

## OS CADERNOS DE POESIA DE NEFTALÍ RICARDO REYES, OU MELHOR DIZENDO, PABLO NERUDA

### THE POETRY NOTEBOOKS BY NEFTALÍ RICARDO REYES, IN OTHER WORDS, PABLO NERUDA

Marcelo Ferraz de Paula (USP)

RESUMO: A publicação dos *Cuadernos de Temuco*, 1996, divulgou para o grande público os poemas que Pablo Neruda escreveu entre seus 14 e 17 anos. Neste trabalho, propomos uma leitura geral do livro, vasculhando na instabilidade de suas páginas as pegadas deixadas por aquele que seria um dos maiores autores do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Pablo Neruda. Poesia Hispano-americana. *Cuadernos de Temuco*. Juventude.

ABSTRACT: The publication of *Cuadernos de Temuco*, 1996, reported to the general public the poems that Pablo Neruda wrote when he was 14 to 17 years old. In this paper, we propose a general reading of the book, scanning in the instability of its pages the footsteps left by the one who would be among the most important writers of the 20<sup>th</sup> Century.

KEYWORDS: Pablo Neruda. Hispanoamerican poetry. *Cuadernos de Temuco*. Youth.

Y fue a esa edad... llegó la poesía  
a buscarme. No sé, no sé de donde  
salió, de invierno o río.  
No sé cómo ni cuando,  
no , no eran voces, no eran palabras,  
ni silencio(...)  
entre fuegos violentos  
o regresando solo,  
allí estaba sin rostro  
y me tocaba.

(Memorial de Isla Negra – Pablo Neruda)

Hace dieciséis años que nací en un polvoso  
pueblo blanco y lejano que no conozco aún,  
y como esto es un poco vulgar y candoroso  
hermano errante, vamos hacia me juventud.  
(Sensación Autobiográfica - Pablo Neruda)

#### 1. POEMAS DE JUVENTUDE, POESIA IMATURA?

A gênese da poesia de Pablo Neruda pode ser pensada a partir de duas fases distintas delimitadas por episódios biográficos relevantes: a primeira delas corresponde a sua adolescência na cidade de Temuco, onde o ainda adolescente Neftalí Ricardo

Reyes dividia o seu tempo entre as atividades escolares do *Liceo* e os momentos de solidão em meio à natureza exuberante, dedicados à criação de seus primeiros poemas. O segundo momento começa com sua ida para Santiago, deixando para trás as amarras familiares e seguindo, ainda muito jovem, a vocação literária que dava como certa. É este o momento em que assume de vez o pseudônimo Pablo Neruda – permuta dos nomes do músico Pablo Casalis e do escritor tcheco Jan Neruda – um dos vários que utilizava em Temuco para publicar seus poemas em revistas e jornais da cidade.

Da vida em Santiago o marco é a publicação de *Crepusculario*, em 1923, primeiro livro do autor, quando este vivia seus 19 anos. Já o resultado poético dos anos em Temuco permaneceu guardado em três cadernos de manuscritos, com letra caprichosamente desenhada pela irmã de Neruda, onde estão guardadas suas primeiras aventuras literárias, publicadas tardiamente no Chile, em 1996, e em edição brasileira dois anos depois. A recente publicação dos poemas escritos em sua adolescência confirma a previsão que Pablo Neruda deixou gravada em afiado poema de *Estravagario*: “Cuando me muera publicarán hasta mis calcetines” (Neruda 1971: 84).

Para o estudioso da literatura, encarar as obras de um autor laureadas com o perigoso rótulo de “poesia de juventude”, sob o signo problemático, quase pejorativo, das “obras imaturas”, é um desafio tão complexo como sedutor. Afinal, que valor podemos vislumbrar em poemas escritos por um jovem de 14 anos, nascido entre as atribulações e instabilidades próprias da adolescência? Eles estão invariavelmente limitados pela sina da pouca experiência, de um certo confessionalismo pueril, e autores prodigiosamente precoces como Rimbaud ou Victor Hugo são apenas exceções que confirmam a regra? Qual a validade da publicação de textos que o seu autor jamais se empenhou em divulgar, que vêm à tona em edições repletas de asteriscos, em que cada explicação sobre a natureza dos poemas soa como justificativa ou pedido de desculpas pela inferioridade gritante em relação ao conjunto da obra do autor? E qual o público que um “livro de juventude” deseja tocar: estudiosos interessados em preencher ou entender lacunas na formação do imaginário do autor? Fãs já consolidados dispostos a conhecer melhor – numa atitude quase de *voyeurismo* – a intimidade do poeta em um momento específico de sua vida? Como fica, enfim, a contemplação dos poemas em si, quais seus limites, quais suas potencialidades?

São estas indagações que deixamos como fundo para nossa reflexão sobre os *Cuadernos de Temuco* (1996), animados pelo manancial de embates que tais poemas despertam e sem qualquer pretensão de esgotar as muitas nuances e olhares possíveis para estas questões.

## 2. O JOVEM NERUDA

Embora algumas décadas mais tarde Neruda afirme, poeticamente, que aprendeu mais com os pássaros e com a chuva do que com os livros, podemos facilmente encontrar por detrás de seus primeiros poemas os traços de um leitor assíduo, conforme salienta um de seus biógrafos mais importantes:

En Temuco salta desordenadamente de los libros de aventura de Vargas Vila. Para extremar el caos, sus ojos van de Strindberg a Felipe Trigo, del atormentado escandinavo al entonces llamado sicalíptico español; del muy intelectual enciclopedista Diderot al muy caminador de Rusia, Máximo Gorki. (Teitelboin 1994: 37)

### Estação Literária

Aos treze anos aproximava-se com enorme afeição dos escritores românticos, sobretudo de Bernadino de Saint-Pierre. Aos 17, quando já escrevia assiduamente para revistas das cercanias de Temuco, se interessará por Rimbaud e Baudelaire, chegando inclusive a traduzir alguns poemas desses autores, que serão seus grandes modelos nessa fase inicial. Também conhecerá a grande poetisa chilena Gabriela Mistral, que fazia uma rápida viagem a Temuco. Ela lhe apresentará os ficcionistas russos, e imediatamente Dostoievski, Tolstoi, Chejov também ganharão um elevado destaque no rol de preferências do jovem Neruda.

Essa diversidade de estilos o acompanharia pela vida toda, sendo uma de suas maiores bandeiras literárias: a poesia livre de uma ideia de “bom-gosto” pré-definido, alheia a modismos e imposições, ideal que marcará formalmente sua obra a partir de *Residencia en la Tierra*, e que ele sistematizará em artigo publicado na *Caballo Verde para Poesía*, revista que idealizou no período em que viveu na Espanha, nos anos 30, às vésperas da Guerra Civil Espanhola, intitulado “Sobre una poesía sin pureza” (*apud* Schwarz 2002: 457).

Para compreendermos o início de seu contato com a criação artística não podemos deixar de citar a célebre história que Neruda narra em *Confieso que he vivido* (1974). Ao mostrar ao pai um poema que havia escrito em homenagem a sua madrasta (ou *mamadre*, como costumava chamá-la carinhosamente), o pai secamente lhe indaga de onde havia copiado tais versos. Na ordenação do discurso autobiográfico de Neruda, aquela foi a primeira manifestação de crítica em cima de uma obra sua, e o pai – dentre os muitos críticos atroztes que sua poesia iria acumular – certamente seria um de seus mais influentes detratores. Ele jamais consentiu que o filho se dedicasse à carreira de poeta; mais que isso, lhe proibia veementemente de escrever qualquer coisa que lembrasse versos, chegando a destruir livros e cadernos nos quais anotava com capricho os seus textos.

É curioso que os primeiros poemas de Neruda, escritos na solidão de sua pequena província chuvosa, já nascem com o símbolo da clandestinidade, da resistência e da rebeldia. É bastante provável que estes episódios de atrito com o pai, com o chamado hipnótico da poesia sempre falando mais alto, tenham contribuído para amadurecer a imagem que Neruda fazia da poesia – não somente da sua - como espaço genuíno de transgressão e engajamento. Até por conta disso, suas primeiras publicações, divulgadas em pequenas revistas e jornais, saíam com os mais diversos pseudônimos, mantendo no anonimato o jovem que os escrevia, à revelia do controle paterno.

Com a transferência para Santiago, um destes diversos pseudônimos se impõe, transformando o jovem Nefalí Ricardo Reyes em Pablo Neruda, nome que o autor jamais abandonaria e que a história da literatura latino-americana também não poderia esquecer. Esta nova fase é marcada pela certeza de que a poesia era seu caminho inexorável e que ele poderia desenvolver esta vocação sem a perseguição paterna; é, portanto, quando “empieza a transformarse en el poeta laborioso y comprometido que deseaba ser” (Pascual 2000: 21). Neruda construirá para si uma imagem típica do que nessa época representava o estereótipo de um poeta: começa a frequentar círculos intelectuais na capital chilena, ficando marcado entre os estudantes por usar uma longa capa preta que herdara de seu pai, trabalhador de ferrovia, e se tornaria sua marca pessoal, ou um atestado de que era, desde o primeiro olhar, um poeta. O garoto solitário, isolado em seu mundo marcado pela criatividade e a introspecção, cede lugar ao boêmio, menos tímido, amigo de outros poetas que, como ele, buscavam um lugar ao

sol – enquanto se divertiam, limitados apenas pela precária condição financeira em que se encontravam.

Continua escrevendo com o mesmo ímpeto que transportava o jovem de Temuco de sua realidade provinciana para a plenitude dos versos. Chega a escrever em média três poemas por dia; participa de concursos e colabora com diversas revistas e jornais – são mais de duzentos textos espalhados por várias revistas de Temuco, Santiago, Valparaíso e Valdivia (Loyola 1971). A maioria dos escritos são poemas, mas também encontram-se alguns textos em prosa, contos ou artigos, formando, ao lado dos *Cuadernos de Temuco*, a obra “não publicada” de Neruda, ou seja, aquela que o autor não pôde - ou não quis - publicar em vida.

### 3. CUADERNOS DE TEMUCO

A publicação tardia dos cadernos de poesia que Pablo Neruda redigiu em sua adolescência encerra, de certa forma, uma longa jornada desses manuscritos até alcançarem a condição de livro impresso. Neste período, os papéis sobreviveram a diversas peripécias: resistiram às investidas decididas do pai de Neruda, que insistia em destruir todos os objetos que reafirmassem no filho o desejo proibido de ser poeta; depois passou pelas mãos de sua irmã Laura, e de outros familiares até serem, enfim, publicados em 1996, com o título sugestivo de *Cuadernos de Temuco*.

Trata-se visivelmente do livro de um adolescente. Escreveu todos os poemas que compõem os cadernos quando tinha entre 14 e 17 anos, e essa aura juvenil aparecerá não apenas na condição externa do livro como também se transforma muitas vezes em matéria poética. Podemos perceber uma elevada regularidade de estilo e temas, o que permite dizer que houve algum grau de trabalho de seleção e organização por parte do autor, já vislumbrando uma possível disposição final em forma de livro, pois todos os poemas foram “corregidos, transcritos, ordenados e distribuídos por Pablo Neruda”, conforme explica o editor Mario Frías (1996: 4) no prefácio do livro.

Isso antecipa uma preocupação técnica que acompanhará o autor em toda a sua obra: cada um de seus livros será elaborado seguindo uma unidade temática rígida e um estilo que une os poemas em uma ideia totalizante, ou seja, nenhum dos livros arquitetados por Neruda surgirá da reunião aleatória de poemas, e sim de um consciente ordenamento da matéria poética, subordinada a uma proposta mais ampla. Para ilustrar essa postura, vale dizer que num curto espaço de tempo Neruda publicará *Las Uvas y el Viento*, uma verdadeira celebração do mundo comunista do leste europeu e seus heróis; *Cien Sonetos de Amor*, no qual declara utilizando, de maneira bastante original, a mais clássica das formas, o seu amor por Matilde Urrutia; e também *Odas Elementales*, poemas de versos curtos e uma linguagem elaboradamente clara para cantar objetos simplórios do cotidiano. É sintomático constatar que o Neruda adolescente já demonstrava essa noção de livro coeso que marcaria tão fortemente a sua obra posterior. De tal forma que ao confrontarmos os poemas que compõem os cadernos com outros que Neruda publicou isoladamente em revistas nessa mesma época, encontraremos nestes uma técnica de construção literária bastante distinta daqueles presentes no seu projeto de livro, que por sua vez, em muitos pontos se aproximam formal e tecnicamente entre si. O desejo de organização estrita da coerência interna dos seus livros é uma marca quase obsessiva do autor inclusive sendo um dos pontos mais criticados de sua poesia. Nicolás Salerno, por exemplo, ao se referir a essa questão, dirá

que: “la vaguedad sin coherencia es necesariamente ciega, mientras, por el contrario, una coherencia totalmente determinada es algo vacío de substancia lírica” (Salerno 2004: 29), para o crítico, a obra de Neruda muitas vezes desaba no segundo caso.

Esses críticos se concentrarão no argumento de que muitas vezes a leitura de alguns dos livros de Neruda transmite a impressão de que alguns dos poemas ali reunidos são incapazes de se destacar da ideia matriz que pressupõe tal organização e, ao contrário de uni-los, essa unidade, em alguns momentos, parece prendê-los numa enfadonha monotonia. É como se cada poema, enquanto produção concreta, fosse apenas um exercício sobre a temática e o estilo que define o livro no qual está inserido. Independente dos eventuais excessos críticos de tal acusação, vale sim notar como essa mesma mescla de poemas brilhantes e outros bem menos relevantes, será também visível nos *Cuadernos de Temuco*.

Na edição de 1996, os três volumes dos cadernos são publicados conjuntamente, pois, de fato, formam uma unidade contínua e assim imaginava o jovem Nefalí Reyes que poderiam vir a ser editados. Essa divisão segue aparentemente uma ordem cronológica, alguns poemas são inclusive datados, e para outros, quando isso parece significativo, o autor anota também o local e a situação em que foram elaborados, como “noche del 20 de julio de 1919” ou “en la clase de química” (Neruda 1996, p. 36)

Os temas que percorrem os primeiros poemas de Neruda são diversos e recorrentes, de tal forma a prefigurar um painel com os principais núcleos temáticos que iriam consolidar sua poesia futura. Podemos observar como boa parte da matéria poética que consagrará Neruda já está presente em fase germinal ou, em alguns casos, até já notavelmente constituída em seus primeiros versos.

Parece válido discutir primeiramente como cada um desses temas se organiza na dinâmica do livro e como se adaptam ao estilo ainda verde dessa poesia; para em seguida aprofundarmos em cada um dos seus assuntos principais, comparando as soluções formais que o poeta utilizará para exprimi-los em sua poesia consagrada.

### 3.1 Marcas de um lirismo juvenil

Não podemos desconsiderar o teor autobiográfico como característica fundamental para a compreensão dos poemas deste livro. Estamos diante de um eu-lírico que a todo instante se coloca como jovem, basta citarmos alguns dos títulos de seus poemas: “De mi vida de estudiante”, “Estos quince años míos”, “Ya siento que se va mi adolescencia” entre outros. Chega a ser espantosa a clarividência com que o sujeito marca seus poemas com a lâmina da juventude, criando um universo próprio em que a maioria de suas imagens poéticas relacionam-se com a experiência da formação, do jovem que se sabe em estado de pleno desenvolvimento, que ri de sua pouca experiência e viceja um futuro de aperfeiçoamento de sua poesia, pois a única segurança que apresenta é a de que possui uma vocação – ainda que uma vocação a ser desenvolvida.

A poesia nascerá de um olhar de um jovem imerso em situações cotidianas, como aulas de química e viagens de trem, ou em paisagens de isolamento completo que dialogam ativamente com a tradição romântica e do modernismo hispânico, com a presença de paisagens naturais, da solidão diante das multidões e no recolhimento subjetivo após uma desilusão amorosa ou existencial. Esse sujeito recolhido e melancólico irá se apoiar no poder de verdade que ele atribui à poesia para alcançar o que define como “las plenitudes de mis desengaños” (Neruda 1996: 36) e criar, a partir

do seu olhar sobre as coisas humildes, naturais e sobre si mesmo, um canto geral de uma fase de sua vida: “la canción tristíssima de mi juventud” (Neruda 1996: 44). Evidentemente a apropriação de aspectos biográficos na poesia de Neruda não será privilégio destes primeiros poemas; a habilidade em fundir a voz lírica do poema com a voz do autor (social, biográfica, militante) pode ser entendido como outra característica central de sua poesia em relevo nos poemas que escreveu em sua adolescência.

Apesar da rígida unidade formal, os *Cuadernos de Temuco* envolvem uma poesia relativamente abrangente - e nem poderia ser de outro modo, pois se trata de uma sujeito que ainda busca sua identidade, que experimenta nas construções gramaticais, inventa algumas palavras e movimenta-se em alguns núcleos temáticos principais. Neruda fará experimentos sobre todos os âmbitos: num primeiro momento olhará para as coisas simples: “yo encuentro en las quietudes de las cosas/ un canto enorme y mudo” (“Amo la mansedumbre”); mais adiante buscará inspiração na vida simples dos camponeses: “Pan campesino, dame tus entrañas”; na natureza exuberante de Temuco “los dos montes, como dos milagros, me sonreían...” (“Amanecer”); nos mistérios de suas primeiras experiências amorosas “y todos los deseos se me tornan ancianos” (“Otoño”), “Amada, rubia amada de mis días primeros” (“Si algún día volvieras.”)

Apesar do alto teor biográfico desses poemas, é interessante que o jovem Neruda não tenha cedido completamente ao confessionalismo vulgar. Apesar de oferecer suas experiências empíricas fazendo da poesia o reduto de suas angústias adolescentes, utilizando situações de seu cotidiano particular, Neruda parece intuir muito bem os limites que separam a verdadeira poesia do que seria mero desabafo existencial. O grau de exigência formal do jovem escritor afasta os poemas do tom derramado de um diário íntimo em versos, por exemplo. Assim, muitas vezes acaba brechando seus ímpetos íntimos em momentos de extrema subjetividade confessional e desloca a atenção para o cenário natural, para sentimentos mais abrangentes ou tenta retirar conclusões mais amplas de seus dilemas melancólicos. Como no poema “La hora del amor”, que começa centrado na descrição do estado de espírito do sujeito:

Yo voy todo borracho de amor en esta hora,  
se levantan en mi alma las dulzuras perdidas  
las tremantes campanas de la vida sonora  
se llevan los celestes cansancios de mi vida.  
(Neruda 1996: 86)

Mas logo em seguida busca elementos externos, simbólicos e tradicionais, para completarem o sentido poético da emotividade expressa:

Ven crepúsculo tibio, ven aurora rosada  
ven fragancia de besos, ven calor de mujer.  
(Neruda 1996: 33)

Outro fator que desponta em sua linguagem poética é um conhecimento aprofundado das formas tradicionais. Nos poemas dos cadernos predominam as formas fixas e rimadas, diferente de outros poemas que publicou em revistas nessa mesma época, como em “El maestro entre los hombres”, no qual temos o verso livre e uma aproximação com o gênero dramático. Neruda utiliza com desenvoltura o soneto - que será a forma mais utilizada -, mas também as quadras e dísticos serão bastante

### Estação Literária

frequentes. Controla a métrica com rigor e consciência, conforme salienta o poeta Thiago de Mello, tradutor do livro para o português: “Maneja com perícia técnica todas as cadências. Canta na redondilha, celebra em decassílabos. Não são poucos os poemas armados no engenhoso octossílabo. Mas o seu verso preferido é o alexandrino clássico, com a cesura mediana.” (*apud* Neruda 1998: 10).

A rima aparece na grande maioria dos poemas, muitas vezes toantes, sempre fixas e regulares; o que certamente causará certo espanto nos leitores de sua obra posterior. A rima fixa será raríssima na poesia canônica de Neruda, até mesmo rimas circunstanciais serão incomuns em seus livros principais, dando lugar, por exemplo, ao ritmo irregular, mimetizando a geografia do continente latino-americano, do seu *Canto General*, ou ao prosaísmo simplório e pungente das *Odas Elementales*, no discurso profético e caótico de *Residencia em la tierra* e mesmo nos *Cien Sonetos de Amor*, que como alerta o poeta, são “éstos mal llamados sonetos de madera” (Neruda 2002: 7) pois não se importam em atender à estrutura rítmica exigida pelo soneto clássico.

O crítico Antônio Cândido, ao comentar a importância da rima na poesia, já sugere uma espécie de vertigem causada pelo verso livre (Candido 2006: 45). Segundo ele, o temor que a maioria dos poetas sente ao abrir mão da rima é causado pelo choque com a infinitude de possibilidades que o verso livre oferece, além dos inúmeros novos recursos que o escritor precisa manejar para substituir com êxito a recorrência regular de sons que a rima decreta no ritmo do poema. Sendo assim, é bastante plausível, e visivelmente recorrente, que jovens poetas não abram mão da cadência rítmica definida pela regularidade da rima e do metro. A maioria das obras divulgadas sob o rótulo da juventude sustenta essa ideia, mesmo poetas que, como Neruda, optariam futuramente pelo verso livre, tendem invariavelmente a iniciar sua produção literária utilizando rima e metro tradicionais (um exemplo brasileiro é Carlos Drummond de Andrade que também publica seus primeiros poemas sob notável influência do simbolismo/decadentismo mas logo adere ao modernismo brasileiro).

Além disso, outro fator que ajuda a entender as opções formais dessa primeira fase de Neruda é o seu contato com a tradição romântica/modernista/decadentista de língua espanhola. Os modelos em que se espalhava eram, nessa primeira fase - de Rubén Darío a Verlaine - todos adeptos desse estilo de poesia.

#### 4. NÚCLEOS TEMÁTICOS

São diversas as preocupações que permeiam a poesia dos *Cuadernos de Temuco*. Os grandes núcleos temáticos estão mais ou menos sistematizados na organização do livro e correspondem, efetivamente, aos grandes temas que o autor desenvolveria em seus livros posteriores. Embora a forma mais ou menos cristalizada que o jovem escritor utiliza para tratar dessas matérias líricas sofra constantes transformações em sua trajetória. Dessa maneira, podemos encontrar no primeiro volume dos cadernos uma predominância da natureza como matéria poética, carregada de um suave misticismo, marcado pela busca por uma “simplicidade” espontânea e pela busca de uma harmonia, conscientemente utópica e desajustada, com o meio ao seu redor. No segundo volume dos cadernos a temática amorosa se sobressai e o jovem poeta esbanja sensualidade e erotismo para dar vida as suas musas, inacessíveis, bucólicas fatais. Já na última parte do livro nos deparamos com uma sutil, mas significativa, aproximação com o mundo social, seja por meio de críticas diretas à sociedade em que vive ou no deslocamento das

situações amorosas para as classes mais pobres, como em “Romance Rural”, “Campesina”, ou nos poemas em que descreve o amor dos camponeses. Fora isso, a desilusão, angústia, o sentimento de perda da esperança infantil, o pressentimento da ambíguas da maturidade e a precariedade efêmera da adolescência aparecerão intermitentemente no livro todo.

A temática do amor e do erotismo, uma das facetas mais conhecidas de Neruda, é, portanto, bastante produtiva já no início da produção poética do autor. Parafraseando as afirmações de Víctor Frías, editor dos *Cuadernos*: é impressionante a maturidade com que um adolescente, aos 16 anos, se apodera com precisão e autonomia da matéria erótica, tão ardilosa para qualquer poeta de qualquer idade, e brinca com extrema consciência literária com o amor platônico, o amor romântico e o amor carnal, que na voz do eu-lírico aparecem numa tensa relação de concomitância. Tomemos alguns versos à título de ilustração:

Y si hay vientre curvado démosle agua (“El cantar generoso”)  
(Neruda 1996: 51)

He soñado tu carne divina y perfumada (“Yo te soñé una tarde...”)  
(Neruda 1996: 24)

Me bañé en las lumínicas aguas de tu mirada. (“Campesina”)  
(Neruda 1996: 112)

Nota-se que no primeiro exemplo o erotismo se completará numa relação de cumplicidade que se desenvolverá no restante do poema. Enquanto nos outros dois é visível como o corporal/sensual mescla-se com elementos abstratos e simbólicos que representam o sagrado, gerando inclusive uma sutil e tensa relação entre o sexual e o divino, como fica claro na eficaz construção *carne divina y perfumada*.

A questão social, outro tópico inconfundível da poesia de Neruda, aparecerá, ainda que de maneira tímida, neste primeiro conjunto de poemas do autor. Embora não haja um compromisso ideológico que se imponha nessa poesia, como ocorrerá mais tarde, principalmente no *Canto General*, alguns poemas do terceiro volume dos cadernos cantarão a vida humilde dos camponeses - “y amando, amando siempre nuestros pobres hermanos/ por todo lo que tienen de deseos humanos” - ou explorando o potencial crítico da poesia para atacar as instituições burguesas com uma predestinada e agressiva veemência militante: “Esto es mi santo grito contra las manos lerdas/ que soportan tiranos hechos de barro y mierda” (“El Liceo”); ou ainda em todo o poema “Manos de Campesino” ou no título interessante “El poeta que no es burgués ni humilde”. Que podem ser vistos como origens da “utopia totalizante” que marcaria o conjunto de grande parte da poesia de Neruda.

Porém, como já dissemos, não há dúvidas de que a temática mais comum nesse primeiro livro é a reflexão sobre os problemas e aflições que impregnam à vida do jovem contemplativo de Temuco: *solitud, tristeza e cansancio* serão vocábulos exaustivamente invocados no decorrer do livro, o que já define de antemão a literalidade na transmissão destes sentimentos tão complexos, empobrecidos não pela insistência da emoção proposta, mas pela recorrência dos recursos utilizados para expressá-los.

O passar do tempo também será uma preocupação central do jovem poeta, ora deixando perceber certa expectativa diante da chegada do futuro, “el tiempo pasa lento



sobre mis entusiasmos” (Neruda 1996: 22) refletindo a pressa do jovem que quer logo ser homem formado, já que durante todo o livro a juventude será representada como um período de perda da inocência infantil e ausência de autonomia; ora com uma precoce melancolia frente à efemeridade da existência “Llevo todas mis rosas, por si la vida es corta...” (Neruda 1996: 88), ou em “(se pasan los días como las campanas/ tocan, tocan. Luego dejan de tocar) (Neruda 1996: 21)

Essa melancolia, baseada na noção de finitude, que percorre alguns dos poemas do livro, difere um pouco dos lugares-comuns românticos que Neruda certamente devorava em suas leituras. Não há nesse seu isolamento juvenil o grito de desespero que caracteriza as obras mais sentimentalistas do romantismo e que muito o influenciaram nessa primeira fase; no lugar do terror da morte e da predestinação a morrer jovem, os poemas de Neruda se caracterizam pela confirmação da passagem do tempo por meio de imagens quase serenas, como em “Tédio” - “Las horas que pasan como fragancia” - ou em “Cansancio I” - “los pájaros ignaros siguen en rumbo eterno/ y nosotros, humildes, seguiremos también” (Neruda 1996: 41) Neruda se mostra, nesse caso, muito mais próximo do refinado modernismo hispânico, com sutis imagens da morte, que do romantismo funéreo.

A *humildad* terá um papel chave na configuração dessa relação com a morte; será uma palavra sempre repetida pelo poeta quando ele se fecha em seus pensamentos contrariados. Os sentimentos que preenchem este seu universo interior e que serão matéria de vários poemas serão em vários momentos qualificados pelo viés da humildade: “esta mi humilde soledad”, “mis cansancios humildes” ou “La estrofa humilde” (Neruda 1996: 45; 52; 66) Sobretudo no primeiro caderno – escritos pelo poeta aos quinze anos – cada poema retrata didaticamente a busca de uma harmonia com as coisas simples – “Amo la mansedumbre”, “El deseo supremo” e “El momento sereno” são poemas em que essa busca se mostra de maneira mais nítida – e partem de uma mesma situação: o poeta solitário refletindo, sobre o seu leito ou em contato com a natureza, contemplando melancolicamente a efemeridade das coisas; “pero es una tristeza descuidada y hermosa”, como explica no poema “El Solitario”, e desejando se integrar a esse meio para alcançar a humildade, que nesse momento lhe parece uma obsessão - ao menos uma obsessão literária. Pois apenas alcançando essa identificação com o espaço e as pessoas que o cercam suas tristezas suaves se “cambiarán en mansedumbre y en dulzor” (Neruda 1996: 64)

Neruda, portanto, canta sua tristeza como algo inevitável e cercado de plenitude. Trata-se, pois, de uma solidão contemplativa mais do que uma solidão destrutiva. Em alguns poemas o sujeito chega até a flertar com uma espécie de epicurismo ingênuo, em que a finitude inevitável implica no disciplinado aproveitamento da vida: “Para qué sufrimientos? Para qué rebeldias?” (Neruda 1996: 35).

Por fim, um último núcleo temático que se desenvolve nos *Cuadernos de Temuco* é o do tédio, da crítica ao poder devorador das cidades, do satanismo. Temas que inevitavelmente remetem aos simbolistas franceses, como Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. Para Hugo Friedrich (1978), a poesia moderna, que tem como marco principal as obras desses autores, nasce da produção da poesia numa época hostil a tal manifestação. Teremos, segundo ele, fortes mudanças na técnica da lírica, com o nivelamento de opostos, belo x feio, real x sonho, resultando numa sintaxe propositadamente obscura, para cantar a decadência das grandes cidades modernas.

A influência dos “poetas malditos” será vista e compreendida dentro das limitações com que um adolescente de 16 anos poderia absorver essa poesia tão

contraditória e difícil mesmo para os críticos mais experientes. Algumas imagens e temas que aparecem nos poemas dos *Cuadernos* condenam visivelmente uma leitura desses poetas. Se tomarmos, por exemplo, a série de poemas “Las rosas del diablo”, onde o satanismo aparece misturado às imagens femininas e a representação de “la maldad que todos hemos de ter”, notamos como essa retomada se mostra pouco convincente, ou até forçada e extravagante quando aparece a imagem “del demonio cantando la Sonata del Mal”. A linguagem pouco se adapta para tratar desse tema, pelo contrário, as construções são praticamente as mesmas que o autor utiliza para cantar sua solidão e seu desejo de ser simples; apenas nos últimos poemas do livro é que poderemos constatar uma significativa mudança nas construções sintáticas e nos recursos sonoros de sua poesia.

Assim como parece falar artificialmente de *Satan* e da maldade, Neruda também se aventura a trazer o tédio e a movimentação urbana desordenada para essa poesia; encontrará, antes de mais nada, a inadequação de transportar o deslocamento insensível e mecânico dos grandes centros urbanos para Temuco, cidade tipicamente provinciana. Cantará, então, o movimento de saída das pessoas do trem, “Estaciones y pueblos y paisajes ligeros/ que corren tras los vidrios como una exalación” (Neruda 1996: 73) ou, em referência indireta à conhecidíssima passante de Baudelaire, dirá “Las mujeres que pasan se quedan un momento/ en mis ojos. Las miro. No las veré jamás.” (Neruda 1996: 50)

Essa faceta também terá um desdobramento interessante na obra posterior, pois será o ensaio torto de *Residencia en Tierra*, um dos livros mais instigantes de toda a extensa obra do poeta chileno. Neste livro, o tema da morte e do tédio urbano se adequará a uma linguagem bastante original, com uma sintaxe desconcertada e própria, além de imagens mais elaboradas, jogos musicais e uma tensão absoluta, colocando este livro como um dos grandes clássicos da língua espanhola e das mais arrebatadoras manifestações da lírica moderna.

## 5. ÚLTIMAS (PRIMEIRAS) PALAVRAS

Pablo Neruda publicou algumas dezenas de livros, alguns deles verdadeiros clássicos da lírica hispano-americana. Os *Cuadernos de Temuco* representam a primeira peça desse imenso quebra-cabeça, uma peça extremamente ambígua pois corresponde aos primeiros poemas escritos pelo autor e, ao mesmo tempo, é o último a ser incorporado ao conjunto de sua obra. Além disso, essa incorporação vem acompanhada de um enorme asterisco: ocupa o limite entre um livro autônomo, com méritos e deficiências próprias, e o do documento de época, guia para interpretação da obra e de uma passagem biográfica do autor. Obra irmã de *Crepusculario* – este sim primeiro livro realmente publicado, em vida, pelo autor – com o qual compartilha alguns poemas, os *Cuadernos* estão invariavelmente marcados pelo rótulo da juventude e da imaturidade. Há quem diga que a estreia do Neruda “maduro” só ocorrerá na década 30, nem mesmo seu célebre *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicado quando o poeta tinha 21 anos e até hoje um dos livros de poemas mais vendidos (e lidos!) no mundo, ainda seria resíduo dos excessos da verde juventude. Agora que o conjunto da obra de Neruda começa a se definir com maior precisão, um dos desafios para seus críticos é refletir mais atentamente sobre o espaço que este pedaço singelo de sua produção literária ocupará na constelação de suas poesias completas. Certamente será um lugar controverso, repleto de impasses, alguns preconceitos inevitáveis, imperfeições, revelações e polêmicas.

### Estação Literária

Por isso, ao término desta apresentação da primeira/última obra de Pablo Neruda, devolvemos o livro para a volumosa estante do poeta, numa prateleira ainda provisória. Ali o deixamos. Para ser lido e questionado, se não com a mesma expectativa de quem dialoga com uma das vozes mais originais e vigorosas da lírica do breve e longo século XX, ao menos com a complacência do leitor atento, disposto a vislumbrar o nascimento de um poeta, a partir dos versos daquele garoto de província, de talento precoce, escrevendo-se com amor e assombro nas tardes solitárias de Temuco.

Só não vale esquecer que aquele garoto é Pablo Neruda.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. *Estudo Analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LOYOLA, Hernán. "Pablo Neruda. Itinerario de una poesía". In: P. Neruda. *Antología Esencial*. B. Aires: Ed. Losada, 1971.
- NERUDA, Pablo. *Estravagario*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Odas Elementales*. Edición de Jaime Concha. Madrid: Cátedra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Residencias en la Tierra*. Edición de Hermán Loyola. Madrid: Cátedra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Crepusculario*. Edição bilíngüe. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Cien sonetos de amor*. Buenos Aires: De Bolsillo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cuadernos de Temuco*. Edición y prólogo de Victor Farias. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos de Temuco*. Trad. e abertura Thiago de Mello. São Paulo: Bertrand, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Canto General*. Edición de Enrio Mario Santi. Madrid: Cátedra, 1997.
- PASCUAL, Marcelo Arturo. *El lector de Neruda*. Barcelona: Oceano, 2000.
- SALERNO, Nicolás. "Neruda: sus críticos y biógrafos". In: \_\_\_\_\_. *Estudios Públicos*. Nº 94. Edição dedicada a Neruda. Santiago: Centro de Estudios Públicos, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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

---

**Artigo recebido em 8 de julho de 2011 e aprovado em 28 de julho de 2011.**