeiro tem do Rio de Janeiro, logo traz as oclusivas surdas momentâneas – /t/ e /c/ – como apoio sonoro da ideia de construção. As consoantes contínuas (sibilantes, nasais e líquidas) alongam a pronúncia dos versos, tornando o ritmo mais lento, como se o eu-lírico tivesse que fazer um esforço para resgatar o lado positivo da cidade que deseja focalizar.

Todavia, o eu-lírico-poeta não consegue manter a proposta de tornar a glorificar a cidade e ocorre a justaposição de imagens negativas (de crítica) e imagens positivas (de louvor), que torna a ode repleta de antíteses nos versos (91-107) que se seguem:

- | | |
|--|---|
| <p><i>muestra de la desdicha
y del acierto,
hígado de la pobre monarquía,
cocina de la pálida república.</i></p> <p>95. <i>Tú eres el cegador
escaparate
de una sombría noche,
la garganta
cubierta</i></p> <p>100. <i>de aguas marinas
y oro
de un cuerpo
abandonado,
eres</i></p> <p>105. <i>la puerta
delirante
de una casa vacía</i></p> | <p><i>amostra da desgraça
e do acerto,
fígado da pobre monarquia,
cozinha da pálida república.</i></p> <p><i>Tu és a ofuscante
vitrina
de uma sombria noite,
a garganta
coberta
de águas marinhas
e ouro
de um corpo
abandonado,
és
a porta
delirante
de uma casa vazia</i></p> |
|--|---|

O tom de voz do poeta no fragmento anterior é o de uma acusação (sonoramente reforçada, pelas oclusivas surdas – /p/, /c/, /t/ e sonoras – /b/, /g/, /d/).

O Rio de Janeiro é acusado de ter sido “fígado da pobre monarquia” e “cozinha da pálida república”, acusado de ser “a vitrine ofuscante de uma sombria noite”, “a garganta coberta de algas marinhas e ouro de um corpo abandonado” e “porta delirante de uma casa vazia”.

As acusações são construídas através de metáforas e antíteses, que enfatizam o papel político-econômico do Rio de Janeiro no âmbito nacional.

A primeira metáfora – *hígado de la pobre monarquía* (verso 93) – revela a imagem das características geográficas do Rio de Janeiro, pois a partir dos portos cariocas eram escoados os principais produtos do Brasil Império (pau-brasil, cana-de-açúcar, minérios). O fígado é o maior órgão do corpo humano e possui diferentes funções, todas relacionadas com a sua posição estratégica no sistema circulatório.

A segunda metáfora – *cocina de la pálida república* (verso 94) – traz à tona a imagem do nascimento da República Brasileira, que foi articulada e proclamada no Rio de Janeiro. Portanto, o Rio serviu de cozinha, onde as ideias republicanas foram cozidas antes de ser proclamada a república (no próprio Rio).

A primeira antítese – *el cegador/ escaparate / de una sombría noche* (versos 95-97) – é uma alusão ao fato de que o Rio representa, devido a suas belezas, um Brasil idealizado. O Rio, “Cidade Maravilhosa”, é uma vitrina que não deixa o mundo ver os pontos negativos do Brasil. Nesse sentido, o eu-lírico constrói a imagem de que o Rio é uma ilusão, uma vez que para o turista só é mostrado o lado bom da cidade.

A segunda antítese – *la garganta / cubierta / de aguas marinas / y oro/ de un cuerpo / abandonado*, (versos 98-103) – constrói a imagem de um Rio de Janeiro que possui riquezas, mas que essa riqueza asfixia. Além disso, a falta de uma administração eficaz faz com que a cidade pareça “um corpo abandonado” à mercê da morte por asfixia⁵²⁴.

A última antítese pode estar relacionada com a imagem do empobrecimento do Brasil, que teve suas riquezas escoadas pelos colonizadores e se tornou “porta de uma casa vazia” – *eres/ la puerta /delirante/ de una casa vacía* (versos 104-107), porém pode significar também que o Rio é a porta de um país sem futuro se permanecer este quadro de abandono do povo.

No trecho seguinte, temos o ponto mais alto da crítica. A crítica é realizada diretamente à cidade do Rio de Janeiro, não é mais executada através da pobreza do povo, nem através da representatividade do Rio enquanto seu papel político-econômico. Essa crítica é marcada pela presença de dois fortes símbolos negativos: salamandra cruel e Sodoma (versos 108-128):

	<i>eres</i>	<i>és</i>
	<i>el antiguo pecado,</i>	<i>o antigo pecado,</i>
110.	<i>la salamandra</i>	<i>a salamandra</i>
	<i>cruel,</i>	<i>cruel,</i>
	<i>intacta</i>	<i>intacta</i>
	<i>en el brasero</i>	<i>no braseiro</i>
	<i>de los largos dolores de tu pueblo,</i>	<i>das longas dores do teu povo,</i>
115.	<i>eres</i>	<i>és</i>
	<i>Sodoma,</i>	<i>Sodoma,</i>
	<i>sí,</i>	<i>sim,</i>
	<i>Sodoma,</i>	<i>Sodoma,</i>
	<i>deslumbrante,</i>	<i>deslumbrante,</i>
120.	<i>con un fondo sombrío</i>	<i>com um fundo sombrio</i>
	<i>de terciopelo verde,</i>	<i>de veludo verde,</i>
	<i>rodeada</i>	<i>rodeada</i>
	<i>de crespa sombra, de aguas</i>	<i>de crespa sombra, de águas</i>
	<i>ilimitadas, duermes</i>	<i>ilimitadas, dormes</i>
125.	<i>en los brazos</i>	<i>nos braços</i>
	<i>de la desconocida</i>	<i>da desconhecida</i>
	<i>primavera</i>	<i>primavera</i>
	<i>de un planeta salvaje.</i>	<i>de um planeta selvagem.</i>

A crítica ao Rio de Janeiro, no trecho acima, é contínua, as consoantes utilizadas na pronúncia desta crítica também são contínuas: nasais – /m/, /n/, líquidas – /l/, /r/ e espirantes (sibilantes). Esse tipo de sonoridade mostra a desesperança por parte do eu-lírico. Nota-se também a presença do som /p/, que remete a palavra “pecado” (equivalentes em português e espanhol). Com a qualificação da cidade do Rio de Janeiro com Sodoma, salienta-se a simbologia de uma cidade sem princípios morais, repleta de pecados.

No Antigo Testamento, Sodoma e Gomorra são os nomes de duas cidades dos cananeus, situadas no vale do Jordão, das quais se conta que foram destruídas por causa de um castigo divino, enviado devido a sua população viver em pecado (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.349).

⁵²⁴ Neruda não chegou a ver o cenário de guerra aberta em que se tornaram os morros do Rio, por causa do tráfico de drogas. Mesmo assim, um poema escrito com toda esta sensibilidade por um poeta estrangeiro mostra que seu compromisso com o realismo socialista não se restringia ao seu país de origem.

Sodoma e Gomorra foram aniquiladas por uma chuva de fogo. A morte pelo fogo tem um sentido de alcançar a mais plena purificação.

Quanto à salamandra é um ser elementar que tem, sua morada, no elemento fogo, para infundir-lhe vida e protegê-lo (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.335). A salamandra é um réptil europeu que, segundo a crença, pode atravessar o fogo sem que contudo seja queimado. Isso significa que se fosse mandado o fogo divino para aplacar as iniquidades do Rio de Janeiro, os homens e suas construções seriam destruídos, mas a beleza do lugar não. Além disso, no *Physiologus*, fala-se também de uma curiosa tradição, segundo a qual a salamandra seria um pássaro frio, ‘o mais frio de todos os pássaros’ e viveria no vulcão Etna sem se consumir (cf.: BIEDERMANN, 1994, p.336). Isto explicaria, o fato da cidade permanecer bela e indiferente, mesmo diante da pobreza que se instalou, e continua se instalando nos seus morros.

Após chegar ao ápice de sua crítica, que equipara o Rio de Janeiro com “Sodoma” e “salamandra cruel”, o eu-lírico-poeta tenta retomar o tom de louvor à cidade e, vacilante (repetindo os sons como se gaguejasse) indaga ao próprio Rio o que lhe poderia dizer, nos versos 129-134:

*Río, Río de Janeiro,
130. cuántas cosas
debo decirte. Nombres
que no olvido,
amores
que maduran su perfume*

*Rio, Rio de Janeiro
quantas coisas
devo te dizer. Nomes
que não esqueço,
amores
que amadurecem o seu perfume*

O desfecho do poema quebra, totalmente, a expectativa do leitor, pois ele termina não com a voz do poeta no empenho do “criticar”, que seria o modo esperado; nem tampouco retoma, novamente, o modelo de uma ode e volta a “louvar” o Rio de Janeiro; o eu-lírico deixa o seu louvor para um tempo futuro (certamente utópico), a instância final da ode situa-se nos limites do louvarei (versos 165-168):

*entonces
Yo seré tu poeta,
llegaré con mi lira
a cantar en tu aroma*

*então
eu serei o teu poeta,
chegarei com a minha lira
para cantar no teu aroma*

Porém, para que o louvor possa ocorrer no futuro, a voz do eu-lírico-poeta impõe uma condição: a igualdade entre os habitantes e a equiparação de valores para todo o povo. Pois a degradação da população, a miséria do povo contrasta com a beleza da cidade e o poeta quer ver a igualdade entre as raças; quer ver o povo proprietário do espaço que habita, sem distinção de classes sociais; enfim o povo elevado e digno da formosura de sua “Cidade Maravilhosa”.

O eu-lírico enumera as condições para que se torne o poeta do futuro do Rio de Janeiro, mantendo as mesmas estruturas sintáticas, o que faz com que a repetição de artigos, pronomes e conectores torne mais enfáticas ainda a fala do eu-lírico e as condições impostas (versos 135-168):

- | | |
|--|--|
| 135. <i> citas contigo, cuando
de tu pueblo
una ola
agregue a tu diadema
la ternura,</i> | <i>encontros contigo, quando
do teu povo
uma onda
agregue ao teu diadema
a ternura,</i> |
| 140. <i> cuando
a tu bandera de aguas
asciendan las estrellas
del hombre,
no del mar,</i> | <i> quando
à tua bandeira de águas
ascendam as estrelas
do homem,
não do mar,</i> |
| 145. <i> no del cielo,
cuando
en el esplendor
de tu aureola
yo vea</i> | <i> não do céu,
quando
no esplendor
de auréola
eu veja</i> |
| 150. <i> al negro, al blanco, al hijo
de tu tierra y tu sangre,
elevados
hasta la dignidad de tu hermosura,
iguales en tu luz resplandeciente,</i> | <i> o negro, o branco, o filho
de tua terra e teu sangue,
elevados
até a dignidade de tua formosura,
iguais na tua luz resplandecente,</i> |
| 155. <i> propietarios
humildes y orgullosos
del espacio y de la alegría,
entonces, Río de Janeiro,
cuando</i> | <i> proprietário
humildes e orgulhosos
do espaço e da alegria
então, Rio de Janeiro
quando</i> |
| 160. <i> alguna vez
para todos tus hijos,
no sólo para algunos,
des tu sonrisa, espuma
de náyade morena</i> | <i> alguma vez
para todos os teus filhos,
não só para algumas,
dês o teu sorriso, espuma
de náíade morena,</i> |
| 165. <i> entonces
Yo seré tu poeta,
llegaré con mi lira
a cantar en tu aroma</i> | <i> então
eu serei o teu poeta,
chegarei com a minha lira
para cantar no teu aroma</i> |

Para enfatizar o desejo de igualdade social, o poeta utiliza o recurso anafórico de repetir uma proposta futura iniciada com o verbo no subjuntivo e repetindo o advérbio “cuando” (“quando” – versos 135, 140, 146, 159).

As metáforas do trecho anterior são luminosas (*agregue a tu diadema / la ternura – a tu bandera de aguas / asciendan las estrellas / del hombre – iguales en tu luz resplandeciente*), contrastando com as metáforas escuras com as quais o eu-lírico criticou a cidade nos versos anteriores. Até a comparação com o mito das náiades sofre uma amenização, pois nos primeiros versos eram qualificadas de “negras” e agora são qualificadas de “morena”.

A ode termina em uma atmosfera de sonho, porque a proposta do eu-lírico é uma hipótese utópica, ligada a um sonho difícil de se tornar realidade. Nos versos finais do poema (169-177) o eu-lírico imagina a si mesmo dormindo e desfrutando do Rio de Janeiro futuro. No sonho do poeta, a cidade, sem suas mazelas, representa um espaço paradisíaco representado pelas metáforas leves e airosas da fita, do leque e da borboleta coloridos com as próprias águas marítimas que envolvem a cidade, cor de platina e azul.

*y dormiré en tu cinta
de platino,
en tu arena
incomparable,
en la frescura azul del abanico
que abrirás en mi sueño
como las alas de una
gigantesca
mariposa marina.*

*e dormirei na tua fita
de platina,
e na tua areia
incomparável,
na frescura azul do leque
que abrirás no meu sonho
como as asas de uma
gigantesca
borboleta marinha.*

Ao retomar as cores das águas que circulam o Rio de Janeiro, o eu-lírico fecha a sua ode cíclica, pois retoma os versos iniciais do poema:

1. *Río de Janeiro, el agua
es tu bandera,
agita sus colores,
sopla y suena en el viento*

*Rio de Janeiro, a água
é tua bandeira,
agita as suas cores,
sopra e soa no vento,*

A última metáfora do poema é a borboleta marinha que simboliza o Rio de Janeiro transformado, porque ela é a lagarta que se fez crisálida e por fim, atingiu o estágio de borboleta. Segundo Biedermann:

A maravilha desse fenômeno de metamorfose que se origina e se desenvolve sem intervenção externa, conduzindo o animal da condição de lagarta à crisálida e depois à borboleta, tem tocado profundamente o homem, que se vê assim movido a refletir a respeito de sua própria transformação espiritual, imbuído na esperança de poder ascender algum dia da prisão terrena à liberdade da lua eterna (BIDERMANN, 1994, p. 57).

Ainda que todo o poema esteja repleto de metáforas, o fazer poético de Neruda é metonímico, pois ele vai discriminando através de várias metáforas as partes do objeto que é seu tema-título, ou seja, a imagem final do “todo” que o tema-título representa o leitor vai recolhendo ao longo do poema, através das inúmeras metáforas que são “partes” deste tema.

Quanto à crítica que ele dirige à personificada cidade do Rio de Janeiro, há também outra representação metonímica, pois esta crítica é dirigida aos governantes da cidade (parte) e não à cidade em si (todo).

A ode de Neruda é louvor às belezas do Rio de Janeiro, mas é também crítica aos problemas do povo, da cidade e acima de tudo aos dirigentes desta cidade e ao sistema que usam para dirigi-la. Nesta ode, como na grande maioria das odes nerudianas, vemos que não há uma escolha entre fazer um louvor ou fazer uma crítica.

Neruda não trabalha na linha moderna da exclusão. Ele faz louvor e faz crítica, no mesmo poema, trabalhando na linha pós-moderna da inclusão (não tira os anéis para por as luvas, como faria Cecília Meireles).

Além de Oda a Rio de Janeiro complementar os antigos modelos de odes que apenas louvavam seus temas, ela traz na sua composição um verdadeiro pastiche, pois dialoga com os mitos greco-latinos, com a passagem bíblica de Sodoma, com o passado histórico do Brasil império e a instalação da primeira república, com a referencia simbólica em inúmeras de suas metáforas. Oda a Rio de Janeiro funciona como um painel, ou como um mural, que põe em exposição tudo o que está relacionado com o assunto central; seja característica positiva ou negativa; seja presente, passado ou futuro; sejam sensações físicas, sejam ideias socialistas e/ou utópicas...

Enfim, a ode torna-se muito mais do que apenas um simples louvor, a ode é louvor ao Rio de Janeiro, mas traz um olhar crítico social que faz do poema uma crítica atuante (e infelizmente atual).

Essa postura de crítica social é já uma postura pós-moderna do eu-lírico perante o mundo que o cerca, pois o eu-lírico está preocupado em representar uma voz coletiva, um desejo coletivo de justiça social, a instância plural de um “nós”, como nos lembra Lyotard em *A natureza do vínculo social: a perspectiva pós-moderna*.

De acordo com Lyotard (1988, p.28) o homem pós-moderno sente que na sociedade “o si mesmo é pouco” e está sempre colocado sobre a perspectiva de um “nós” coletivo. Perspectiva que Neruda assume quando diz em *Confesso que vivi*, que:

[...]não tem sido um mar de rosas. As terríveis guerras injustas, as contínuas pressões, a agressão do dinheiro, todas as injustiças se têm tornado mais evidentes. Os engodos do sistema decadente têm sido a “liberdade” condicionada, a sexualidade, a violência e os prazeres pagos por cômodas quotas mensais.

O poeta do presente tem buscado uma saída para sua angustia. Alguns têm escapado pelo misticismo ou pelo sonho da razão. Outros se sentem fascinados pela violência espontânea e destrutiva da juventude, passaram a ser imediatistas, sem considerar que esta experiência, no beligerante mundo atual, tem conduzido sempre à repressão e ao sacrifício estéril.

Encontrei em meu partido, o partido comunista do Chile, um grupo de grande gente simples, que tinha deixado muito para trás a vaidade pessoal, o caudilhismo, os interesses materiais. Senti-me feliz de conhecer gente honrada comum, quer dizer, pela justiça.

Nunca tive dificuldades com meu partido, que com sua modéstia conseguiu extraordinárias vitórias para o povo do Chile, meu povo. Que mais posso dizer? Não aspiro senão ser tão simples quanto meus companheiros, tão persistente e invencível como eles são. Da humildade nunca se aprende o bastante. O orgulho individualista que se encastela no ceticismo para não ser solidário do sofrimento humano nunca me ensinou nada. (NERUDA, Pablo, 1987, p.317, 318).

Quando Neruda fala em “orgulho individualista” alude diretamente aos poetas modernos que acreditavam no mito do “herói fundador”. Um exemplo claro de poeta moderno chileno contemporâneo a Neruda está no seu famoso opositor Vicente Huidobro, fundador da vanguarda que ele mesmo denominou de “creacionismo”.

O comunismo de Neruda é responsável direto por sua postura pós-moderna em assumir a voz de um “nós” coletivo.

Enquanto Neruda representava, em sua época, o verdadeiro comunismo, voltado para questões sociais, Huidobro cujo comunismo era apenas fachada mantinha em sua produção literária a mesma postura moderna e as mesmas propostas das vanguardas europeias. Enrique Bunster⁵²⁵ comenta sobre Huidobro:

Este monarca legítimo no reino da poesia foi quem escreveu a *Elegía a la muerte de Lenin*, canto revolucionário que foi verdadeiramente uma empresa de príncipe. Nem sequer Neruda ou De Rohka chegaram a tal altura em poemas semelhantes. Com tudo, e conhecendo-lhe, Como crer na sinceridade do comunismo de Huidobro? Com certeza – aqui não cabem conjeturas – sua atitude pró-soviética não passou de um esnobismo e a *Elegía* demonstra até onde era capaz de sublimar o que, por obra da sugestão de uma moda, sentia como tema poético (BUNSTER, 2006, s/p).

O comunismo de Neruda ao contrário do comunismo de Huidobro era autêntico, assim como a postura pós-moderna de Neruda de antirruptura, antivanguarda, contra o mito moderno do “herói fundador” era diferente da postura de Huidobro.

O creacionismo de Huidobro surgiu como uma vanguarda, com a ideia de combate, com o desejo de superar os valores pregados pelas outras estéticas anteriores ou em vigor a sua época. Bunster fala sobre o creacionismo de Huidobro que foi lançado quando ele vivia na França:

Seu creacionismo teve que competir com dois movimentos diluviais: o dadaísmo e o surrealismo, que monopolizavam e dividiam o interesse do público. Para acumular Vicente era um estrangeiro e isto lhe deixava em desvantagem diante do nacionalismo exagerado dos franceses (BUNSTER, 2006, s/p).

O creacionismo, o dadaísmo e o surrealismo foram correntes de vanguarda cujo movimento Neruda não participou engajadamente (embora na sua poesia podemos ver, principalmente nas poesias residenciárias a aplicação de técnicas e imagens surrealistas).

⁵²⁵ BUNSTER, Enrique. *Cosas que se cuentan de Vicente Huidobro*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 33, otoño 1993. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/cosas_bol_otono1993.doc> Acesso: 3 out. 2006.

Afonso Romano de Sant'Anna (1984, p.138) explica que o termo “vanguarda é sinônimo de radicalidade”, e que, portanto, pode representar tanto os anseios radicais da esquerda, como os da direita. De origem militar, a palavra “vanguarda” significa “tropa de elite”; refere-se à tropa que, em dias de guerra, vem na frente com técnicas de guerrilha para aniquilar, psicologicamente, o inimigo.

A poesia nerudiana não representa esta marca da vanguarda, não é marcada pelo radicalismo, ao contrário, a poesia nerudiana é marcada pela flexibilidade de uma poesia do “isto e do aquilo”. A flexibilidade da poesia nerudiana é extrema por englobar muitos estilos diferentes, variadas formas, diversas intertextualidades convivendo juntas, num mesmo livro, e devido à utilização de diferentes técnicas estilísticas num mesmo poema.

Ao contrário da postura de vanguarda que queria sempre romper com o que considerava ultrapassado, a postura pós-moderna é antirruptura, a favor de não se romper com nada do que veio nem da tradição, nem das próprias vanguardas, promovendo inclusive um diálogo com a tradição e com as vanguardas.

A postura pós-moderna é pró-história, pró-mistura de gêneros, pró-mistura de estilos e pró-resgate de formas.

Porque a postura pós-moderna é uma postura pró-história (antes repudiada por autores de algumas vanguardas modernistas, tais como o futurismo e o dadaísmo), Neruda sentiu-se à vontade para reescrever a história da América, resgatando o antigo modelo da epopeia com o seu Canto general. Neruda resgata não só a história mundial, mas também a geografia mundial em seus versos de Canto general, *Las uvas y el viento*, *Las piedras del Chile*, *Geografía infructuosa* e *La rosa separada*.

Por ser a postura pós-moderna: uma postura pró-mistura de gêneros, Neruda foi capaz de escrever *Memorial de Isla Negra* que é um livro de memórias escrito em versos, e também escrever *Confieso que he vivido* e *Para nacer he nacido*, que são livros autobiográficos escritos em prosa poética.

Por ser a postura pós-moderna: uma postura pró-mistura de gêneros, encontramos na obra de Neruda livros que oscilam entre o lírico e o épico como *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, *Cantos ceremoniales*, e livros como *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* – uma peça de teatro que traz na sua escritura elementos dos três gêneros (lírico, épico e dramático).

Por ser a postura pós-moderna: uma postura pró-mistura de estilos, encontramos dentro de um mesmo poema de Neruda a utilização de várias técnicas estilísticas diferentes como nos poemas “*Mascarón de proa*”, de *Cien sonetos de amor*; “*El olvido*”, de *Las manos del día*; “*Cuba aparece*”, de *Cantos ceremoniales*; “*Triste canción para aburrir a cualquiera*”, de 2000, dentre tantos outros.

Por ser a postura pós-moderna: uma postura pró-resgate de formas tradicionais, Neruda escreveu livros inteiros de odes como *Odas elementales*, *Nuevas odas elementales* e *Tercer libro de las odas* e de sonetos como *Cien sonetos de amor*, a favor de estabelecer vários diálogos entre todos os textos (por isso, Neruda dialoga não só com Quevedo e Góngora, mas também com Camões e com Rimbaud e Baudelaire, com Whitman e Poe, com Garcia Lorca e com Rubén Darío e até com Tagore).

Segundo Lyotard (1988, p.202) “a pós-modernidade não se situa nem depois nem em oposição ao moderno, que a inclui”, sendo ela ‘a reescritura de alguns traços reivindicados pela modernidade, e, antes de mais nada, da sua pretensão em fundar toda sua legitimidade pela ciência e pela técnica’ ” (apud. FREITAS, 1996, p.103). Assim a arte nerudiana aproxima-se do cientificismo literário, uma vez que a mistura e a somatória de diversas formas e distintas técnicas estilísticas estão amalgamadas, muitas vezes em um mesmo poema.

O autor pós-moderno coloca-se na tradição sem medo, como Neruda que antes mesmo de ser reconhecido como poeta, já era um entusiasta da poesia universal. Edwards comenta que:

A obra de Neruda supõe um vasto e apaixonado conhecimento da poesia universal, desde os esquecidos poetas chilenos do final do século [XIX] presente em *Crepusculario* e os poetas latino-americanos que influem na sua poesia de juventude – Sabat, Ercastry, López Velarde, Herrea y Reissing, Darío –, até Quevedo, Góngora, Villamediana, todo o Século de Ouro e a moderna poesia espanhola, os poetas ingleses, Baudelaire, Lautréamont, Charles d’Orleães, Whitman, Edgar Poe, Camões e os poetas portugueses... Em inumeráveis poemas e na maioria dos seus textos em prosa, Neruda não se cansa de render homenagem à tradição literária. (EDWARDS, 1986, p.16)

Com a pós-modernidade, ocorre uma visão democrática da obra de arte: todos os leitores podem vir a ser um reescritor. Uma das técnicas utilizadas pelos pós-modernos para a reescritura é o uso do pastiche em lugar da paródia (mais utilizada pelos autores modernos).

No pastiche o autor pós-moderno imita, o estilo de outros autores; transfigurando o modelo do passado, mas deixando uma marca pessoal sua na obra recriada. Neruda usou e abusou desta inovação, ora homenageando o artista modelo (como, por exemplo, em “Oda a Walt Whitman”, “Oda a García Lorca”), ora brincando com o estilo de um autor (como em “Intermedio” poema no qual estiliza o modelo parnasiano de Jacobo Nazeré e dialoga com Rubén Darío, poeta moderno).

Utilizando o pastiche Neruda escreveu inúmeros poemas com títulos musicais, com a métrica imitando o ritmo da composição musical, como fez em seu livro *La barcarola*, e nos poemas residenciais: “Vals” e “Barcarola”.

Utilizando o pastiche surgiram os poemas em forma de oração como “La besadora”, de *Crepusculario*, e “Un canto para Bolívar”, de *Cantos ceremoniales*, isso sem falar de seu *Libro de las preguntas* que traz setenta e sete poemas com a forma das interrogativas infantis, mas também a seriedade da crítica do realismo socialista.

Outra técnica estilística do pós-moderno para a reescritura da tradição é o recurso de suplementar uma obra que se tem como modelo como vimos na maioria dos poemas que apresentamos em nosso segundo capítulo e na Oda a Rio de Janeiro (deste mesmo capítulo).

Uma vez que a obra pós-moderna suplementa seu modelo, não promove a ruptura com este modelo; também não é um simples complemento (acessório, apêndice) do modelo. “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude” (DERRIDA, 1973, p.177). Acrescentando “algo mais” ao modelo, o suplemento representa o mesmo, mas não é o modelo, pois acaba por ir além do primitivo arquétipo que lhe serviu de base. Assim, muitas odes nerudianas vão além do modelo de uma ode que visaria apenas homenagear o tema-objeto. Muitas odes, além de homenagear, realizam uma crítica acerca do tema proposto. Além disso, a temática de Neruda que sempre resgatou velhos arquétipos é totalmente suplementar, pois Neruda foi um poeta plural, um ...

[...] [p]oeta enorme como sua América, alto como seus Andes, oceânico e tormentoso como o mar Pacífico, o qual olhava todos os dias; profundo como os abismos de suas cordilheiras, porque quanto mais elevadas são os cumes mais fundos são os precipícios e as quedas. Revolucionou a linguagem poética. Foi o poeta da Gênese Americana, da Arca de Noé, do Dilúvio Universal e do Juízo Final. E ao mesmo tempo um cantor da aurora, do mundo novo que viveria no socialismo que envolveu em suas páginas escritas com a flagrante matéria do castelhano. “Dever dos poetas” disse é “cantar com seu povo e dar ao homem o que é do homem...” (TEITELBOIM, 2003, p.9, 10)⁵²⁶

Já que a interatividade entre os textos é sempre possível, isto significa que para o escritor pós-moderno o texto não é algo acabado, mas seu sentido pode ser construído e reconstruído. O texto passa a ser uma obra aberta.⁵²⁷ Com isso, valoriza-se muito o leitor e o seu papel de coautor do texto.

Deste modo, a pós-modernidade passa também a valorizar o povo, e o autor pode colocar todas as vozes do povo em seu texto. Neruda materializa a voz do povo em muitos de seus poemas.

⁵²⁶ TEITELBOIM, Volodia. *Adiós a Neruda*. In: *Periódico Siglo 21* –. Suplemento especial – Los dos once de septiembre. Lawrence (EUA), número 127, 15/10/2003. Disponível em: <<http://www.periodicosiglo21.com/suplementoespecial/e122/se07.htm>> Acesso em: 14 jan. 2009.

Em Canto general, por exemplo, resgata a voz das civilizações da América Pré-colombiana; em Espana en el corazón, o soldado republicano pode falar; em Cantos ceremoniales, os revolucionários cubanos fazem ouvir as suas vozes; em Defectos escogidos artistas, políticos e até o comum operário das fábricas emprestam suas vozes à poesia nerudiana.

Ocorre, assim, a agregação de inúmeros elementos de todos os discursos no texto nerudiano. Há certa tendência à oralidade e ao barroquismo, porque estes dois recursos também fazem parte da tradição e a tradição é constantemente retomada na arte pós-moderna.

Não há, portanto, a exacerbação a um “eu absoluto” e autônomo, mas, como já comentamos, uma voz poética que remete a um “nós” coletivo. O reconhecimento de si próprio acaba passando pelo reconhecimento do outro: tal processo passa a se dar do exterior para o interior. Neruda reconhece-se como sujeito não pelo o que caracteriza um indivíduo único, narcisicamente; mas sim a partir de sua ligação a outros, através de uma sensibilidade coletiva como a tônica da existência social.

Todavia, a pós-modernidade não busca só o passado, valorizando a tradição e a história ou escrevendo um “neo-historicismo”⁵²⁷ como defendem alguns, mas busca também o futuro, valorizando a ciência, como Neruda busca em seu livro 2000 ou na temática de suas odes dedicadas à ciência e à tecnologia como: “*Oda al laboratorista*”, “*Oda a los números*”, “*Oda a la energía*”, “*Oda a la farmacia*”.

Porém o homem pós-moderno sabe que a ciência não consegue dar conta do sentido da vida. Assim sendo, o homem contemporâneo, o homem pós-moderno não se deslumbra, como antes, com a objetividade e com a racionalidade. Para Neruda a poesia é subjetiva, mais ligada à religião do que à ciência:

⁵²⁷ Esse conceito é defendido por Humberto Eco e ele chama a obra pós-moderna de obra aberta.

⁵²⁸ O termo neohistorismo (na verdade, um não-historismo, na medida em que os pós-modernos chegam a desconsiderar a História), seria a mistura de todos os estilos históricos em produtos sem período definido.

As religiões foram berço da poesia e esta se juntou a elas fertilizando os mitos, colaborando como o incenso no entardecer das basílicas. As roupagens das divindades foram tecidas de ouro e poesia. Os olhos imóveis das imagens não perfuram o mistério: as palavras poéticas fizeram retroceder as trevas buscando, como um dever comum, a exaltação da beleza e a comunicação com o povo.

Tem sido mais difícil o entendimento entre a ciência e a poesia: entre o tempo social e o canto do poeta. Os mitos resultaram mais alcançáveis à linguagem que ao peso dos descobrimentos e da verdade. A poesia prossegue lutando ainda para independizar-se de sua antiga e misteriosa servidão. (NERUDA, Pablo, 1979, p.236)

Para Neruda, a poesia é, usando suas próprias palavras: “uma insurreição”.

Se aprendi uma poética, se estudei uma retórica, meus textos foram às solidões montanhosas, o acre aroma dos restolhos, a pululante vida dos escaravelhos dourados sob os troncos derrubados na selva, à espessura onde se pendura à cápsula de jade dos frutos do copihue, o golpe do machado nos raulies, as goteiras que caíram sobre minha pobre infância, o amor cheio de lua, de lágrimas e jasmims da adolescência estrelada.

Porém a vida e os livros, as viagens e a guerra, a bondade e a crueldade, a amizade e a ameaça, fizeram mudar cem vezes o traje de minha poesia. Coube-me viver em todas as distâncias e em todos os climas, coube-me padecer e amar como um homem qualquer de nosso tempo, amar e defender causas profundas, padecer os pesares meus e a condição humilhada dos povos.

Os deveres do poeta foram talvez sempre os mesmos na história. A honra da poesia foi sair à rua, foi tomar parte nesse e naquele combate. A poesia é uma insurreição. (NERUDA, Pablo, 1979, p.335-336).

Alguns estudiosos acreditam que a passagem da modernidade para a pós-modernidade aconteceu, historicamente, depois da Segunda Guerra, motivada pelo surgimento de uma sociedade de massa na qual ocorria a decadência dos centros de autoridade.

Neruda viveu inserido no contexto histórico do pós-guerra não só da Segunda Guerra Mundial, mas também presenciou e participou ativamente da Guerra Civil Espanhola, escrevendo, como parte de sua luta por uma sociedade mais democrática *España en el corazón*.

Neruda viveu a Guerra Civil Espanhola, a repressão no Chile, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e os tempos de assombro do século XX, e foi seu cronista, exerceu o direito do poeta social, sem abandonar sua poesia amadora, ao homem, à natureza, escolheu identificar-se com a causa das grandes massas, foi um "poeta de utilidade pública". O Chile, a América, o mundo, não quis esquecer-se de nada da imensa geografia planetária [...] Propôs juntar as mãos do homem simples, construir esperança, amar o amor, as pequenas coisas, e escreveu sobre tudo o quanto viu, quis, respirou, e não se esqueceu de nada, nem de Las piedras de Chile (GABRIELLI, 2004) ⁵²⁹.

A sociedade de massa, gerada pela modernidade do pós-guerra, sobre a qual, e para a qual, Neruda escreveu encontrava-se desprovida de centros de autoridade, tinha como marca a passividade, que se tornou uma atitude social geral desde aquele período.

O homem moderno, integrante dessa grande massa social é transformado em consumidor e acaba por se converter em: um ser tão produzido quanto os produtos que consome.

Esse ser produzido é fruto do ideal de progresso da modernidade. O consumidor moderno pensa que qualquer produto inventado ontem é melhorado hoje, mas será melhor ainda, amanhã. O ser humano vive uma apologia ao “novo”, uma apologia ao “moderno” e, portanto, o consumismo é sinônimo do progresso da modernidade.

Neruda mostra nos seus versos de “Walking around” de Residencia en la tierra que estava cansado de ser este homem moderno, consumidor e consumido ao mesmo tempo. Neruda faz uma crítica ao consumismo em seu poema “Las invenciones” de seu livro 2000.

Neruda, bem como os artistas considerados pós-modernos, não buscam o “novo” em suas obras. Movidos por uma alegre irresponsabilidade, pelo não compromisso de ter que ser “um herói fundador”, os autores pós-modernos não tem compromisso nenhum com a “originalidade” Neruda mesmo comenta que a “originalidade” é uma invenção moderna:

⁵²⁹ GABRIELLI, Rolando. *Neruda – el cóndor rojo de la poesía chilena*. In: *Escaner – Revista Virtual*. Santiago de Chile, número 63, año 6, Julio / 2004. Disponível em: < <http://www.escaner.cl/> > Acesso em 19 dez.2007

Não creio na originalidade que é mais um fetiche criado em nossa época de demolição vertiginosa. Acredito na personalidade através de qualquer linguagem, de qualquer forma, de qualquer sentido da criação artística. Mas a originalidade delirante é uma invenção moderna e uma fraude eleitoral. (NERUDA, Pablo, 1987, p.270).

Mas mesmo não assumindo a postura do escritor moderno que pregava apologia à “originalidade” o autor “pós-moderno” não rompe com o estilo moderno, ao contrário, retoma do modernismo aquela alegria com a função de “irritar o burguês”. “Triste canción para aburrir a cualquiera”, de Defectos escogidos, por exemplo, é um poema de Neruda que possui nitidamente esta função de irritar a burguesia vigente.

Além de possuir esta temática abrangente, de fazer uma poesia do “isto e do aquilo”, o poeta pós-moderno tem uma autoconsciência extrema, o que, muitas vezes, faz com que use certa ironia cheia de suspeita que o torna um tanto cínico, e até niilista. O eu-lírico expresso no poema a seguir é assim, parece desacreditar na possibilidade de alguma mudança íntima para o ser humano. Parece dizer que se somos “modernos” ou “pós-modernos”, não importa muito, porque somos os mesmos imperfeitos seres humanos de ontem de hoje e do amanhã.

*Somos torpes transeuntes, nos atropelamos de cotovelos,
de pés, de calças, de maletas,
descemos do trem, do jato, do navio, descemos
com roupas amassadas e chapéus funestos.
Somos culpáveis, somos pecadores,
chegamos de hotéis estagnados ou da paz industrial,
esta é talvez a última camisa limpa,
perdemos a gravata,
mas ainda assim, deslocados, solenes,
filhos da puta considerados nos melhores ambientes,
ou simples taciturnos que não devemos nada a ninguém,
somos os mesmos e o mesmo diante do tempo,
diante da solidão: os pobres homens
que ganharam à vida e à morte trabalhando
de maneira normal ou burotrágica,
sentados ou amontoados nas estações do metrô,
nos barcos, nas minas, nos centros de estudo, nos cárceres,
nas universidades, nas fábricas de cerveja,
(debaixo da roupa a mesma pele sedenta
e o cabelo, o mesmo cabelo, repartido em cores).*

Pablo Neruda⁵³⁰

⁵³⁰ NERUDA, Pablo. *A rosa separada*. 2 ed. bilingue. Tradução Olga Savary. Porto Alegre – RS: L & PM, 1987. p.27.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanta obra de arte... Já não cabem no mundo... É preciso pendurá-las fora das casas... Quanto livro... Quanto livrinho... Quem é capaz de os ler?... Se fossem comestíveis... E se numa onda de grande apetite fizéssemos deles, salada, se os picássemos e os enfileirássemos... Mas já não se pode mais... Já nos têm pelo cabresto... O mundo se afoga nessa maré... [...] A poesia perdeu seu vínculo com o distante leitor... É preciso recobrá-lo... É preciso caminhar na escuridão e se encontrar com o coração do homem, como os olhos da mulher, com os desconhecidos das ruas, dos que a certa hora crepuscular ou em plena noite estrelada precisam nem que seja de um único verso... Esse encontro com o imprevisto vale pelo tanto que a gente andou, por tudo o que a gente leu e aprendeu... É preciso perder-se entre os que não conhecemos para que subitamente recolham o que é nosso da rua, da areia, das folhas caídas mil anos no mesmo bosque... e tomem ternamente esse objeto que nós fizemos... Somente então seremos verdadeiramente poetas... Nesse objeto viverá a poesia...

Pablo Neruda⁵³¹

Considerando o texto em epígrafe, notamos que Neruda busca explicar a maneira como o “verdadeiro poeta” consegue atingir e manter o interesse de seu leitor. Em um mundo em que predomina o consumismo (parece até que Neruda sabia como seria a globalização), em um mundo no qual o consumismo é sinônimo de progresso, Neruda tem uma autoconsciência extrema, o que, muitas vezes, faz com que use certa ironia cheia de suspeita, ironia manifestada no fragmento: “*Quanto livro... Quanto livrinho... Quem é capaz de os ler?...*”

Se toda esta quantidade de livros disponíveis no mercado fez com que a poesia perdesse o vínculo com seu leitor, Neruda faz sua sugestão, no texto em epígrafe, para recuperar este vínculo com o leitor (sem mesmo ter visto a sua poesia esparramada pela internet e seu nome sendo atribuído até a poemas que nem são seus).

Talvez Neruda tenha mesmo caminhado “na escuridão e se encontrado com o coração do homem, como os olhos da mulher, com os desconhecidos das ruas”... Talvez por esta sua postura diante do mundo sua poesia seja tão plural e Neruda seja tão complexo como poeta e como mito.

De qualquer maneira a nossa pesquisa foi como Neruda disse “esse encontro com o imprevisto” que “vale pelo tanto que a gente andou, por tudo o que a gente leu e aprendeu”...

Nesta pesquisa aprendemos muito. Primeiramente aprendemos a valorizar a vida do autor que escreve nosso objeto de estudo. Já trabalhávamos com Neruda nos nossos estudos de mestrado e não tínhamos este olhar a cerca da importância da vida humana que o artista traz para dentro de sua poesia.

Só estudando a vida de Neruda e, principalmente entendendo as suas decepções com a vida, é possível começar a decifrar a sua obra plural. Por exemplo, segundo a maioria dos atuais estudos realizados sobre a obra nerudiana, marca-se a passagem da modernidade para a pós-modernidade em seus livros a partir das revelações do Vigésimo Congresso do Partido Comunista da União Soviética que foi uma das maiores decepções da vida de Neruda. De acordo com Hermán Loyola, Darío Oseas, Jorge Edwards, Alain Sicard, dentre outros, a partir de *Estravagario* (1958.) a produção de Neruda estaria vinculada com a pós-modernidade. Há, porém, outros estudiosos que discordam desta teoria como, por exemplo, Volodia Teitelboim⁵³² (para quem a “teoria dos dois Nerudas é parte de una fábula orquestrada”). Para ele a marca pós-moderna em Neruda existe desde *Crepusculario*. Há ainda os que juram que Neruda é moderno como: Anderson Imbert e Manuel Durán e também os que afirmam que a pós-modernidade nem existe.

Mas enquadrar a obra plural de Pablo Neruda em destes dois contextos de representação (modernidade ou pós-modernidade) não contribui em nada para tentar explicar a pluralidade de sua obra.

O que explica a pluralidade de sua obra também não é a vida plural que ele levou, mas a postura de vida que ele assumiu perante o mundo em que viveu. Neruda tinha duas fidelidades incontestáveis: ele era fiel para com a natureza e para com o comunismo.

⁵³¹ NERUDA, Pablo. “A Poesia” (fragmentos). In: **Confesso que Vivi. Memórias**. 19 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987, p.263, 264.

Neruda assumiu uma postura comunista diante do mundo, muito antes de filiar-se ao partido e isto é fundamental para entender sua obra. Nela a natureza é celebrada, porque a natureza pertence a todos, ela é comum a todos os seres humanos.

O comunismo que Neruda, utopicamente, construiu para viver, nunca foi praticado por ninguém, aliás, foi sim: foi praticado por ele, nos seus versos. Daí a pluralidade. Daí a transcendência.

Esta prática, que em Neruda chega a ser vivência, de querer um mundo comum, igual, fraterno, onde a liberdade existe para todos, faz com que Neruda busque representar o mundo inteiro em sua poesia. Alain Sicard, em *Divagaciones y Regresos*, chama este ímpeto de Neruda de “projeto totalizador”. Por isso, dentre as figuras de palavras sempre há a metonímia, recolhendo todas as metáforas expressas de forma enumerativa em seus poemas. Por isso, como diz Hermán Loyola, os livros de Neruda são verdadeiros repertórios que recolhem (como a metonímia recolhe) poemas de temas semelhantes para abarcá-los em uma só obra.

De acordo com Hermán Loyola:

As tentativas inventariais de *Residencia en la tierra* (1935) assumiram formas de “enumeração caótica” o *disjecta membra*. Desde *Canto general* (1950) e, sobretudo, a partir de *Odas elementales* (1954) a forma preferida foi a do repertório. Quando em 1957 a poesia de Neruda entrou em sua fase pós-moderna, o inventário adveio – cada vez mais – celebração, rito, liturgia, elegia, jogo, festa: vale dizer, deixis e epifania dos seres e objetos que povoam o mundo, elogiados em si mesmo (sem vinculá-los necessariamente às teologias do Devir individual e da Utopia coletiva, chaves da modernidade nerudiana): enfocadas somente enquanto manifestações da Vida. Nesta nova ótica há que situar a escritura do poema “*Bestiário*” de *Estravagario* (1958) e dos livros: *Las piedras de Chile* (1961), *Arte de pájaros* (1966) e sucessivamente *Una casa en la arena* (1966), *Maremoto* (1970) e *Las piedras del cielo* (1970). O repertório pós-moderno assumiu, todavia, outra modulação nos livros póstumos: *Elegía* e *Libro de las preguntas*, ambos de 1974.

⁵³² TEITELBOIM, Volodia. *Primeros versos de Neruda*. In: *Revista Casa de las Américas*. En el centenario de Pablo Neruda. El Vedado (Cuba), número 235, 2004, s/p. Disponível em: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/235/volodia.htm>> Acesso em: 10 fev. 2009.

Se o processo de escrituração de Neruda está baseado sempre em um projeto totalizador (como afirma Sicard) que o leva a escrever livros que são verdadeiros repertórios (como comenta Loyola), temos a explicação que buscávamos para entender porque a poesia nerudiana é plural.

A poesia nerudiana é plural porque repete este modo de peculiar de produzir na macroestrutura dos livros, dentro da microestrutura dos poemas. A poesia de Neruda é plural porque trabalha tanto no macro como no microcosmo com o processo de disseminação e recolha. No nível da microestrutura: dissemina metáforas e as recolhe em metonímias para concluir o projeto totalizador de definir o objeto-tema de um poema. No nível da macroestrutura: dissemina poemas e os recolhe para concluir o projeto totalizador dos repertórios de seus livros.

Se o modo de escrituração de Neruda está embasado no processo de disseminação e recolha cabe-nos fazer o mesmo com nossa pesquisa, tentado resgatar o que podemos perceber através deste longo repertório que sem querer realizamos.

Foi sem querer, porque nunca imaginamos que ao recolher as formas por Neruda praticadas chegaríamos ao número de trinta e oito classificações diferentes para a lírica (aforismo, alba ou alva, balada, balada folclórica, barcarola, bestiário, caligrama, canção, cantigas, cantilena, canto real, décima, ditrambo, elegia, encômio, epitáfio, epitalâmio, estramboto, fabliau, goliardos, hino, idílio ou écogla, lira, madrigal, nênia ou treno, ode, oitava real ou oitava rima, oitava romântica, poema em forma de oração, poema em prosa, pranto, quadrinha, redondilhas, romancilho, solilóquio, soneto, terza rima e vilancico). Sem contar que chegamos a mais cinco tipos diferentes de poesia épica (canção de gesta, diatribe, epopeia, fábula épica, romancero), além das prosas poéticas, um romance (que na verdade é uma narrativa poética), uma peça dramática (onde a lírica e a épica também estão inseridas), dois livros de memórias (escritos liricamente) e esta invasão do lirismo em todos os seus escritos propiciando a mistura de estilos e muitas vezes até indefinição de gênero.

Devido a esta mescla plural da poesia nerudiana, quando pensamos em uma classificação só conseguimos estabelecer alguns critérios pensando em algumas tendências. Neruda possui muitas linhas temático-estilísticas diferentes e divergentes. Por exemplo, Neruda possui uma linha comprometida com o realismo socialista (marcada, principalmente, pelos livros: *Tercera residencia*, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena*, *Canción de gesta*).

Há nos primeiros versos contidos em partes de *El río invisible*. *Poesía y prosa de la juventud*, em *Cuadernos de Temuco* e em *Crepusculario* uma forte preocupação com a forma poética.

Há outra linha com tendências mais românticas encontrada nos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, em *El hondero entusiasta*, em *Los versos del capitán* e em *Cien sonetos de amor*.

Há uma linha com tendência didática livre, mais comprometida com o cotidiano (que leva o poeta ao inventário de temas) marcada pelos livros de odes (*Odas elementales*, *Nuevas odas elementales*, *Tercer libro de las odas y Navegaciones y regresos*).

Há, também, uma linha empenhada na poesia autobiográfica (como os cinco volumes de *Memorial de Isla Negra*, *La barcarola* e partes do livro *Estravagario*).

Há uma linha de poemas que mantém o tom de repertório como *Arte de pájaros* (inventário de pássaros), *Maremoto* (animais do mar), *Una casa en la arena* (objetos pessoais da casa do poeta em Ilha Negra), *Las piedras del Chile* e *Las piedras del cielo* (ambos inventários de pedras), *Libro de las preguntas* (inventário de perguntas), *Comiendo en Hungría* (inventário de comidas e bebidas).

Há outra linha marcada pela poesia épica de *Canto general*, que pela abordagem da natureza, aproxima-se do tom de crônica de viagens contido em *Las uvas y el viento*. Totalmente diferente da celebração metafísica que Neruda aborda sobre sua viagem à Ilha de Páscoa em *La rosa separada* que estaria mais próxima da temática de *Aún*.

Há uma linha que fala muito sobre a morte e sobre a busca de um autoconhecimento nos livros: *Cantos ceremoniales*, *Elegía*, *Jardín de invierno*. Ainda dentro do autoconhecimento temos *Las manos del día* que fala do fazer poético, além de celebrar o tema trabalho humano. Há outra linha de versos que se aproximam da antipoesia, na qual predomina o humor e a ironia como em parte de *Estravagario*, *Defectos escogidos* e *Corazón amarillo*.

Há, ainda, uma linha que se aproxima mais do hermetismo e das associações subterrâneas do surrealismo localizada nos livros: *Tentativa del hombre infinito*, *Residencia en la tierra* e *Geografía infructuosa*. Há uma poesia preocupada com o tema “fim do mundo” localizada nos livros: *Fin de mundo, 2000* e *La espada encendida*.

Há os poemas em prosa contidos em *El río invisible* e alguns em *Residencia en la tierra*, que se assemelham às prosas poéticas de *Anillos* e às descrições da narrativa-poética *El habitante y su esperanza*. E temos *Plenos poderes* que representa uma mistura de tendências, e por isso acreditamos ser, sobre o ponto de vista temático-estilista o mais pós-moderno de todos os livros de Neruda.

Quanto às técnicas estilísticas, Neruda também nos surpreendeu pela capacidade de mesclá-las, muitas vezes, dentro de um mesmo poema. Como vimos, ele utiliza técnicas de todas as escolas literárias, tanto da tradição, como da vanguarda excetuando-se o dadaísmo.

Dentre as características das escolas literárias tradicionais ocorrem principalmente em seus versos as técnicas do simbolismo, do romantismo e do barroco. Quando às técnicas das vanguardas, aparecem com mais frequência características do realismo socialista, do surrealismo, do expressionismo, e do cubismo (que trabalha no esquema disseminação e recolha, uma vez que busca abordar o objeto focalizando em cada uma de suas partes).

Algumas marcas estilísticas apresentaram-se constantes em quase todos os poemas analisados: o processo metonímico de escrituração utilizando partes de uma imagem para atingir a totalidade; o uso de muitas metáforas (tradicionais ou insólitas); o uso de hipérboles (e também de metáforas hiperbólicas); a utilização de muitos traços sensoriais; o uso da mistura de sensações (sinestésias); a construção e exploração de muitas imagens poéticas, chegando, muitas vezes, até a alegoria; a utilização de muitos símbolos para construir um sentido no poema, ou para garantir a síntese; o uso dos quatro elementos e a mistura entre eles; o uso de referências míticas e referências bíblicas, às vezes, num mesmo poema; o uso da sonoridade das palavras (aliterações, assonâncias e paronomásias) para reforçar o sentido do conteúdo; o aproveitamento da musicalidade das palavras e do ritmo das frases para representar a dinâmica de elementos citados no poema; o emprego de uma forma da tradição em um contexto diferente, criando um suplemento do texto original; a mistura de estilos; a mistura de gêneros; a intertextualidade; o diálogo e a representação de diversas vozes; a perspectiva dos marginalizados, excluídos ou esquecidos; a autorreferência e o envolvimento emocional que culminam no lirismo; o emprego dos mais variados temas e subtemas, realizando uma poesia do “isto e do aquilo”. Enfim estamos diante de uma poesia plural em todos os sentidos.

Quanto aos textos críticos escritos sobre Neruda, devido à comemoração do centenário de nascimento do poeta, a partir de 2004 também se tornaram plurais. O grande problema é conseguir um comum acordo entre os teóricos, parece que a pluralidade da obra nerudiana chega a desorientar.

Um dos melhores livros teóricos é, sem dúvida, *Neruda comentado* (2003), organizado por Federico Schopf que reúne um texto correspondente a cada uma das etapas mais características da obra nerudiana; textos escritos por especialistas sobre cada um dos ciclos da obra de Neruda: Jaime Concha, Amado Alonso, Alain Sicard, Emir Rodríguez Monegal e Hermán Loyola. Mas, no prólogo do livro, o próprio organizador – Schopf⁵³³ – adverte:

⁵³³ SCHOPF, Federico (copilador). *Neruda comentado*. 1 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p. 15, 16.

Por certo, a queda, o símbolo do Muro de Berlim modificou significativamente as condições e perspectivas para estudar e compreender historicamente os grandes acontecimentos do século passado e seus atores, entre eles, Neruda. [...]

Tudo ou quase tudo está para fazer neste novo século para um poeta que, até novo aviso, é um dos mais importantes de sua época.

Diante do contexto globalizante em que estamos imersos e tendo em vista a maneira (muitas vezes irresponsável) pela qual a poesia plural de Pablo Neruda circula pela internet concordamos, plenamente, com Schopf. Esperamos que nossa pesquisa sirva, ao menos, para passar uma referência bibliográfica “séria” para futuros pesquisadores. Advertimos para os pesquisadores do futuro sobre a necessidade de realizar um recorte ao estudar a obra plural de Neruda. Quando iniciamos, não tínhamos a noção exata de nosso objeto de estudo tão plural, tão extenso, tão complexo. Não tínhamos noção do risco que estávamos correndo de cometer repetições, exclusões e de deixar vazios inexplicáveis. Não tínhamos noção do risco que estávamos correndo ao assumir a tarefa de realizar um levantamento estilístico-formal sobre uma obra que representa, por si mesma, quase que toda uma literatura.

Nosso maior consolo é saber que Neruda, onde quer que esteja, deixou antes de partir, escrito em suas memórias a seguinte observação que cai como uma uva (lembrando *Las uvas y el viento*) para encerrar esta pesquisa e que queremos levar a todos com o poder disseminador do vento:

Quero viver num mundo sem excomungados. [...] Quero viver num mundo em que os seres sejam somente humanos, sem outros títulos a não ser estes, sem serem golpeados na cabeça por uma régua, com uma palavra, com um rótulo. Quero que se possa entrar em todas as igrejas e em todas as gráficas. [...] Quero que a grande maioria, a única maioria, todos, possam falar, ler, escutar, florescer. Nunca entendi a luta senão para que esta termine. Nunca entendi o rigor senão para que o rigor não exista. Tomei um caminho porque acredito que este caminho nos leva, a todos, a essa amabilidade duradoura. Luto por essa bondade ubíqua, extensa e inesgotável [...] fica-me no entanto uma fé absoluta no destino humano, uma convicção cada vez mais consciente de que nos aproximamos de uma grande ternura.

Pablo Neruda⁵³⁴

⁵³⁴ NERUDA, Pablo. “Poesia e policia” (fragmentos). In: **Confesso que Vivi. Memórias**. 19 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987, p.230, 231.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE PABLO NERUDA

ASTURIAS, Miguel & NERUDA, Pablo. *Comiendo en Hungría*. 2 ed. Barcelona (España): Editorial Lumes; Budapeste (Hungría): Imprenta Kossuth, 1972.

NERUDA Pablo. **A barcarola**. 1 ed. Tradução Olga Savary. Porto Alegre (RS): L&PM, 1983 (Coleção poesia de Pablo Neruda – volume IX).

_____. *A rosa separada*. 2 ed. bilingue. Tradução Olga Savary. Porto Alegre: L & PM, 1987.

_____. **Ainda (Aún)**. 1 ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Antología fundamental*. 2 ed. Barcelona: Andrés Bello, 2000.

_____. **Antologia poética**. 6 ed. Tradução Eliane Zaragury. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

NERUDA Pablo. *Arte de pájaros. / Una casa en la arena*. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2004 (Colección contemporánea).

_____. *Canción de gesta. / Las piedras de Chile*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2004 (Colección contemporánea).

_____. *Canto general*. 1 ed. Buenos Aires: Planeta, 1992.

_____. **Canto geral**. 1 ed. Tradução Paulo Mendes Campos. São Paulo / Rio de Janeiro: Diefel, 1979.

_____. *Cantos ceremoniales*. 3 ed. Buenos Aires: Losada, 1972.

_____. **Cem sonetos de amor**. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 1979.

_____. *Cien sonetos de amor*. 1 ed. Barcelona: Debosillo, 2003.

NERUDA, Pablo. **Confesso que Vivi. Memórias**. 19 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

_____. *Coração amarelo*. 1 ed. bilíngue. Tradução Olga Savary. Porto Alegre (RS): L&PM, 1982 (Coleção poesia de Pablo Neruda – volume VIII).

_____. *Crepusculario. / El hondero entusiasta. / Tentativa del hombre infinito*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003.

_____. *Cuadernos de Temuco*. 1 ed. Barcelona: Seix Barral, 1996.

_____. **Defeitos escolhidos & 2000**. 1 ed. bilingue. Tradução Geraldo Galvão Feraz. Porto Alegre: L&PM, 1984.

- _____. *El fin de viaje*. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1982 (Biblioteca breve).
- _____. *El habitante y su esperanza / Anillos*. 1 ed. Barcelona: DeBolsillo, 2003 (Colección contemporánea).
- _____. *El mar y las campanas*. 1 ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1976 (Colección El bardo).
- _____. *El río invisible. Poesía y prosa de la juventud*. 1 ed. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____. *Elegia*. 1 ed. bilingüe. Tradução Olga Savary. Porto Alegre: L& PM, 1981.
- _____. *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra*. 1 ed. Sevilla: Editorial Renacimiento, Diputación de Córdoba – Homenaje a Pablo Neruda, 2004.
- _____. *Estravagario*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1982.
- _____. *Fin de mundo*. 1 ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004 (Colección contemporánea).
- _____. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Barcelona (España): Debosillo, 2004, p.52, 53.
- _____. *Geografía infructuosa*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1977.
- _____. *Incitação ao nixonicídio e louvor da revolução chilena*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- _____. **Incitação ao nixonicídio e louvor da revolução chilena**. 1 ed. bilíngüe. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- _____. *La barcarola*. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1982. (Biblioteca breve).
- _____. *La rosa separada*. 2 ed. bilíngüe. Tradução Olga Savary. Porto Alegre (RS): L & PM, 1987.
- _____. *Las piedras del cielo*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1971.
- _____. *Las uvas y el viento*. 1 ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003 (Colección contemporánea).
- _____. **Livro das Perguntas**. 1 ed. bilingüe. Tradução Olga Savary. Porto Alegre: L & PM, 1980.
- _____. *Los versos del capitán*. 5 ed. Buenos Aires: Losada, 1968, p.46, 47.
- _____. *Maremoto. / Aún. / La espada encendida. / Las piedras del cielo*. 1 ed. Barcelona: Debolsillo, 2004 (Colección contemporánea).
- _____. *Memorial de Isla Negra*. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1980, p.253 (Biblioteca breve).

----- *Navegaciones y regresos*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1959.

----- *Nuevas odas elementales*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1969.

----- **O rio invisível. Poesia e prosa de juventude**. 1 ed. Tradução Rolando Roque da Silva. São Paulo: Diefel, 1982.

----- *Odas elementales*. Buenos Aires: Losada, 1958.

----- **Odes elementares**. Barcelona: Seix Barral, 1981.

----- **Para nascer nasci**. 1 ed. Tradução Rolando Roque da Silva. São Paulo / Rio de Janeiro: Diefel, 1977.

----- *Plenos poderes*. 2 ed. bilingue. Tradução Luis Pignatelli. Lisboa (Portugal): Publicações Dom Quixote, 1977.

----- *Poesia política I*. 1 ed. Santiago (Chile): Austral, 1953

----- *Residencia en la tierra*. 3 ed. Buenos Aires: Losada, 1969.

----- *Tercera residencia*. 1 ed. Buenos Aires: Debosillo, 2003.

----- *Tercer libro de las olas*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1972.

----- **Últimos poemas (O mar e os sinos)**. Tradução Olga Savary. Porto Alegre: L&MPocket, 1983

----- *Viajes*. 1 ed. Buenos Aires, Losada, 1985.

2. OBRAS SOBRE PABLO NERUDA

AGUIRRE, Margarita. Breve cronologia da vida e da obra de Pablo Neruda. In: NERUDA, Pablo. **Antologia poética**. 6 ed. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p.27-30.

----- **Pablo Neruda**. Buenos Aires, Eudeba, 1964.

ALAZRAKI, Jaime. *Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda*. In: MONEGAL, Emir Rodríguez & SANTÍ, Enrico Mario (editores). **Pablo Neruda**. Madrid. Editorial Taurus, 1980.

ALONSO, Amado. *Angustia y Desintegración* [1966]. In: SCHOPF, Federico (copilador). *Neruda comentado*. 1 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p.159-178.

----- *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

CHICHARRONI, Luis. *Sombras del oficio* (prólogo). In: NERUDA, Pablo. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p.12.

CONCHA, Jaime: *Sexo y pobreza en la primera poesía amorosa de Neruda*. [1972]. In: SCHOPF, Federico (copilador). *Neruda comentado*. 1 ed. Buenos Aires : Sudamericana, 2003, p. 131-158.

EDWARDS, Jorge. Alguma coisa sobre Pablo Neruda e sua poesia (prólogo). In: NERUDA, Pablo. *Antologia poética*. 6 ed. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p.7-26.

_____. *Adeus poeta*. 1 ed. Tradução Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993, p.22

GARCÍA MOREJÓN, Julio. *La poesía impura de Pablo Neruda – Introducción y antología*. 1 ed. São Paulo: Instituto de cultura Hispânica FACULDADE IBEROAMERICANA, 1971.

GONZAGA, Vera Lúcia Mojaes Migliano. **Entre os símbolos, as percepções sensoriais e a tradição literária: o viés da imagem poética na arte de Elizabeth Bishop e de Pablo Neruda** Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários do Curso de Letras da FCLCar da UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro. Apoio: CNPq. Araraquara: 2003.

LANGLOIS, José Miguel Ibañez. O ciclo poético de Neruda. In: **Rilke, Pound, Neruda – três mestres da poesia contemporânea**. Tradução: Antônio José de Almeida Meirelles. São Paulo: Nerman, 1978, p.104-150.

MARTINEZ, Renato. *Neruda y la poética de las cosas: reflexiones sobre modernidad y posmodernidad*. *Revista-Iberoamericana*, Pittsburg (EUA), número 60, jul.-dec. 1994, p.739-749.

MASCIA Mark J. *Pablo Neruda and the construction of past and future utopias in the Canto general*. *Utopian studies – Journal of the society for utopian studies*. St. Louis: UNIVERSITY OF MISSOURI, volume 12, número 2, 2001, p.65-81.

MELIS, Antonio: *Neruda y la poesía hispanoamericana: una presencia polémica*. In: SCHOPF, Federico (organizador): *Neruda comentado*. Argentina: Editorial Sudamericana, 2003, p.35.

MONGUIÓ, Luis. *Introducción a la poesía de Pablo Neruda*. In: *Revista Atenea*, ano XL, tomo CLI, número 401, Concepción: **UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN**, 1963, p.65-80.

PRING-MILL, Robert. *El Neruda de las “Odas Elementales”* [1971]. In: SCHOPF, Federico (copilador). *Neruda comentado*. 1 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p.232-265.

SÁEZ, Fernando. *Delia del Carril. La mujer argentina de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

SCHOPF, Federico (copilador). *Neruda comentado*. 1 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

TEITELBOIM, Volodia. *Neruda siempre*. In: MONEGAL, Emir Rodríguez & SANTI, Enrico Mario. **Pablo Neruda**. Madrid: Taurus, 1980, p.44-58.

YURKIEVICH, Saúl. *“Residencia en la tierra”*: paradigma de la primera vanguardia. *A través de la Trama*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.

3. OUTRAS OBRAS DE APOIO À PESQUISA

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. 2 ed. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998

BELLO, Andrés, et al. *“Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida”*. In. *Las odas de Bello, Olmedo y Heredia*. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972, p.10, 11.

BERGEZ, Daniel. A crítica temática. In: BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para análise literária*. Tradução Olinda M. R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.97-140.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. 1 ed. Tradução Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1977.

CAMÕES, Luís de. 1 ed. *Lírica: redondilhas e sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997, p.104 (Biblioteca da Folha – número 22).

CASTRO, Raul Silva. *Historia crítica de la novela chilena*. Madrid: Cultura Hispánica, 1960..

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2006.

FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel*. 3 ed. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

GRAMMONT, Maurice. *Les vers français. Ses moyens d’expression, son harmonie*. 1 ed. Paris: Delagrave, 1947.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas de ficção*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1994.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

- KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura**. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1958.
- KITTAY, Eva Feder. 3 ed. *Metaphor – its cognitive force and linguistic structure*. New York – OXFORD UNIVERSITY: Clarendon Press, 1989.
- LÁZARO, Fernando. & TUSÓN, Vicente. 1 ed. *Literatura española*. Madrid: Ediciones Anaya, 1988.
- LYON, David. **Pós-modernidade**. 1 ed. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.
- LYOTARD, Jean François. A natureza do vínculo social: a perspectiva pós-moderna. In: **O pós-moderno**. 3 ed. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. 27-43.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- PÂNDU, Pandiá & PÂNDU, Ana. **Que nome darei a meu filho**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1977.
- PAZ, Octavio. *El Desconocido de Sí Mismo* (Fernando Pessoa). In: *Cuadrivio*. 2 ed. México, Joaquín Mortiz, 1965, p.133.
- _____. **Os filhos do barro**. 2 ed. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Aspectos psicológicos e ideológicos da vanguarda. In: *Revista Letra*. 1984.
- SCHNEIDER. *Le Roman poétique*. In: *La Rivre de Paris*. Octubre / 1962: p.117-125.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. 1. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- TORRE, Guillermo de. *História das literaturas de vanguarda*. vol.: I, II, III, IV, V, VI. Tradução Maria do Carmo Cary. Lisboa: Presença / Porto: Nunes / Santos: Martins Fontes, 1972.
- TRINGALI, Dante. 1 ed. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa, 1994 (Os manuais – letras – volume I).

4. ARTIGOS DE REVISTAS E PERIÓDICOS

- ALBERTI, Aitana. *Amor que la distancia agranda*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 33, 1998. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/isla_cuad_33_1998.doc> Acesso em 8 out. 2007

- APARICIO, Marcelino. Pablo Neruda. In: *Ventana Opinión*. Paíta: 23 out. 2007. Disponível em: <<http://marcelinoaparicio.wordpress.com/2007/10/23/la-insepulta-de-paita/>> Acesso em: 15 mar 2009.
- ARGÜILLES, Juan Domingo. *Contra Neruda. Jornada de poesía* –. México: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, Jornada semanal, 6 de abril de 2003, número 422. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/06/sem-juan.html>> Acesso em: 5 fev.2009.
- BARCHINO, Matias. *Pablo Neruda en la tradición autobiográfica*. In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: Biblioteca Americana, 2004. Disponível em: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/nrda/12715172007059314198624/028317.pdf>> Acesso em 6 fev. 2009.
- BIONDO, Delson. Neruda e o México: encontros e desencantos. *Revista Letras*, Curitiba, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, número 65, jan./abr. 2005 p.43- -69. Disponível em:<http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/biondo.pdf> Acesso: 13 fev. 2009
- BOIZARD, Ricardo. (fragmentos) *La casa de Neruda*. In: *Patios Interiores*. Santiago: Nascimento [1948], UNIVERSIDADE DO CHILE. Disponível em: < www.uchile.cl/neruda/lascasas.html > Acesso em: 5 fev. 2009.
- BORGES, Jorge Luís. apud: ARGÜILLES, Juan Domingo. *Contra Neruda. Jornada de poesía* – México: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, Jornada semanal, 6 de abril de 2003, número 422. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/06/sem-juan.html>> Acesso em: 5 fev.2009.
- BUNSTER, Enrique. *Cosas que se cuentan de Vicente Huidobro*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 33, otoño 1993. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/cosas_bol_otono1993.doc> Acesso: 3 out. 2006.
- CÁCERES, Alexis Candia. *Residencia en la tierra: erotismo en las cenizas*. In: *Revista humanidades*. UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, número 12, revista 20, 4/9/2004. Disponível em: <<http://crealupla.cl/humanidades/publicacion/revistas/revista202004/documentos/ART12.pdf>> Acesso em: 16 mar. 2009
- CAMPAÑA, Antonio. *El amor en la obra nerudiana. Generalidad del mundo*. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 30, 1997. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/generalidad_cuad_30_1997.doc> Acesso em: 26 jan. 2009.
- CASASÚS, Mario. *Cubanos hicieron la grabación entre Pinochet y Carvajal durante el asalto a La Moneda*. In: *Clarín*. Lunes, 19 de febrero de 2007. Disponível em: <http://www.elclarin.cl/index.php?Itemid=1071&id=5657&option=com_content&task=view> Acesso: 2 abr. 2009.

- COLOANE, Francisco. *Mascarones de Año Nuevo en Isla Negra*. In: **Revista Cuadernos**. Santiago (Chile): FUNDACIÓN NERUDA, número 29, 1997. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/mascarones_cuad_29_1997.doc> Acesso em: 15 dez. 2007
- CONCHA, Jaime. *Proyección de Crepusculario*. In: **Análisis crítico a la obra nerudiana**. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, jul./2004. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/proycrepusculconcha.html>> Acesso: 19 mar. 2009.
- COSTA, René. *Para una poética de la (anti)poesía*. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, Departamento de Literatura, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 32. 1998. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/poetica.html>> Acesso em: 19 jan. 2009.
- DÍAZ ARRIETA (ALONE), Hernán. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. – 1924, apud: SALERNO, Nicolás. *Alone y Neruda*. **Revista Estudios Público**. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3299.html> <4_SALERNO_ALONEYNERUDA.PDF> Acesso em: 1 fev. 2009
- DÍAZ GREZ, Ana Maria. *Vicisitudes de un premio Nóbel*. **Revista Cuadernos**, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 9, invierno 1991. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/vicisitudes_bol_invierno1991.doc> Acesso em: 12 fev. 2009.
- DIEGUEZ ROJAS, Juan José Augusto. *Huidobro vs. Neruda*. **Miarroba Networks**. Cantábria, 21 ago 2004. Disponível em: <<http://redpublicacionpolitana.mforos.com/96121/2227075-huidobro-vs-neruda/>> Acesso em 15 fev.2009.
- ESCUADERO, Alfonso: *La actividad literaria en Chile en 1924*. **Revista Atenea**, Concepción (Puerto Rico), año II, número1, marzo 1925. apud: SALERNO, Nicolás. *Neruda: sus críticos y sus biógrafos*. **Revista Estudios Públicos**, Santiago UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3283_1643/r94_salerno_criticosybiografos.pdf> Acesso em: 12 jan. 2009.
- ESPINO BARAHONA, Erasto Antonio. *El río invisible*. **Espéculo**. **Revista de estudios literarios**, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, Homenaje centenario de Pablo Neruda, número 27, 07/09/2004. Disponível em: <http://147.96.1.15/info/especulo/numero27/neru_rio.html> Acesso em: 5 fev.2009.
- FERNÁNDEZ, María del Carmen. *La métrica de La espada encendida de Neruda*. In: **Anales de Literatura Hispanoamericana**, número 17, 1988, p.151 Servicio de Publicaciones de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/fli/02104547/articulos/ALHI8888110151A.PDF>> Acesso em: 23 fev. 2009.
- FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón. *Pablo Neruda y Miguel Hernández: un idilio poético*. **Perito Literario Revista de Literatura y Arte Alicante**, Alicante, abril de 2006. Disponível em: <<http://www.revistaperito.com/ramon.htm>> Acesso em 13 jan. 2009.

FICHA TÉCNICA DE LA PRENSA HISTÓRICA ESPAÑOLA – *Revista Caballo Verde para la Poesía*. Disponível em <http://www.elecohernandiano.com/numero%2014/sepren_sahistorica.htm> Acesso em: 13 jan. 2009.

GABRIELLI, Rolando. *Neruda – el cóndor rojo de la poesía chilena*. In: *Escaner – Revista Virtual*. Santiago de Chile, número 63, año 6, Julio / 2004. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/>> Acesso em 19 dez.2007

_____. *Neruda inédito, se sigue viviendo*. *Revista Letralia*. Panamá, 23 de julio de 2008. Disponível em: <<http://www.letralia.com/ciudad/gabrielli/080723.htm>> Acesso: 2 fev. 2009.

GARCÍA, Lorca & NERUDA, Pablo. *Discurso al alimón* (fragmento). *Atlas de poesía*. Domingo, 11 de diciembre de 2005. Disponível em: <<http://atlasdepoesia.blogcin.dario.com/2005/12/00037-discurso-al-alimon-de-neruda-y-garcia-lorca-en-un-homenaje-a-ruben-dario.html>> Acesso em: 06 mar 2009.

GARCÍA-POSADA, Miguel. *Chile y el posnerudismo. Proyecto patrimonio – 2005*. Santiago (Chile) – Madrid (España), www.abc.es, letras 5, 6/1/2006. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/je260106.htm>> Acesso em: 8 jan.2009.

GÓMEZ, Coral Herrera *El amor romántico, última utopía de la posmodernidad*. *Periódico Diagonal net*. Entrevista de Irene Cuesta a Coral Herrera Gómez para *Diagonal Net – periódico quincenal de actualidad crítica*, Madrid, número 83. Del 24 de julio al 3 de septiembre de 2008. Disponível em: <<http://www.diagonalperiodico.net/spip.php?article6352>> Acesso em: 23 jan. 2009.

GONZAGA, Sergius. Pablo Neruda: uma obra múltipla e desigual. In: *Revista Educaterra*. (Sessão Literatura, tema do mês), 22/09/2003. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/2003/09/22/000.htm>> Acesso: 19 ago. 2008.

GRAVEL, Nate. *El espacio del silencio en Neruda*. *Gaceta Hispánica de Madrid*. MIDDLEBURY COMMUNITY COLLEGE Y NEW YORK UNIVERSITY EN ESPAÑA, ISSN 1886-1741, otoño 2006. Disponível em: <http://community.middlebury.edu/~gguillen/trabajos/GHM4_Espacio_silensioNeruda_Grave.pdf> Acesso em: 8 fev.2009.

HAHN, Oscar. *El infructuoso clamor de Pablo Neruda*. *Revista Estudios Públicos*. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <www.cepchile.cl/dms/archivo_3291_1650/r94_hahn_infrectuosoclamor.pdf> Acesso em: 20 jan. 2009.

IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel. *El Ciclo Poético de Neruda (I)* In: *Análisis crítico a la obra nerudiana*. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, jul./ 2004. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jmibanez.html>> Acesso em: 16 jan.2009.

JIMÉNEZ, Jorge Gómez (editor). *Descubren poemas inéditos atribuidos a Neruda. Letralia, Cagua*, número 190, Año XIII, 7 de julio de 2008. Disponível em: <<http://www.letralia.com/190/0704neruda.htm>> Acesso em: 3 jan 2009.

JIMENÉZ, Juan Ramón. Pablo Neruda. apud: ARGÜELLES, Juan Domingo. *Contra Neruda. Jornada de poesía*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, Jornada semanal, 6 de abril de 2003, número 422. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/06/sem-juan.html>> Acesso: 8 fev. 2009.

JOFRÉ, Manuel. *Pablo Neruda: mito y poesía*. In: *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: UNIVERSIDAD DE CHILE, VI serie, número 10, diciembre de 1999. Disponível em: <http://www2.anales.uchile.cl/CDA/an_completa> Acesso em: 31 set. 2006.

LAGO, Tomás. Pablo Neruda: *Premio Nacional de Literatura. Revista de Educación*. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, 30/8/1945. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/tlago.html>> Acesso em: 4jan. 2009.

LAGOS, Marino Muñoz. *Gabriela Mistral y Pablo Neruda forasteros ilustres de Punta Arenas*. In: *Suplemento Literario Conmemorativo de Cien Años del El Magallanes – testigo de un siglo de historia: 1894–1994*. Punta Arenas (Chile), domingo 28 de agosto de 1994. Disponível em: <<http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0003932.pdf>> Acesso em 10 jan. 2009.

LATORRE, Mariano. *Los libros. Revista Zig-Zag*. Santiago, 16, ago. 1924. apud: SALERNO, Nicolás. *Neruda: sus críticos y sus biógrafos. Revista Estudios Públicos*, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94. otoño/2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3283_1643/r94_salerno_criticosybiografos.pdf> Acesso em: 12 jan. 2009.

LAVALLE, Luci M. Collin. Os cantares de Whitman e Neruda: a tradição do épico-lírico americano. *Revista Letras*, Curitiba: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, número 65, janeiro/abril 2005. Disponível em: <<http://www.revistavagalume.com/3/Ensaio/lucicollin.html>> Acesso em: 22 jan. 2009.

LOYOLA, Hermán. “*Canto General*” itinerario de una escritura. *Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 39, 1999. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/canto_cuad_39_1999.doc> Acesso em: 9 out.2007.

_____ *Fidel le debe un desagravio a Neruda*. Entrevista de Manuel Toledo para BBCmundo.com, sábado, 17 de julio de 2004. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2004/cien_anos_de_neruda/newsid_3878000/3878897.stm> Acesso: 11 fev. 2009.

----- *Los Modos de Autorreferencia en la obra de Pablo Neruda* In: **Análisis crítico a la obra nerudiana**. Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, jul./2004. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyolamodos.html>> Acesso em: 18 mar.2009.

MANSILLA, Luis Alberto. *De cómo Joaquín Murieta llegó al Teatro Municipal*. **Revista Cuadernos**. Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 36, 1998. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/tres_cuad_36_1998.doc> Acesso em 8 out. 2007.

MIGUEL VARAS, José. *Las manos de Rafita*. **Revista Cuadernos**. Santiago (Chile) FUNDACIÓN NERUDA, número 40, 2000. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/manos_cuad_40_2000.doc> Acesso em: 9 out.2007

MILLARES, Selena. *Bajo el signo de Walt Whitman*. **Revista Cuadernos**, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 8, otoño 1991. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/bajo_bol_otonol1991.doc> Acesso em: 22 jan. 2009.

MONTAÑA CUÉLLAR, Jimena. *Neruda Huidobro y los otros*. **Boletín cultural y bibliográfico 65, blaavirtual**, *Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República – BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO – MUSEU DE ORO – BANCO DE LA REPÚBLICA DE LA COLOMBIA*, 1999. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole65/bole38.htm>> Acesso em: 15 fev. 2009.

MORA, Pablo. *Acercamiento a Confieso que he vivido*. **Espéculo. Revista de estudios literários**. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, número 34, 2006. Disponível em: <[es.http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/confieso.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/confieso.html)> Acesso em: 29 mar. 2009.

MOYA TORRES, Alfonso Enrique. *Amistad eterna: Pablo Neruda y Miguel*. **Revista Digital Rincón Literario**. Orihuela (Alicante), FUNDACIÓN RINCÓN, número 2, 9 de mayo de 2003. Disponível em: <www.elecohernandiano.com/numero2/secolaboraciones.htm> Acesso em: 29 jan.2009.

NEVES, Eugenia. “*Canto general*”, *la invención poética de América*. **Revista Cuadernos**, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 41, 2000. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/invencion_cuad_41_2000.doc> Acesso em: 31 ago.2008.

NÚÑEZ, Leonardo. *Libro inédito de Neruda*. **El Mercurio – emol on line**, Santiago de Chile, lunes 7 de julio de 2008. Disponível em: <<http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=312009>> Acesso em: 3 jan. 2009.

OLIVARES, Edmundo. *El poeta Pablo conoce al poeta Federico*. **Revista Cuadernos**. Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 32,1998. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/podria_cuad_32_1998.doc> Acesso em: 13 jan.2009.

OSÉS, Darío. *Cincuenta años de Estravagario. Noticias Boletín de actividades*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, agosto 2008. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/actividades_fundacion130.htm> Acesso em: 2 fev. 2009.

OTERO, Lisandro. *Opiniones: Neruda, Asturias y la gastronomía. La Ventana*. Portal informativo de la Casa de las Américas. Havana (Cuba), 28 de diciembre de 2006. Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/mo- dules.php?name=News&file=article&sid=3501>> Acesso em: 3 fev. 2009

PANERO, Martín. *Neruda y España (Amor, dolor, ira). Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 6, primavera 1990. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/amor_ bol_prim1990.doc> Acesso em: 14 jan. 2009.

PENCO, Wilfredo. *Los poetas van a la guerra. Jornada de poesía*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO, Jornada semanal, 19 de enero de 1997, Convenio con *El País Cultural*, de Montevideo. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/1997/01/19/sem-penco.html>> Acesso em: 14 fev. 2009.

PEREYRA, Claudia. *Edición Conmemorativa del Centenario de nacimiento de Pablo Neruda. Revista Contracultura*. Chile: noviembre 2004. Disponível em: <www.contra-cultural.com.ar/edanteriores/nov04.htm> Acesso em 30 dez. 2008.

PONCIANO, Roberto. A influência de Federico Garcia Lorca na evolução da Poesia de Pablo Neruda (resumo), *Journal Virtual Multiplay*, 18 de junho de 2007. Disponível em: <<http://robertoponciano.multiply.com/journal/item/66/66>> Acesso em 11 jan. 2009.

REYES, Bernardo. *A primeira poesia de Neruda*. In: *La Época. Sección literatura y libros*. Chile: 12 de enero de 1997. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/primpoesia.html>> Acesso em: 14 jan. 2007.

RODRÍGUEZ, Francisco Torres (org.). “...el hombre, ¿dónde estuvo?” – *Cincuenta años de Canto general. Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN PABLO NERUDA, número 41, 2000. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/cantogeneral/index.html>> Acesso: 31 set. 2008.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. *La poética póstuma de Neruda. Centro Virtual Cervantes –CVC*, INSTITUTO CERVANTES, España, 2000. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/neruda/obra/rodriguez.htm#nota>> Acesso em: 11 jan. 2009.

ROVIRA, José Carlos. *Neruda: el tiempo español de la solidaridad y el compromiso. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: Biblioteca Americana, 2004. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383819722571625_867802/index.htm> Acesso em: 29 jan. 2009.

RUBILAR, Luis. *La Universidad de Chile y Pablo Neruda. Entorno infanto-adolescente del poeta y primeros nexos universitarios. Anales de la UNIVERSIDAD DE CHILE* – sexta serie, número 10, diciembre 1999. Disponível em: <http://www2.anales.uchile.cl/CDA/an_complex/0,1279,SCID.html> Acesso em: 27 jan.2009.

SALERNO, Nicolás. *Neruda: sus críticos y sus biógrafos. Revista Estudios Públicos*, Santiago UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3283_1643/r94_salerno_criticosybiografos.pdf.> Acesso em: 12 jan. 2009.

SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem Pagou as Contas? A CIA na Guerra Fria da Cultura* Entrevista concedida para o **Jornal Folha de São Paulo – Ilustrada**. São Paulo, 20 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2601200808.htm>> Acesso: 10 fev. 2009.

SEPÚLVEDA ERIZ, Magda. *Luces en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris*. In: **Revista Atenea** número 496 – II Sem. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622007000200009&script=sci_arttext&tlng=es> Acesso em: 19 mar. 2009.

SICARD, Alain. *Pablo Neruda: divagaciones y regresos*. In: **Revista América sin nombre**. Biblioteca Virtual Española – Consejo Español de Estudios Iberoamericanos / Red Europea de Documentación e Información sobre América Latina, número 1, diciembre de 1999. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/pneruda/Sicard.htm>> Acesso em: 21 fev. 2009.

SUÁREZ, Eulogio. *La vida mexicana de Pablo Neruda. Revista Cuadernos*, Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 7, verano 1991. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/vida_bol_ver1991.doc> Acesso em: 30 out. 2006.

TEITELBOIM, Volodia & CALDERON, Teresa. *Algo sobre Neruda y el amor*. In: **Revista Cuadernos**. Santiago(Chile): FUNDACIÓN NERUDA, número 21,verano de 1995. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/algo_cuad_20_21_verano1995.doc> Acesso: 25 jan. 2008.

TEITELBOIM, Volodia. *Adiós a Neruda*. In: **Periódico Siglo 21** – Suplemento especial – Los dos once de septiembre. Lawrence (EUA), número 127, 15/10/2003. Disponível em:<<http://www.periodicosiglo21.com/suplementoespecial/e122/se07.htm>> Acesso em: 12 jan. 2009.

_____ *Hay libros que son padres de naciones. Revista Estudios Públicos*, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 94, otoño 2004. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3294.html> Acesso em: 12 jan. 2009.

_____ Pablo Neruda: cem anos.Tradução: Maria Lucília Ruy. In: *El Siglo* – número 74. Chile: 2004. Disponível em:<www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores> Acesso em: 19/09/2006.

----- . *Primeros versos de Neruda*. In: **Revista Casa de las Américas**. En el centenario de Pablo Neruda. El Vedado (Cuba), número 235, 2004, s/p. Disponível em: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/235/volodia.htm>> Acesso em: 10 fev. 2009.

TOVAR, Paco. *Al amor de una melodía: “La barcarola” de Pablo Neruda*. **Revista América sin nombre**. Biblioteca Virtual Española – Consejo Español de Estudios Iberoamericanos / Red Europea de Documentación e Información sobre América Latina, número 1, p.80-86,1999. Disponível em: <http://www.americanismo.es/texto-completo-Tovar_Paco-Al_amor_de_una_melodia_La_barcarola_de_Pablo_Nerud-2051.html> ou <<http://www.cervantesvirtual.com/pneruda/Tovar.htm>> Acesso em: 27 jan.2009.

VALDIVIESO, Jaime. *Profecía y apocalipsis en la poesía de Neruda*. **Revista Estudios Públicos**, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, número 44. primavera /1992. Disponível em: <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1739_1265/rev44_valdivieso.pdf> Acesso em: 24 jan. 2009.

VANGOMBOS, Lucas. *Las vueltas de un residente*. In: **Gaceta Hispánica de Madrid**. Revista virtual de C.V. Starr-Middlebury College y New York University en España. ISSN 1886-1741. Otoño. Disponível em: <http://cat.middlebury.edu/~gacetahispanica/trabajos /GHM4_Vueltas_VanGombos.pdf> Acesso em: 19 mar. 2009.

VÁSQUEZ, Pedro Correa. *Ascenso a Macchu Picchu*. **Revista Cuadernos** –. Santiago (Chile), FUNDACIÓN NERUDA, número 16, primavera 1993. Disponível em: <http://www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/ascenso_bol_primavera1993.doc> Acesso em: 4 out.2006.

VERES, Luis. *El modernismo y los orígenes de la poesía de Pablo Neruda*. **Espéculo**. **Revista de estudios literarios**, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, número 7, nov. 2007. Disponível em: < <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/neruda.htm> > Acesso em: 28 ago. 2008.

VIDAL, Virginia. *Cantalao, territorio imaginario de Neruda*. In: **Anaquel Austral**. Santiago: Editorial Poetas Antiimperialistas de América.26 de Diciembre de 2008. Disponível em: <http://virginia-vidal.com/publicados/ensayos/article_289.shtml> Acesso em: 22 mar 2009.

VILLEGAS, Juan. *El yo poético conmisericordioso de “Crepusculario”*. **Análisis crítico a la obra nerudiana**. Santiago: UNIVERSIDAD DE CHILE, abril/1978. Disponível em: <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jvillegas.html>> Acesso: 1 fev. 2009.

ZAPATA, Miguel-Angel *La desarticulación de la voz: Pablo Neruda y el poema en prosa*. **Neruda, 100 años**. Punta Arenas (Chile), UNIVERSIDAD DE MAGALLANES, 2004. Disponível em: < http://people.hofstra.edu/miguel-angel_zapata/essays/Nerudaenprosa.pdf> Acesso em: 23 jan. 2009.

*Así pues,
en tus manos
deposito
este atado
de flores y
herraduras

y adiós

hasta más tarde:

hasta más pronto:

hasta que todo sea

y sea canto.*

*Pablo Neruda*⁵³⁵

⁵³⁵ “*Odas de todo el mundo*” (fragmento) In: *Tercer libro de las odas*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1972, p.10.