

OS TRÊS LADOS DA MOEDA: LOYNAZ, MORO, NERUDA¹

*THREE SIDES OF THE SAME
COIN: LOYNAZ, MORO,
NERUDA*

José Javier Villarreal
(UANL- Mx)²

Tradução: Tiekko Yamaguchi Miyazaki
(UNEMAT)
Ricardo Marques Macedo
(UNEMAT)

RESUMO: Reúnem-se neste artigo três poetas hispano-americanos: a cubana Dulce María Loynaz com sua escritura-música e também mergulho; o peruano Cesar Moro, em sua trajetória inventiva, e o chileno Pablo Neruda e seus leitores.

¹ Tradução dos capítulos “El poeta y su lengua”, “El poeta y sus motivos” e “El poeta y sus lectores”, de VILLARREAL, José Javier. *El oro de los siglos*. Puebla: Benemérita Univ. Autónoma de Puebla, 2011. p.39-67

² Docente de literatura da Pós-Graduação na Faculdade de Filosofia e Letras (FFyL), da Universidade Autónoma de Nuevo León (UANL), da cidade de Monterrey, México.

PALAVRAS-CHAVE. Dulce María Loynaz. Cesar Moro. Pablo Neruda. Poesia.

Abstract: are found in this article three Latin American poets: the Cuban Dulce María Loynaz with his writing-music and also diving; Peruvian Cesar Moro, in his inventive career, and the Chilean Pablo Neruda and his readers.

KEYWORDS. Dulce María Loynaz. Cesar Moro. Pablo Neruda. Poetry

O poeta e sua língua

a César López

Todo poeta, nas palavras de W. H. Auden, apresenta sua “letra”, mostra o tom que o conforma e o expõe. O estilo, de ordem comum, sucumbe diante da originalidade – de índole individual – que evidencia um deter-se ante uma realidade nomeada ou inventada. Estamos diante de um ato de amor, um reconhecimento e uma declaração. Reconhecimento que se dá devido ao insólito, ao único frente ao múltiplo. Declaração, ao celebrar esse achado por meio da nomeação – que é toda eleição – frente à ausência e o vazio que nos atordoam. Soma, do reconhecimento e da declaração, de que resulta a expressão poética.

Por um lado temos o ditado pela época – o estilo – aquilo que tende a uniformizar e tornar reconhecível uma série de tópicos que entram na expressão que fala, tagarela, (mas não poética) de um momento histórico determinado. Por outro, a desconfiança, a necessidade de nomear o inominado, o -até esse momento- inexistente. Aquilo que discorre e sucede no plano da forma, da matéria. Já que a matéria, continente vastíssimo de forças plurais, é um dos fatores que fazem eclodir a expressão poética. Entretanto, a matéria, por si mesma, flutua à deriva no mar do inexpressivo, a que a ordem cotidiana –a *utilitas*- a reduz. Diante desse decaimento a matéria se revela na voz do poeta. Surge com a chicotada do reflexo

mas com a consciência plena da certeza. Daquilo que obedece a uma lei inexorável pronunciada nos confins do mistério. Para Fernando Pessoa, esse mistério emanava da vontade inapelável dos deuses. Não se trata de dobrar ou forçar a matéria mas de pôr as capacidades volitivas da criação a seu serviço. Não se trata de domar a linguagem mas de fundir-se a ela. Não se trata de utilizar a pedra mas de colocar-nos a seu serviço para que ela se expresse por meio de nossas capacidades criativas, que também são os nossos últimos níveis de compreensão. Do silêncio nos projetamos –no melhor dos casos- ao ingovernável concerto da paixão. Estágio que estabelece seu próprio tempo e espaço. Nada existe até que a presentificação se realize nesse espaço vazio que é o poema. Nada sucede até que o tempo se desarme em função de um deter-se, de um deleitar-se criativo que rompe a premente horizontalidade, para regozijar-se no cíclico movimento que revisita -uma e outra vez- um espaço temporal em ascensão e em descenso. Talvez essa misteriosa perspectiva que imprime um caráter majestoso às figuras traçadas por El Greco e que Góngora soube decifrar em sua fascinante descrição de Toledo:

Esa montaña, que precipitante
ha tantos siglos que se viene abajo,
ese monte murado, ese turbante
de labor africana

Acumulação que estabelece seus próprios tempos. Concentração que dispara o sentido interno da imaginação em plena e edificante fusão com os sentidos externos. O externo se reinventa ao nomear-se nessa linguagem que pouco tem a ver com a fala – como meio e não como fim- que utilizamos todos os dias e que possui um caráter absolutamente utilitário e convencional. Nisso radica uma das diferenças mais decisivas entre a linguagem como meio de comunicação e a linguagem como fim da expressão. Já que a primeira obedece a uma convenção e com essa consciência a

utilizamos. Pelo contrário, a linguagem poética obedece a uma eleição e ereção, a uma necessidade de nominar e presentificar aquilo que não existe fora dela e seu leitor; que não emana de uma convenção, mas pelo contrário da subversão da mesma. A linguagem poética, sendo resultado de uma urgência passional de caráter – obviamente- pessoal, subverte a convenção social e confere à linguagem uma personalidade. Devolve-a ao seu sentido mágico, religioso, sentimental que acarreta a apropriação, não do nomeado, mas de nós através do nomeado. Fenômeno que nada tem a ver com a linguagem como meio de comunicação. Já que a linguagem do poema obedece a uma imantação que estabelece sua semântica própria. Uma espécie de gramática da subversão que vai mais além da divisão escolar de verso e prosa.

Dulce María Loynaz (Havana, 1902 – 1997) é uma poeta da acumulação, da paciente condensação de que resultam peças de inegável lucidez lírica. Uma inteligência –a sua- que com incessante e afiada ponta vai perfurando o muro do silêncio e da negação. Tudo é matéria sensível, tudo é material poético para esta consciência vigilante que vai encadeando o nímio com o grandioso, sempre contra o esquecimento. Não há trégua. A linguagem, em sua brilhante e destilante sexualidade, a entrega. Seus versos, versículos e frases melódicas não admitem tropeços. Mallarmé disse que não havia diferença entre o verso e a prosa, só a dimensão sonora da entonação. Esta dimensão sonora da entonação encerra uma comprida fila, um trem interminável de vagões abarrotados. Já que se trata de uma fusão, de um encontro dominado pela sólida argamassa da unidade. A expressão poética é organismo vivo. Não se trata de fazer versos. A arrancada se arrisca na aventura do epifânico, do encantatório do carme. No encanto e feitiço que tal declamação abraça. Dulce María Loynaz entoa. Sua escritura é música e também mergulho. Atividade que não perde nunca de vista o mágico brilho da palavra. Expressão que se restringe a um realismo desbocado, galopante, por exorcizar o mundo – seu mundo – do olvido.

Poesia decididamente órfica que convoca e exige a presença do nomeado. Poesia de ressonâncias em que o tempo coze com exatidão categórica o guisado da celebração. Ler Dulce María Loynaz é assistir a uma festa em que se nos oferece um banquete insuspeitado. Os pratos desfilam em uma procissão de assombro. A viagem, a que nos convida, nos prende ao coração das coisas. As coisas tocadas pelos homens e pelas mulheres. Um mundo visitado pelo amor e pela ternura, pela solidão e pela lembrança. Ágape que, em seu discorrer pausado, nos submerge num estado de paixão contínua, reveladora.

Aprenderé de nuevo el vuelo de tus garzas, los diminutos ríos de tu sangre, la intimidad de tus luceros.

De la muerte rozada en punta de ala, borraremos las cicatrices mínimas, luz o sombra en tu carne rescatada.

Encontraré entre todo lo perdido, la miel que te era grata, la canción que se te hacía sonreír y la que un día te ganó una lágrima. Y otra vez anudaré una cinta a mi trenza, una ilusión de novia a mi ventana.

Pero, ¿si fueras tú quien no me hallaras? ¿Si fueras tú quien en vano buscaras lo que dejaste tras esa ventana vanamente engalanada, y en la miel no adivinaras tus abejas, y en la ofrenda de mí misma sólo tuvieras la de mi fantasma?

Si fueras tú quien a tu vez me hablaras sorda, me besaras fría, me sacudieras rígida... Tú quien me sorprendiera muerta, muerta sí, inexorablemente muerta hasta la sonrisa, liberada ya de cuanto pudiera ser gloria o tragedia en nuestro destino...

Ah, te estremeces Lázaro, porque hasta ahora tú sólo has querido seguir siendo tú mismo y no te has preguntado si yo sigo siéndolo.

He podido morirme ante tus ojos que me ven viva todavía. He podido morirme hace un instante del encuentro contigo, del choque en esta esquina de mis huesos con tu rostro perdido... Choque de tu presencia y mi recuerdo, de tu realidad y mi sueño, de tu nueva vida efímera y la otra que ya te había dado yo en él y donde tú flotabas perfecto, maravillosos, inmutable, rabiosamente defendido...

Sí, yo soy la que ha muerto y no lo sabe nadie. Ve y dile al que pasó, que vuelva, que también me levante... Me eche a andar.

(La novia de Lázaro. Fragmento VI)

Poética extrema (como toda poética que se respeite) em que as bússolas carecem de sentido já que não oferecem referências para nos situar. Sua proximidade com a tradição peninsular a abriga, mas sua condição insular a desnuda mostrando uma leveza “alada e sagrada”. Quero dizer com isso que sua postura fez pouco caso dos ismos das vanguardas do princípio do século XX. Viu e esteve aí, mas sua individualidade sobrepôs-se aos níveis estéticos de seu tempo para deixar marca, sua “letra”, de uma maneira nada concessiva. É difícil arriscar um verbete para esta poesia que se sente sumamente cômoda em sua língua, que faz do espanhol um mar navegável, uma praia onde o amor (com suas dores e ternuras), a recordação (com seus fantasmas e cicatrizes), a religiosidade (com seus ícones y *flor sanctorum*) ergueram uma expressão, um universo que foi e continua sendo um tremendo “não” ao esquecimento.

O poeta e seus motivos

Dentro do forte e elástico abraço da poesia amorosa se encontra o surrealismo, a estética da imaginação, a pulsão por procurar e encontrar; essa aventura desmedida que joga o acaso em busca da edificação do momento supremo, da repetida campanada que, em seu inquieto repicar, inaugura o espaço plural do jogo. Imprevisível movimento que sustém o equilíbrio do mundo.

O amor, os amantes, os contrários, os cúmplices. Nunca iguais. O amor como força desatada, como abraço desesperado que espera encontrar a tábua providencial, o arqueado e prateado lombo do delfim que conduza o naufrago à praia próxima. Esta força trepidante, este archote da imaginação –que é o amor– vai supurando uma retórica que escreve o mundo. Inventa-o, o cria, o transforma. Mas também o nega e dissolve. No vazio encontra a coartada da tumultuosa expressão. A caligrafia- arabesco da justa e exata profusão.

As imagens se empilham, umas sobre as outras, criando uma construção em que o tempo se crispa, descarrila. Estamos fora do tempo e, ao mesmo tempo, é o tempo que nos cobre em seu sensual e acolhedor abraço. O poema detonou sua bomba, sua carga explosiva, que põe em dúvida tudo aquilo que não tenha sido nomeado no poema. Tudo aquilo que não pertença ao corpo propriamente do poema. O poema se desdobra então no exercício da liberdade, se converte em revolução epidêmica. Enfermidade que contagia tudo o que toca. O poema, em sua dimensão transgressora, é o testemunho não só da *poiesis*, como também da liberdade que a alimenta. O surrealismo enfatizou que não há criação sem liberdade.

E essa liberdade que se funde à natureza e com ela se confunde, com a bestialidade indomável das obscuras fontes do outro, com as regiões celestes topográficas do dionisíaco, se reforça no espírito individualista do romantismo mais pleno; aquele que do mistério faz seu ponto de partida, mas também seu porto de chegada. A imaculada concepção da originalidade é o *agon* que impulsiona a escalada dessa empresa vital e estética que, desprendendo-se da Ilustração, faz do mito e da lenda seus fortes, de onde articular o padecimento gozoso da forma. A festa da criação poética, a ressurreição da carne na obra conseguida. Ser original, então, é ser moderno. A fórmula, como toda fórmula, acabou por ser um crivo em que as personagens ficaram presas e reduzidas ao esquecimento. Os artistas –obra lida- saíram fortalecidos. Nada tão enganoso, na expressão poética, como este frágil termômetro da originalidade a qualquer preço.

O surrealismo brilhou nos anos de entreguerras. A desconfiança diante do imediato se radicalizou no desprezo em face da estupidez reinante. Muitos desses espíritos contestadores e subversivos se dissolveram junto com a sua época. Ficaram como fantasmas de uma grande família inegável do começo do século. Entretanto, nem tudo passou ao estado gasoso da evaporação.

Ficaram obras e, com elas, autores fundamentais; um deles é o poeta peruano César Moro (Lima, 1903-1956).

César Moro, da mesma forma que Vicente Huidobro e Juan Larreta, decidiu escrever sua obra poética em francês. Participou ativamente do movimento surrealista. Viveu em Paris, na cidade do México e em Lima. Preparou uma “Antologia do surrealismo” que publicou na revista *Poesía*, dirigida – aqui no México – por Neftalí Beltrán. Em *Letras de México* publicou traduções de André Breton, Guy Rosey e Paul Éluard. A “Pequena antologia de Giorgio De Chirico” apareceu em *El hijo pródigo*. Poemas de Benjamin Péret em *Letras de México* e em *El hijo pródigo*. Em Lima, no final da década de 40, apareceu sua “Pequena antologia de Pierre Reverdy”. Um velho trabalho que, com a passagem do tempo, se torna mais necessário e prazeroso. Sua passagem por México, obviamente, fundamental e transcendental para a poesia em língua espanhola do século XX. Explico.

Antes de sair do Peru, rumo à França, César Moro publicou alguns poemas em espanhol que foram recolhidos, muitos anos depois, numa edição de *La tortuga ecuestre*, preparada por André Coyné, em 1957, para Edições Tigrodine, na cidade de Lima. A partir de 1928, já em Paris, Moro adota a língua francesa e adere ao movimento surrealista. De volta a Lima, em 1933, escreve tanto em francês como em espanhol. Trabalha, pela difusão do surrealismo, em colaboração com o seu amigo, e também poeta, Emilio Adolfo Westphalen. Em 1938 se estabelece na cidade do México junto com sua mascote peruana, de nome Cretina; personagem de um de seus maiores poemas.

Já na cidade do México se relaciona com Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Remedios Varo, Xavier Villaurrutia, etc. Com todos eles seu vínculo de amizade dará frutos no terreno da criação artística. Traduz a alguns, outros serão coautores em publicações, seja acompanhando seu trabalho literário na parte gráfica, ou desenhando alguma publicação. Não esquecer

que o gênio criativo de César Moro também incursionou na pintura. Outros, como Villaurrutia, serão seus editores.

Mas o grande cisma, a sacudidela que fará que César Moro volte de fato para o espanhol e, do âmago da língua espanhola, escreva uma das séries poemáticas de maior intensidade lírica de nossa língua, será o amor, e a série *La tortuga ecuestre*. César Moro se enamora, e fiel a seu princípio de que cada poema é uma carta, o que redimensiona o texto de uma intimidade e de uma urgência expressiva de primeira ordem, cede à corrente prazerosa do padecimento, ao concerto da “música calada”, ao entregar-se dizendo aquilo de que “Meu amado as montanhas”. Da mesma forma que san Juan de la Cruz, Moro se submerge no mar infinito do amor e de suas inexplicáveis e sublimes consequências.

No caso de Moro, diferente do de san Juan de la Cruz, não se tratará do amor ao divino, mas a temperatura da retórica por ele empregada, ela sim, manifestará um alcance sentimental de primeiríssima profundidade e risco experimental. A luta com o anjo acabará se tornando cumplicidade. A linguagem otimizará seus recursos criando a expectativa de uma atmosfera sumamente atraente e sedutora. Sedutora, pelas imagens. Atraente, pelo ritmo lento, enjoativo, de algumas partes, em franco contraste harmônico com a velocidade da lista dos sagazmente selecionados pelo autor. A liberdade criativa, cara ao surrealismo, em César Moro, se materializa na exatidão alcançada, no ritmo metálico da aliteração em seus versos, em deixar para trás o estilo de sua época para plasmar a marca inimitável de sua paixão.

Para que tu sangre circule libremente
Debo golpear la obscuridad con un tambor de fuego

Em 1948 Moro retorna à cidade de Lima. O amor fez com este poeta voltasse a cantar em espanhol. A obscura intuição do desprendimento, a tônica de um adeus, cada vez mais evidente, se

plasma na publicação, em 1944, de *Lettre d'amour/ Carta de amor*. Texto, traduzido ao espanhol por Emilio Adolfo Wesphalen, que marca o regresso de César Moro ao reino da língua francesa. Decisão que somente será quebrada por alguns poemas ocasionais. Por exemplo, o dedicado à memória de Xavier Villaurrutia. Fora desse, somente haverá um último poema escrito em sua língua materna, um poema limite, um texto aparentemente pouco “poético”, mas que em sua ressonância imediata nos faz perceber um traço de risco, um gesto de impertinência serenada que nos devolve a personalidade exploradora, criadora, de seu autor. O poema datado: “Lima a horrível, 24 de julho ou agosto de 1949”. Aventura, a deste texto, que nos aproxima da poética desmoronante e construtiva de Jorge Eduardo Eielson.

Lima la horrible, 24 de Julio o agosto de 1949.

.... Contador en un Banco, aviador, dentista, cónsul, cura, profesor de secundaria, carpintero, astrónomo, caricaturista, explorador, administrador de un hotel, joyero... Supiera música, medicina, química, farmacia, aritmética, botánica, lenguas antiguas o muertas, lenguas modernas o vivas, instrucción militar, filosofía, bridge, box, filatelia, relojería, historia...

Me llamara Gertrudis Balmori, Eustaquio Rivera, Asunción Carlet, Remigio Balsa, Máximo Silva, Refugio Grados, Ramón Reyes, Roberto Villanueva, José Gálvez, Euleterio Saldarriaga, Walter Casas, Pedro de Odar, Pablo Ayala, Alberto Alegría, Oscar Ferrecho, Aristides Rocha, Zenón del Valle, Ernesto Comar, Felipe Cossío, Cornelio Cañares, Aquiles Rendón, Eulogio Velasco, Lucinda Caveró, Herlinda Treviño, Conzuelo Carpio, Rosa Argandoña, Clotilde Beleño, Genaro Caldero...

Tuviera trenes, aviones, conejos, palomas, perros, oficinas, jardines, libros, casas papeles, perfumes, amigos, bocinas, mesas, hijos, macetas, zapatos, muletas, abrigos, corbatas, perlas, diamantes, lechugas, anteojos...

Fuera a Francia, Andalucía, Taxco, Arequipa, Londres, Maracay, Panamá,

Santiago del Estero, Honduras, Coquimbo, Chillán, Tacuba, La Paz, Poptla, Barranco, Barranquilla, Quito, Asunción, Caracas, Bogotá, Tegucigalpa, Manila...

O quisiera correr, nadar, saltar, comer, oír, llorar, viajar, perder, oler, callar, ver, saber, tener, poder, ocultar, pensar, tejer, bailar, cazar, estornudar...

Siempre podría, querría, cabría, necesitaría, sabría, estaría, trataría, desearía...

Te diría buenas noches, buenas tardes, buenos días, cómo estás, adonde vas, cuál es, quién es, qué, por qué, no sé, tal vez, jamás, me dices, te vas, cómo es, se fue, volvió, nació, no sabe, responde, vuelve, sube, baja...

Y lloraría, y volvería, y me vestiría, y comería, y volaría, y rodaría...

Porque es difícil viajar, llorar, comer, correr, cantar, saltar, esconder, amar, pensar, robar, bajar, penar, estar, matar, creer, oír, domar, perder, poder, pastar, pintar, viajar...

César Moro pertence a uma insólita e particular confraria de poetas que transitaram igualmente por corredores estreitos e por salões espaçosos da alma e do corpo. Só que essas potências (a alma e o corpo) exigiram deles que habitassem seus feudos: o céu e a terra. O inferno -talvez pela raiz pagã que alimentou a alguns e, paradoxalmente, pela raiz judaico-cristã que impulsionou a outros- não conseguiu definir-se de todo em suas obras e ficou como uma região de brumas habitada por sombras. Foram poetas, repito, do céu e da terra, da ida e da volta. Poetas líricos, eminentemente, que a partir de sua sentimentalidade desenvolveram a seiva de sua transgressão. E transitar estas geografias que, longe de se oporem, se continuam e se complementam por meio de insuspeitáveis acidentes, os obrigou a dar testemunho do vivido e padecido. César Moro, Xavier Villaurrutia, Emilio Adolfo Westphalen y Murilo Mendes não pertencem a escola nenhuma. Dizer deles que sua obra

se esgota em uma estética é, expressamente, não tê-los lido simplesmente.

O poeta e seus leitores

A Martha Casarini

Começarei dizendo uma frase feita. Mas não por isso totalmente falsa, nem tampouco totalmente certa: Pablo Neruda (Parral, 1904 – Santiago, 1973) é um poeta que arrasa, uma torrente, um magma discursivo que se derrama pelos eloquentes vaus do verso. E mais além, pela entonação, pela exclamação que permeia o corpo consecutivo de sua prosa, inclinando-a -sempre- pela gravidade inexorável de uma sentimentalidade em vigília. Refiro-me, com isso, a seu livro *Confieso que he vivido*.

Todos, de alguma ou de outra maneira, bebemos das turvas águas do modernizante. Logo descobrimos em nossa escritura de adolescente rimas mal feitas, versos coxos que ficam a meio caminho entre um octossílabo e um hendecassílabo. Versículos que não fluem já que mascaram alexandrinos mal resolvidos. Metáforas que no descobrem nem revelam absolutamente nada. Pelo contrário, congregam tópicos, lugares comuns -clichês- que revigoram o baú sem fundo do “propriamente poético”, do puramente retórico em seu sentido mais negativo, formal. Por esse estímulo-resposta que nada tem a ver com a inteligência lírica e sim com um instinto que se regozija com o fácil que se confunde com a inspiração.

O modernismo com toda a força de sua proposição e subversão (o de Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío) vamos conhecer muito tempo depois. Sempre o compreenderemos em um segundo encontro, quando já a leitura de Neruda –a primeira, certamente- tenha limpado todo o lixo e o ruído que pescamos sabe-se lá onde. Mas, também, quando essa efervescência nerudiana, que transborda e molha tudo, tenha cessado, contido no copo sobre a mesa.

O outro poeta que também põe as coisas em seu lugar, e a nós com elas, é sem dúvida, para a língua espanhola e, sobretudo, para a tradição lírica hispano-americana, César Vallejo. Mas Vallejo, diferentemente de Neruda, é um poeta solitário, distanciado, ensimesmado em uma aventura sem guarida. Ou seja, não se vale de escudo nenhum. Vertical em seu crescimento e justo em sua decantação. Personalíssimo a força de não fazer concessão alguma. Vallejo não é um magma arrasando campos e cidades, é fogo que nos consome por dentro. Se Neruda contagia, a Vallejo não se traduz. Lemos Vallejo e o admiramos, à distância. Vallejo, como todo poeta, não admite segundas partes.

Mas voltando a Neruda, é inequívoco que se trata de um poeta que exige uma segunda e terceira volta. Talvez até uma quarta.

Em um primeiro encontro nos deslumbra e seduz. “nerudiza-nos”. Botamos a rodar o cilindro e maquiamos texto após texto que bem poderiam estar assinados por um Neruda totalmente enfermo, grave, agônico. Sequer seria do jovem autor dos *Cuadernos de Temuco*. Uma vez que este ia de assombro a assombro, de prova a prova, soltando uma voz cujo destino seria converter-se em “letra”: marca inconfundível de uma obra. Enquanto nossos textos, derivados da polifonia embriagadora do poeta, somente chegariam a satélites sem luz própria. Isso sim lições de caligrafia que irão, no melhor dos casos, afinando-nos os ouvidos para a festa do verso. Entretanto, nessa avidez fascinante, confundimos a obra com a pessoa. Pontificamos o poeta. Somos incapazes de compreender a obra e seu destino implacável. Botamos uma boina cinza e compramos um poncho e nos assamos nas altas temperaturas de nossa cidade. Mas também sublinhamos o plano ideológico. E o que não se possa medir pelo férreo padrão do credo político simplesmente carecerá de sentido e valor. Tudo com a revolução, nada fora dela. Se não perguntamos sobre o caso Padilla, em Cuba, a princípio dos anos setenta.

Para quando chegemos ao segundo encontro -agora sim com a obra de Neruda- já teremos frequentado a nossa tradição. Sabemo-nos parte de um portentoso concerto que se multiplica em qualidade e quantidade (Tablada, López Velarde, Girondo, Vallejo Huidobro, Borges, Pellicer, Gorostiza, Villaurrutia). Os diques da língua foram cedendo e esta foi-se revelando graças a nossa inquieta curiosidade. Neruda aparece então como um enorme poeta. Já não se tratará do santo patrono que antes quisemos emular. Agora será o autor dos *Veinte poemas de amor*, de *Residencia en la tierra*, de numerosos fragmentos do *Canto general*. Seremos sumamente críticos com relação à obra panfletária. Os panegíricos em verso a José Stalin, à União Soviética e a Cuba de Fidel Castro nos parecerão simplesmente vergonhosos e horrorosos. Ao contrário, poemas como “Walking around”, entre muitos, de *Residencia* e “Alturas de Macchu Picchu” (quase em sua totalidade) do *Canto general* crescerão em tal proporção que se tornarão clássicos não somente da poesia nerudiana ou da língua espanhola, mas também da poesia toda do século XX. Neruda formará parte dessa nômima emblemática de poetas pela qual se salva nosso século passado. Lembrar que a poeta russa Marina Tsvietáieva o salvava só por Rilke.

O terceiro encontro com a obra de Pablo Neruda ganha em profundidade. Também em extensão. Conhecemos Whitman, mas também a sexualidade apaixonada de Rubén Darío. Conhecemos nossa tradição. Revisitamos as obras de Ercilla, Góngora, Lope e Quevedo. Descobrimos outras. De Balbuena e Villamediana, por exemplo. Às nossas antigas preferências somamos outras. E a presença de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, já nos ronda dia a dia.

Outras claves e altamente inquietantes se nos revelam em *El bondero entusiasta*, nas *Odas*, *Estravagario*, *La espada encendida*. Títulos medulares dentro de um corpus que se erige em vastidão particular. Profusão não isenta de quedas em que os desacertos, pela desmesura e a autocomplacência, correm em proporção direta aos tropeços.

O parágrafo seguinte enumera uma série de qualidades que emanam de boa parte da obra poética de Pablo Neruda. Essas mesmas que, em outra parte significativa de sua obra, aparecem como fórmulas e não como forma, como recursos e não como descobertas.

Por um lado, o manejo de uma linguagem carregada e densa, angustiada e tensa que dispara versos de uma enumeração fechada e complexa. Por outro, um verso muito leve e, à força de uma linguagem minimalista, misterioso. Mistério que continua na disposição amadurecida dos versos obrigando a uma execução que impõe, desde o fônico, uma intenção emocional. Trata-se aqui da leitura em voz alta, do poder

de encantamento que não admite outra melodia além da que se desprende das tessituras próprias do poema. Penso em algumas odes; concretamente na intitulada “Oda al niño de la liebre”, em que a leitura em voz alta é toda uma aventura que vale a pena.

A la luz del otoño
en el camino
el niño
levantaba en sus manos
no una flor
ni una lámpara
sino una liebre muerta.

Los motores rayaban
la carretera fría,
los rostros no miraban
detrás
de los cristales,
eran ojos
de hierro,
orejas
enemigas,
rápidos dientes
que relampagueaban

resbalando
hacia el mar y las ciudades,
y el niño
del otoño
con su liebre,
huraño
como un cardo,
duro
como una piedrecita,
allí
levantando
una mano
hacia la exhalación
de los viajeros.

Nadie
se detenía.

Eran pardas
las altas cordilleras,
cerros
color de puma
perseguido,
morado
era
el silencio
y como
dos ascuas
de diamante
negro
eran
los ojos
del niño con su liebre,
dos puntas
erizadas
de cuchillo,
dos cuchillitos negro,
eran los ojos
del niño,

allí perdido
ofreciendo su liebre
en el inmenso
otoño
del camino.

Por outra parte a paciente e exaltada edificação de um “eu” cuja sentimentalidade nos atinge e arrasa (fazia-o desde o princípio, nunca o deixou de fazê-lo). Da mesma maneira, o cultivo do poema cíclico se desloca por meio da fabulação, do argumento –tanto espacial quanto temporal – das personagens dentro da cenografia em que as potências retóricas se cosem no limite. Isto é importante já que atenta contra o princípio de que a poesia, posterior a Mallarmé, recusa a anedota e se refugia na imagem, no fragmento visionário. Neruda não está sozinho nisso, Octavio Paz - paradoxalmente- com *El mono gramático* segue um caminho semelhante, mas não igual, cujo ponto de encontro, numa distância inegável, é a fabulação cantada.

Comecei dizendo que a obra poética de Pablo Neruda era uma torrente, um magma discursivo. Adverti que a frase era já um lugar comum da crítica com relação à poética nerudiana. Metade certa, metade falsa. Em poesia os preconceitos duram enquanto no se tenha lido uma obra. Uma vez que se leia a obra tudo se torna pessoal, íntimo.

Neruda ao morrer deixou uma extensa e importante obra por publicar. Dela se destacam dois livros: *Jardín de invierno* e *Libro de las preguntas*, do qual há uma edição para crianças. Esses títulos agregam um novo ritmo à obra do poeta. O tom é reflexivo e de recapitulação. As forças expressivas seguem dirigindo a musicalidade não só do verso como também da perspectiva toda do canto. A ternura de uma paisagem potenciada à sua máxima capacidade se manifesta em *Jardín de invierno*; enquanto que a veia do saber se desenvolve através de perguntas, de interrogações que configuram a escritura de um legado profícuo.

Y el padre que vive en los sueños
vuelve a morir cuando despiertas?

É obvio que a tentação de confundir-nos com o poeta cessou . Que não se trata já de usar uma boina cinza e um poncho de lã neste clima canicular em que nos movemos. Também é obvio que ler e conviver com a obra do poeta nos levaram a ser o que somos. Já que sua obra se tornou nossa, e nós, definitivamente, passados trinta anos -como diria o próprio poeta- , já não somos os mesmos. Neruda tampouco o é.

*

Nota última à maneira de coda. “Walking around” é, sem discussão, um poema clássico na obra de Neruda. É citado, parodia e, em alguns casos, até apropriado, caindo assim em plágio enamorado. Neruda, em suas “Alturas de Macchu Picchu”, homenageia Quevedo seguindo de muito perto o ditado de Góngora. Em “Walking around” há um desvanecimento, muito bem logrado, ao final do poema:

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 alambre;
Calzoncillos, toallas y camisas que lloran
Lentas lágrimas sucias.

que nos lembra esse transparente final das “Canciones entre el alma y el esposo”, de san Juan de la Cruz:

Que nadie lo miraba
Aminadab tampoco parecía,
Y el cerco sosegaba,
Y la caballería
A vista de las aguas descendía.

Zona de transformação, esta -no dizer de Gottfried Benn- que encadeia e continua, a partir de uma dimensão sugestiva e uma apropriação curiosa, o “Cantar dos cantares” em versão dual de fray Luís de León; ainda que seu traslado hoje suscite antes dúvida. Mas também nos lembra -o poema de Pablo Neruda- a retórica com que há de brilhar a poesia de Jaime Sabines. Interessante rosa dos ventos em que os pontos cardiais seguem a imantação de uma tradição viva, de uma língua abarrotada de sentido como concebia Ezra Pound.

