

DÁRIA CANDIDO GONÇALVES

UNGARETTI E MURILO MENDES:
Duas Experiências Poéticas Consoantes

São José do Rio Preto

Agosto/2000



MARIA CANDIDO GONCALVES

UNGARETTI EMILIO C MENDES DIAS

EXPERIÊNCIAS POÉTICAS CONSOANTES

1910000975



DÁRIA CANDIDO GONÇALVES

UNGARETTI E MURILO MENDES: DUAS EXPERIÊNCIAS POÉTICAS CONSOANTES



T975/01

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras
(Área de Concentração: Teoria da Literatura), do
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Campus de São José do Rio Preto - SP, para
obtenção do Título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues.

São José do Rio Preto

Agosto/2000

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues, orientador paciente e resignado aos meus atrasos de entrega de trabalhos para leitura; que soube compreender as minhas ausências, continuando a orientar-me sempre com o mesmo carinho e amizade;

A todos o membros da banca, especialmente ao Prof. Dr. Carlos Daghlían e à Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, que, embora pegos de surpresa e de última hora, aceitaram, prontamente, participar do Exame de Qualificação;

Às colegas da área de italiano, Cláudia Zavaglia, Maria Celeste Tommasello Ramos e Marilei Amadeu Sabino, pelo apoio dado à realização de minhas aulas durante o período de afastamento, em especial à Maria Celeste que sempre me incentivou a continuar, dando-me apoio técnico e psicológico;

Ao amigo e terapeuta, Hugo Ramón Barbosa Oddone, “parteiro” escolhido desta minha criação, que me fez renascer na hora do maior abandono de mim mesma; quando tudo parecia acabado, suas palavras de apoio, de força e carinho, incentivaram-me à retomada.

À toda minha família, pela compreensão nos momentos de nervosismo e ausência das reuniões e visitas; e que soube entender a minha falta de jeito em recebê-los;

A todos os demais amigos, e a Deus, pela graça da saúde, fé e coragem, recebidos durante o final da pesquisa e realização deste trabalho.

SUMÁRIO

ALLEGRIA DI NAUFRAGI

*E subito riprende
il viaggio
come
un superstite
lupo di mare*

G. Ungaretti

*A todos aqueles que um dia, depois de muita luta e muitos
sonhos frustrados, pensaram em abandonar tudo e fugir de
si mesmos, para que, como eu, recobrem a vontade de viver
e consigam se levantar com mais força, dedico este
trabalho.*

Dária Candido Gonçalves

*Todo homem chega a um ponto de sua existência em que
deve escolher A MELHOR PARTE, QUE LHE NÃO SERÁ
TIRADA. Do contrário ficará sem justificação – o que lhe
é absolutamente intolerável.*

Murilo Mendes – Discípulo de Emaüs

SUMÁRIO

	página
INTRODUÇÃO	05
CAPÍTULO I - Vida e poesia de Ungaretti	11
1. Itália e a guerra: berço das primeiras poesias e busca de identidade	11
2. França: berço da cultura, origem, afirmação e desenvolvimento da poesia e da poética nova..	27
3. Brasil tempo de pausa: reflexão e início de uma nova fase de vida e poesia humana e religiosa	41
4. O "sentimento do tempo" em Ungaretti: um programa de vida e poesia paralelas	53
CAPÍTULO II - Vida e poesia de Murilo Mendes	81
CAPÍTULO III - Poesia como vida: tempo e espaço em Ungaretti e Murilo Mendes	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
BIBLIOGRAFIA	180
RESUMO / ABSTRACT	190



INTRODUÇÃO

A pesquisa compreende três capítulos, sendo que o primeiro deles está todo voltado para os principais aspectos de vida e obra poética de Giuseppe Ungaretti; o segundo trata também de vida e obra poética de Murilo Mendes.

Após a leitura de vários críticos da literatura, principalmente da contemporânea, desenvolveu-se o trabalho que apresenta uma abordagem aproximativa de identidade cultural e ideológica dos poetas em estudo, visando, principalmente, a problemática do tempo e espaço nas suas poesias. Essa aproximação, no entanto, fica mais evidente no que se refere à biografia, uma vez que o trabalho dos dois autores pode ser inserido no tema de literatura como vida. Depois de cotejar dados de cada um, e de seus poemas individualmente, buscou-se uma identidade, somando-os numa conclusão preliminar.

Devido ao volume significativo de composições, e ao estilo particular de cada poeta ligado ao seu tempo, ao seu espaço e vida, optou-se por uma única fase da produção poética de Ungaretti, o 'sentimento do tempo'. De Murilo, procurou-se também delimitar o corpus, tomando somente poemas de *Convergência* e *O Discípulo de Emaús* que melhor exemplifique o tema relacionada a vida, tempo e espaço.

Fez-se, inicialmente, uma leitura dessa parte de sua obra, pensando

em como relacioná-la, ligá-la ou, separá-la que fosse, do trabalho ungarettiano. Depois, pensado em termos de intertextualidade de uma obra para outra, ou de coletânea para coletânea, foi-se logo percebendo certa semelhança ideológica e inconsciente entre os poetas. Mas, essa identidade está somente na revolução do novo modo de pensar e fazer poesia, calcado na temática dos acontecimentos sociais, na 'vida do homem' enquanto ser individual e universal, na realidade em contraste com o fantástico dos seres e das coisas. Realidade e fantasia se combinam, se confundem e se transformam mutuamente em seus textos.

O relacionar características pessoais e identidade poética foi muito interessante porque percebeu-se a grande semelhança de vida, de filosofia, de anseios e de criação dos dois poetas.

O ter nascido fora da pátria, a vida de mudanças constantes, de nômade, do não se encontrar em nenhuma parte, da busca das raízes nunca definidas, em Ungaretti, se repete, de alguma forma, também na perturbada existência de Murilo. A sua é a procura não de identidade, nem de pátria, mas de realização cultural e artística, principalmente, que compreendeu o período italiano. Para Ungaretti foi mais profunda essa busca.

Ambos podem ser enquadrados, ou definidos, como "poetas do mundo" e não de uma literatura em particular. Formaram-se sozinhos, espelhando-se na tradição clássica como meta de retomada para a poesia nova, sempre apoiados em conhecimentos e ideologias de vários autores

também estrangeiros.¹

Para o estudo das poéticas, apoiou-se, principalmente, na teoria de Emil Staiger em *Conceitos Fundamentais da Poética*, onde define a poesia como arte da solidão.

... o poeta se transporta para o texto e o texto reflete o todo do poeta, do homem e da humanidade. Ele é a própria poesia, e a sua poesia é a imagem de sua própria vida. A beleza plástica da imagem define a própria imagem, e toda a sua poesia.²

Os dois primeiros capítulos, a poesia de Ungaretti e a poesia de Murilo Mendes, mostram que o trajeto de vida dos dois poetas reflete todo um programa de poesia calcada na vida do homem; do ser solitário, preocupado com os acontecimentos, com o ser humano em particular e com a humanidade em geral. Os conflitos vividos, tanto real como sentimentalmente, são mostrados em suas poesias com a intenção de elevar o homem, levando-o a refletir e a criar uma poesia que revoluciona o próprio mundo e o mundo das artes em geral na sua época. Gera, assim, o desejo de retomada para novos rumos, tanto no campo literário como no campo humano em geral, e das artes em particular.

Suas poéticas foram consideradas solitárias, não porque eles tenham se isolado socialmente mas porque sozinhos criaram um modo diferente de fazer poesia. A preocupação primeira do poeta é com a expressão do

1. Fugiu-se um pouco das teorias para a análise dos textos de cada um dos autores. Foram consultados autores como Francesco Flora, Salvatore Romano, Oreste Macri, Luciano Anceschi, Giorgio Baroni, Leone Piccioni, Alfredo Gragiulo, José Guilherme Merquior, Laís Correa de Araújo, José Castañon Guimarães, Pedro Nava e Raul Henriques Maimone, em sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, somente para os dados referentes às técnicas, transformações filosóficas e formais dos movimentos literários, e dos poetas em particular. Todos estão citados na bibliografia do trabalho.

2. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, pp. 13-75.



sentimento e não mais com a beleza da forma. A estrutura do poema é nova e particular a cada um. Buscam-se valores clássicos tradicionais, muitas vezes, mas esses valores são retomados como exemplo mais de mudança da técnica e uso dos temas, do que como cópia. Antes, não existe cópia de nada que seja concreto, tudo é recriado de forma diferente, desde o visual e externo até o interior da composição. Não existe mais aquela preocupação inicial do rótulo para a arte. Agora ela passa a ter vida própria, com novas roupagens e nova carga de responsabilidade que vai exigir mais do poeta enquanto responsável pela abordagem dos fatos externos e internos ao homem. É sua a responsabilidade de fazer com que o leitor se sinta na obrigação de ler não só pelo prazer da leitura, mas com a preocupação de refletir sobre o objeto lido e recriá-lo, ou mesmo, criar situações para o que está escrito e acontecendo à sua volta, no mundo e em sua própria vida. Desta forma é proposta a poética também da reflexão, além da recriação; a poética do “eu”, do ser solitário, mas preocupado com a sociedade, com os acontecimentos dela e com o futuro de todo mundo. Faz-se a arte não pela arte, mas para originar mudanças, transformações no próprio pensamento, e não somente mudanças de conteúdos, técnicas e estruturas da arte em particular. A transformação tem que acontecer também no interior de cada pessoa, de cada cidadão que se espelha na arte, seja para o lazer ou para interpretação do mundo, dos acontecimentos e dos seres envolvidos neles.

O terceiro capítulo ressalta a tentativa de identificação de alguns



aspectos comuns aos dois poetas dentro de suas obras, ou seja, da temática apresentada como ‘essencialidade’ de tempo e de espaço na poesia dos dois autores.

Destaca-se Murilo Mendes, e, em seguida Ungaretti, direcionando os fatos, também, por meio da própria intuição e opinião pessoal, conduzindo-os ao andamento dos tópicos e textos mais oportunos para uma análise literária.

A identidade de vida encontrada é grande, e isso facilitou sobremaneira a pesquisa. O que seria, de início, um cotejo somente de obras, dentro de uma abordagem de análise comparativa de poética, passou a ser um cotejo e uma aproximação de vidas semelhantes em vários aspectos, que levaram sempre à proposta de inter-relacionamento de poesias.

O exagero dado ao tratamento da biografia dos dois poetas, é muito significativo devido à contemporaneidade de vida e semelhança de poesia dos mesmos. Ambos apresentam um programa de poesia voltada para a vida do homem e das coisas da natureza e do mundo, relacionando-as aos sentimentos de todos os homens; sempre preocupando-se com universalizar estes sentimentos, de tal forma que cheguem a todos.

Sendo assim, a filosofia “staiguiana” da solidão da poesia coube muito bem como suporte teórico da análise entre o tempo e o espaço. O tempo é o de vida, antes e depois da morte, questionamento constante das



duas poéticas. E, relacionado ao tempo está o espaço, ambos situados como tempo e espaço do homem e da poesia, num processo de dependência mútua, tanto na vida quanto na morte (que indica um tempo icognoscível, se acabado ou se continuado) como sustentação do próprio existir.

As considerações finais refletem todo o trabalho de relacionamento homem-vida-obra dos dois poetas, sustentado mais por uma opinião pessoal, sem muita preocupação com idéias e conceitos pré-estabelecidos defendidos por teóricos. Os textos escolhidos, com raras exceções, apresentam autenticidade de análise e, se houver alguma semelhança com outro autor, ela deve ser entendida como exemplo de opiniões diversas, e poderá ser discutida e revista posteriormente.

CAPÍTULO I

VIDA E POESIA DE UNGARETTI

“Scade flessuosa la pianura d’acqua.”

“L’ombra sommersa delle rocce muore”

Giuseppe Ungaretti

1. Itália e a guerra: berço das primeiras alusões poéticas e busca de identidade

Este capítulo compreende uma tentativa de relacionar, historicamente, vida e obra poética de Ungaretti, começando pelos lugares de sua formação e maturidade até à velhice.

Ungaretti foi um escritor atípico. A dificuldade em situá-lo, histórico e ambientalmente, em relação aos outros escritores do século XX, é devido especialmente à retomada dos acontecimentos e à complexidade objetiva do fenômeno artístico contemporâneo.

Procura-se utilizar ao máximo os dois grandes cortes da história do 900, representados pelas duas grandes guerras mundiais, como inconvenientes historiográficos especialmente literários. Mas em Ungaretti as transformações se dão pela completa atipicidade da sua formação, do seu itinerário humano antecedente aos ambientes que influenciaram a sua personalidade e que também são fontes da sua poesia.

O Egito o influenciou muito, e isso pode ser observado, não só pelo fato de ele ter vivido ali durante toda sua juventude, mas sobretudo pelas contínuas referências que ele faz ao país em sua obra, principalmente do ambiente e da situação política, do início do século XX, o que ele trata na obra *Il deserto e dopo*.

Sua casa estava situada às margens do deserto, local onde nada se modificava, naquela região, havia somente a presença do mar, do deserto e da cidade, que, como ele próprio diz, era *friabile*, do tipo comum que se destrói e se reconstrói sem nenhuma arquitetura; uma cidade onde as raças se misturam, onde a miséria dos árabes se contrapõe às fortunas dos ricos europeus.

Aos vinte e quatro anos Ungaretti não tem idéia do que seja a arquitetura, não percebe que a paisagem e a arquitetura podem ter uma estratificação histórica que, cada vez mais, se leva adiante, através dos séculos, na história civil e artística de uma nação e de um povo.

Depois da abertura do Canal de Suez, o Egito tornou-se alvo de cobiça pelas potências européias, em particular da França e da Inglaterra.

Os italianos ofereceram a mão-de-obra para a construção do canal. Exerceram influências culturais pela presença, no Egito, de técnicos, estudiosos, burocratas e advogados italianos; além disso, hospedaram-se na Itália ilustres filhos do Egito, nas escolas de guerra e nas universidades italianas.

Da Itália, país de origem de sua família, Ungaretti, até então, tinha ouvido contar apenas histórias e fábulas. Ele tem o sentido concreto somente do oásis e da miragem do deserto onde viveu. Mas logo se lhe convencionou o sentido da ‘terra prometida’ (*Terra Promessa*) com relação à Itália. Lá seria o paraíso prometido a ele para um dia de paz. Ainda jovem, mas já adulto, Ungaretti se dá conta de que não tem uma pátria, sente-se, assim, como seu amigo Mohammed Sceab, morto em Paris, um sem pátria, incapaz de fixar-se em algum lugar, de constituir um lar. É quando escreve em “Girovago”, de 1918:

*In nessuna
Parte
di terra
mi posso
accasare*³

E em “Altre poesie ritrovate”:

*La delusione che tu sia straniera
la mia città natale.*⁴

A comunidade italiana, além de numerosa, tinha composição variada: lavradores, artesãos, comerciantes e, principalmente, muitos intelectuais. Os trabalhos manuais dos italianos os distinguiam então, substancialmente, dos outros europeus, favorecendo o contato humano com os autóctones.

Nos primeiros anos do século XX, começaram a aparecer, no Egito, alguns exemplares de periódicos em italiano, nos quais colaborou também

3. UNGARETTI, G. *Vita d'uomo – saggi e Interventi*. (a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay) Milano: Mondadori, 1982. p.85.

4. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo – saggi e Interventi*. op. cit., p. 399.

Ungaretti. O seu estar em vários lugares e não fixar raízes, permitiu-lhe formar-se em condições de extrema abertura para todas as correntes de pensamento europeu, em particular o francês, que era a língua e a cultura que tendiam a prevalecer naquela época, explicando, assim, o seu conhecimento precoce de autores como Mallarmé, Nietzsche, Laforgue e muitos outros.

Do mundo islâmico, observam-se as seguintes influências: primeiramente, através do contato com o amigo Mohammed Sceab, Ungaretti tem uma ligação profunda, contínua e inevitável com o mundo árabe. Dignos de referência são os contatos cotidianos vividos fabulosamente, e através dos contos da velha ama Anna (que experimentara a vida do harém), bem como o contato com os trabalhadores árabes da padaria da família, ou ainda com os frequentadores da famosa Baracca Rossa de Pea.

A paisagem é elemento preponderante na lírica e também na prosa ungarettianas, desde a imagem do deserto vista da porta de sua casa, aos sentimentos da fragilidade das construções humanas, ao sentido de potente infinito que os espaços do Egito sabem dar, da sonolenta indolência oriental, à prepotência das paixões daquele país. O poeta descobriu como é fácil a passagem da vida para a morte no deserto, quando realidade e irreabilidade se fundem na miragem, na visão, dando crédito à fantasia e ao

mito.⁵

As cantigas dos beduínos, interrompendo o silêncio do deserto, deram a Ungaretti um sentido musical exótico, desconhecido pelo ouvido urbano. É, portanto, um mundo diferente de *Il Porto Sepolto*, este é um porto submerso, pré-alexandrino, do qual Ungaretti ouvira falar por Jean e Henri Thuile, seus amigos, cuja fantasia fora transformada, por ele, em um símbolo.

Ter sido exilado conferiu-lhe duas características aparentemente contrapostas. De um lado a sua não comum devoção à pátria, mas de outro lado a facilidade de adaptação à condição de nômade, que lhe permitiu passar parte da vida vagando.⁶

Os anos passados na França, entre 1912 e a primeira guerra mundial, condicionaram o seu sucesso. O Egito determinou as bases de sua formação, enquanto a sua passagem pela Itália foi a menos importante enquanto divulgação, mesmo no que se refere à cultura italiana, pois desta constam somente os contatos epistolares ou os encontros pessoais com italianos em Paris. Da Itália, o que realmente se destaca, enquanto poética, é a presença barroca de Roma na sua poesia. A França, ao contrário, era um mundo rico de idéias, onde Ungaretti encontrou grande parte daquilo que

5. Ainda no Egito Ungaretti descobriu o sentido da morte, o que se comprova em *La risata del Dginn Rull*, do seu *Quaderno Egiziano*, datada de Meccs, 12 de dezembro de 1931, constante de *Il deserto e dopo*, uma coletânea de prosa ungarettiana, de 1931-1934.

6. BARONI, Giorgio. *Giuseppe Ungaretti* in *Storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1981. p. 12

ainda lhe faltava. Na dimensão histórica, impressionou-o, de modo particular, a arquitetura, testemunha prepotente de um passado que se enterra facilmente; no tocante à doutrina, a filosofia bergsoniana na Sorbone.

Esta era a Paris da *Belle Époque*, centro irradiador de todas as transformações literárias e culturais européias do século XX, desde o **Cubismo** até ao **Futurismo**, herdado da incansável experiência do **Simbolismo**, que foi o pai de grande parte dos movimentos modernistas sucessivos.

Ungaretti, em pouco tempo de permanência em Paris, conheceu pessoalmente grande parte dos futuros protagonistas da cultura e da literatura italiana, porque era nesta cidade que aconteciam as exposições mais importantes de toda a Europa de então; lá se reuniam, se encontravam para verificação das diversas propostas. Na luxuosa Paris haviam começado a esboçar-se as revoluções políticas; na mesma tipografia onde, durante a guerra, Ungaretti se recolhia para trabalhar no periódico *Sempre Avanti*, imprimia-se também um jornal comunista dos imigrantes russos.

Ungaretti saiu substancialmente transformado da França. Sua primeira formação tornara-o estranho ao provincianismo de grande parte da cultura italiana da época. Portanto, a aventura parisiense o fez passar da inconsciência ao conhecimento da sua própria dimensão.

Depois do período francês e antes do alistamento, Ungaretti ficou



muito pouco tempo na Itália, não adquirindo traços profundos da então pátria de seus pais. Todavia, foi de grande relevo a sua participação na frente oriental durante a Primeira Grande Guerra. O livro mais conhecido desse período de guerra foi *Il mio Carso*, de autoria de Scipio Slataper, que fala de um Carso vivo, verde, sereno, dos tempos de paz. Mas, nos trabalhos feitos por Ungaretti enquanto atuava na frente dos combates no Carso, tudo se mostra diferente durante a guerra, transformado por ela num deserto pedregoso, cheio de lama, de sujeira e destruição.

A vida militar o influenciou de tal modo, que ele, durante as licenças do exército, não conseguia dormir na cama, mas sempre no chão, pois assim se acostumara durante os combates, rastejando durante a guerra.⁷ Hoje, essa idéia da guerra passada por Ungaretti, nos dá uma certeza do que seja viver diretamente esse drama, e como a presença da morte aumenta a intensidade das ligações humanas. Na guerra Ungaretti descobriu um sentimento de fraternidade nunca antes experimentado. Comprova-se a sua vida na frente dos combates através de seus escritos, por toda uma literatura e pelas crônicas de guerra. Os voluntários se desiludiram por ser aquela uma guerra restrita, fechada, suja, que não abria espaço às ações grandes e heróicas, mantendo-os no anonimato, numa situação tediosa. Era uma guerra típica de massa, não de grupos particularmente identificados.

7. BARONI, Giorgio. *Giuseppe Ungaretti*. op. cit., p. 14.



A degradação da guerra leva o homem a esquecer as coisas humanas, por isso a guerra parecia, pelo menos para o poeta, mais inútil do que atroz. Nela as coisas humanas e materiais perdem toda a consistência.

Não foi por acaso que Ungaretti, na época ateu, se defrontou com o problema de Deus. O início da sua conversão foi motivado pelos problemas e sofrimentos da guerra.

Logo após esse período, Ungaretti foi para a França, onde ficou pouco tempo. Depois, como correspondente do exterior, se transferiu para Roma, onde permaneceu por quinze anos, embora não residindo sempre na cidade. Voltou justamente naquela fase em que a Itália, passada a guerra e as inquietações político-sociais do pós-guerra, precisava de uma pausa para reflexão e para reconstruir com ordem a nação. Essa exigência, politicamente, correspondia ao fascismo. Ungaretti estava em Roma na ocasião da marcha para a capital, da tomada do poder por Benito Mussolini, e, juntamente com os amigos de *La Ronda*, procurava pôr novamente em ordem a literatura, depois da passagem das vanguardas. Do ponto de vista existencial, aqueles foram os anos mais tranquilos de sua vida, graças sobretudo ao seu emprego ministerial. Roma era considerada, naquela época, um dos maiores centros culturais. Ao lado de *La Ronda* funcionavam outras revistas, surgidas naqueles anos de renovação, e também para ali se transferira uma casa editora nascida das cinzas da revista *La Voce*. Na parte urbana, que ainda não havia sido destruída pelas

tropas naqueles anos do segundo pós-guerra, estava ainda presente um mundo barroco, que, por razões políticas, propunha, na era contemporânea, um voltar-se ao passado glorioso, a uma valorização dos seus vestígios, das suas reminiscências e heranças.

Ungaretti foi atraído pela arquitetura e também pelo mito do passado, especialmente pelo clássico em particular. Houve ainda coincidência com relação à religião e aos acontecimentos históricos, porque ele aproximou-se da religião pouco tempo antes da Conciliação entre o Estado Italiano e a Igreja Católica, época dos entendimentos entre estado e igreja.

Ungaretti nunca conhecera a fome⁸, embora, em Roma, durante e depois da Segunda Guerra Mundial, tenha experimentado a miséria muitas vezes, especialmente no segundo período francês e nos primeiros anos pós-guerra.

De todos os lugares visitados durante suas freqüentes peregrinações dos últimos anos, parece que a influência maior foi a dos contatos contínuos com escritores e intelectuais de toda parte do mundo.

Ele fora definido como hermético.⁹ Essa definição causou

8. Como se sabe, o período da guerra foi de muito sacrifício para todos os romanos, foi o período da fome, da *bolsa negra*, e Ungaretti precisou habituar-se a esse tipo de vida, quando conheceu e viveu meses de angústia ao lado da família, junto a todo o povo romano. Apesar de Roma não ter sido totalmente bombardeada, foi a época em que se deu a caça aos hebreus, a caça aos nazi-fascistas e toda a população civil sofreu os distúrbios e represálias. Foi o período da caça ao homem, assim como a todos aqueles que por ventura tivessem tido opiniões contrárias ao poder: eram punidos, eram presos, seus bens eram confiscados, empregos ou coisas que tivessem conseguido através da ajuda, ou amizade política, eram tomados.

9. O comentário que se segue sobre o *Hermetismo* foi retirado da dissertação de mestrado '*A poética do Hermetismo e a poética de Ungaretti*'. Dária Candido Gonçalves – IBILCE/UNESP, fev./1991. Acharmos pertinente inseri-lo aqui por ter sido um movimento típico e unicamente italiano, cuja origem é notadamente marcada pela presença de Ungaretti na Itália e no movimento.

dificuldade de entendimento, já que o termo *hermético* só entrou em uso por volta de 1930, quando Ungaretti já havia mandado para a imprensa todos os poemas de *L'Allegria*, e já estava quase completo o *Sentimento del Tempo*. Esse movimento hermético ainda não era uma escola ou mesmo uma corrente consistente.

Do **Hermetismo**, podemos encontrar nele a concepção simbolista do considerar privilegiados todos os momentos de semiconsciência, como o sonho, a dissociação mental, mesmo sendo realizada por caminhos como drogas, delírio e até por uma inocência quase que infantil, ou ainda pela atividade onírica correspondente à proximidade da morte, que é o momento do destaque do corpo físico, ou pelo nascimento, que é o momento do início do ciclo terreno. Enfim, todas situações alienadoras de qualquer sentimento ruim. Também a exaltação, ou qualquer atividade irracional instintiva ou automática, levaria à consciência atingindo o verdadeiro *conhecimento*. Mas, antes mesmo dos herméticos, essa visão já podia ser encontrada, por exemplo, em Pascoli com a sua *poetica del fanciullino*, que parece se aproximar dos simbolistas, ao menos quanto à sua sensualidade.

Também D'Annunzio fora por algum tempo tido como simbolista, além de nietzschiano; Marinetti o fora muito mais pelo gosto de violar as regras do que nos conteúdos profundos. Portanto, houve na Itália, ao mesmo tempo, diversas vanguardas contemporâneas.

Uma das peculiaridades dos herméticos é também o marcado gosto



pelo fragmento, pela construção poética quebrada e isolada. Isto pode ser justificado pela necessidade de traduzir, com palavras imediatas e essenciais, a realidade e as sensações. De outra maneira essa peculiaridade é marcada pela variedade de interpretações, que não é causada somente pela função das obras, mas pelo próprio desejo, pela previsão do próprio autor, ou porque muitas podem ser as respostas às questões, ou porque ele mesmo não as saberia dar com segurança. Uma característica marcante do movimento hermético que está presente também em Ungaretti é a *maravilha* tomada como elemento essencial, onde o efeito de explosão da palavra é buscado com a hipérbole e o exagero, com o fragmento lírico pleno de contrastes violentos, onde os acordes de palavras, de efeitos refinados, poderão ser obtidos com alusões e sombreados.

O próprio Dante nunca procurou explicar as suas metáforas, sendo lícito pensar que fosse sua intenção falar somente para quem tivesse ouvidos adequados para ouvi-lo e entendê-lo, para captar o sentido dado por ele às palavras. Assim também acontece com Ungaretti, num processo de identidade clássica renovada, enquanto mudança do modo de ver as coisas do ponto de vista da criação e do desenvolvimento poético. Com ele podemos constatar que desde o século XVII já vem alguma tradição de dificuldade, de coisas de difícil compreensão, que alguns autores modernos precisam entender, que toda a vanguarda do século XX descobriu, coisas já

antes experimentadas como novas.¹⁰

Do **Hermetismo** podemos observar, ainda, em Ungaretti, a característica marcante das poéticas individuais, que não formaram grupos nem escola, e que só genericamente eram semelhantes: tanto os conteúdos artísticos quanto os itinerários mentais criadores foram, sem dúvida, variados. O **Hermetismo** foi a base pela qual, depois, cada um desenvolveu a sua própria personalidade poética. Sendo assim, quanto à tríade Montale, Ungaretti e Quasimodo, não se pode tirá-la totalmente do contexto hermético. Eles fazem parte de um hermetismo mais disfarçado, onde deixam transparecer seus pensamentos e anseios, mas dentro de uma transparência 'obscura', que os ofusca. Pelo conhecimento da função desenvolvida pelo **Hermetismo** na literatura do século XX, os herméticos são inventores de coisas de difícil compreensão até para eles mesmos, quase que identificando poesia e enigma, daí a inclusão de Ungaretti, feita por muitos críticos, à corrente hermética.

Percebe-se, marcadamente, o momento do início de uma mudança na poética de Ungaretti, levada pelos fatos e realizações pessoais como, no caso, o fascismo e o emprego fixo na revista. Tudo isso assinala o desejo, a necessidade de fixar-se, de ordenar-se pessoal, social e psicologicamente. Daí por diante, a sua busca, a sua procura desenfreada não dizia mais respeito somente à palavra e ao símbolo, e não caminhou mais sem

10. UNGARETTI, G. Vita d'un uomo - *Saggi e Interventi*. op. cit., p. 221



esquemas. Sua principal preocupação expressiva tornar-se-à redescoberta: a apropriação e a extensão da tradição poética clássica.

O seu novo direcionamento não significa total repúdio do passado, nem da produção poética precedente; assim, nos mesmos anos em que ele elabora o *Sentimento del Tempo*, revê *L'Allegria* para a edição definitiva, mas sem desnaturalizá-la, ou seja, sem modificar a sua primeira edição. Contudo, ele está ainda bem longe de renunciar às inovações trazidas para o novo século no que se refere à poesia. Ele não pretende empobrecer as possibilidades, mas enriquecê-las com a recuperação de tudo o que, naquele momento, parecia esquecido:

Il clima è tale che la poesia, da un centinaio d'anni, fa progressi in saltimortali. La difficoltà è di non turbare l'armonia del nostro endecasillabo, di non rinunciare ad alcune delle infinite risorse che nella sua lunga vita ha conquistato, e insieme di non essere inferiore a nessuno nell'audacia, nell'aderenza al proprio tempo; mi creda, mantenere svelte quelle orgogliose articolazioni non è cosa da nulla.¹¹

Além das inovações formais bem presentes, mas não determinantes, como a volta da pontuação, o início do verso com maiúsculas, o desenvolvimento horizontal do verso, no novo Ungaretti o problema central que surge é o reconciliar *Il vero col mistero*, como ele diz.¹²

‘A civilização das máquinas - como ele costumava dizer - colocou o drama humano entre dois limites: do verdadeiro e do misterioso. Todo

11. UNGARETTI. G. *l'ita d'un uomo - Saggi e Interventi*. op. cit. p. 191.

12. UNGARETTI. G. *Il Carso non è più un inferno*, Pesce d'oro, 1966. p. 63-4.

homem moderno de boa vontade deveria conciliar a verdade com o mistério, ou pelo menos ter essa preocupação em seus trabalhos'.¹³

Ungaretti volta, em várias ocasiões, ao seu “catálogo” de poeta. E sempre tece comentários, justificando ou ratificando a sua poesia.¹⁴ Já na época de *Il Porto Sepolto*, reconhecia no poeta a tarefa fundamental de iluminar outros homens, reconciliando neles mistério e verdade:

*... la ragione perché questo porto sia diventato il simbolo della mia poesia è facile spiegarlo. C'è in noi un segreto, il poeta ci si tuffa, arriva in porto scoprendo questo segreto, dunque arriva a dare quel poco che un uomo può dare di consolazione alla sua anima.*¹⁵

Aqui não se entende por verdade aquela realidade cotidiana, pobre e insuficiente imitação das coisas, mas sim a realidade autêntica de um fabuloso mundo perdido, o país inocente que ele já procura em *L'Allegria* e torna-se a meta obsessiva do poeta em *La Terra Promessa*. Agora se precisa melhor a sua “função do poeta” que é: conhecer, seja por lampejos, ou seja, por instantes apenas ou por meio de intuições momentâneas, imagens tão perfeitas que não é mais dado ao homem vê-las, superando as paredes que se erguem a cada minuto em cada indivíduo, libertando-se das escórias da existência. O poeta deve dar testemunho do seu êxito aos outros homens, ao lograr alcançar tal pureza.

O sentido de nascimento, de esperança, de renovação, de cor e de

13. Tradução minha do texto original de Giuseppe Ungaretti.

14. ANCESCHI. Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano: Marzoratti, 1941, p. 23-4.

15. UNGARETTI. G. *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, op. cit. p. 817.

sonho, dos quais está carregado literariamente o termo, é angustiante porque, desde o momento da visão, o poeta sente-se na dimensão edênica e a entrada para a ilusão é cruel.

Só ao poeta é dado transpor, ou superar, pelo menos por alguns instantes, as agruras da vida. Só ele consegue transpor as barreiras que impedem os homens de pensar, de meditar, de discernir entre aquilo que ele faz e o que ele é, estendendo essa visão aos seus semelhantes também em níveis supremos e transcendentais.

Contemporaneamente, é lógico que no indivíduo se criem resistências para aceitar a nova realidade, enquanto ela responde às regras mundanas. A poesia é ato de amor; a função do poeta não pode prescindir do amor para com o homem. Tomamos o exemplo de Ungaretti na sua fase de dúvidas entre o continuar a ser ateu ou converter-se ao cristianismo, não obstante mais tarde ele tenha se aproximado do cristianismo, chegando à conversão, reintegrando-se à Igreja Católica, pela profunda necessidade de amor.

Se o amor se origina de Deus, se Cristo se doou para libertar o homem do exílio, a morte é o elo de comunhão entre Deus e o homem, tornando-se o instrumento misterioso de purificação do espírito humano para atingir a matéria inocente, que poderá entrar na *Terra Promessa*. Portanto, amor e morte são dois importantes pilares da poesia de Ungaretti.

O apego à pátria, tema encontrado várias vezes em sua obra, tem seu



significado no nacionalismo típico de quem nasceu em terras distantes da sua pátria, no desejo de conglomerar, de reunir a comunidade humana.

É a pátria, não no sentido de lugar daqueles que odeiam os outros homens, mas o lugar daqueles que se amam, porque têm em comum a memória do passado. Percebe-se em Ungaretti um fato interessante com relação à família: ela é muito pouco mencionada em obras. Somente aparece através dos seus componentes principais que são: o filho, a mãe e o irmão, mas mesmo assim ele só fala deles quando já estão mortos. O seu lamento é por um bem *segreto*, perdido. É também o caso em que a morte e o amor se mostram mais perto do poeta num ingênuo contraste. É algo análogo à guerra, quando pátria, amor e morte estão em atroz concomitância, resultando numa perda da cognição de si e do tempo.

É tão significativa a ligação entre a vida e a poesia de Ungaretti que ele mesmo nomeou suas coletâneas de poesia e prosa como *Vita d'un uomo* (cujo significado e título acompanham todas as suas obras na Mondadori). O seu propósito é sublinhar, claramente, a estreita conexão existente entre a vida e a obra no 'poeta Ungaretti'. Essas ligações que foram aceitas por muitos, e por nós, pois encontramos uma realidade marcante para esta afirmação quando estudamos as obras e as críticas a seu respeito, são confirmadas mesmo pelo poeta em:



*Quelle mie poesie sono ciò che saranno tutte le mie poesie
che verranno dopo cioè, poesie che hanno fondamento in
uno stato psicologico.*¹⁶

Característica marcante de sua poesia é o contínuo voltar a um trabalho já acabado, constituindo assim grande número de variantes, hoje firmadas no *Apparato critico delle varianti*. Muitas vezes, nessas revisões, algumas líricas foram transferidas de uma obra para outra. A disposição definitiva só saiu depois da morte do poeta com a organização dos poemas em coletâneas.

2 . França: berço da cultura, origem, firmação e desenvolvimento da poesia e da poética nova.¹⁷

A França é sua eventual pátria adotiva¹⁸, e ele sente uma forte atração por ela. Embora de origem e sangue italianos, suas relações com a Itália são apenas de uma gama de amor transbordante, que se impõe, e que para ele jamais será mudada, mas a sua formação cultural deu-se completamente fora dos esquemas obrigatórios impostos, na Itália da época, a um jovem literato ou poeta. Ungaretti está totalmente fora das orientações de

16. UNGARETTI, G. *L'Allegria*. Milano: Mondadori, 1981. p. 11

17. PICCIONI, L. *Per conoscere Ungaretti*. Milano: Mondadori, 1976. Afirma em toda obra esta seqüência de dados na formação poética de Ungaretti.

18. Ungaretti costumava dizer que era um homem sem pátria que possuía ao mesmo tempo tantas pátrias adotivas: Itália, França, Brasil e o mundo todo.



D'Annunzio, do crepuscularismo ou do primeiro futurismo; não se preocupando mesmo com nenhum dos conceituados da época; se forma sozinho, desinteressadamente, longe de todos e sem pertencer a nenhuma escola, apenas sendo estudioso e conhecedor de todas. Como se sabe, todos aqueles que começam muito cedo, ou seja, que se sentem poetas desde muito jovem e se exercitam ou trabalham para isso, têm, quase sempre, algum modelo, contemporâneo ou não a si. Com Ungaretti isso não aconteceu, pois ele começou a sua carreira aos 26 anos, portanto já bem adulto, e suas inspirações brotaram do *eu* interior, levadas por experiências vividas. Cada situação provocava a criação de um poema, seja em verso ou em prosa. Os seus textos se baseiam e se espelham em Leopardi, depois acompanhará os acontecimentos na revista *La Voce*, periodicamente, primeiro até 1913, quando ele participava dela ativamente, e depois seguirá de perto os da revista *Lacerba*. Segundo Leone Piccioni¹⁹, o escritor italiano contemporâneo que mais o influenciou, ainda que por pouco tempo, foi Palazzeschi.

Como seus estudos foram desenvolvidos em escolas francesas, a sua convivência cultural maior foi com os literatos da tradição francesa, como Baudelaire, por exemplo. O primeiro a inspirá-lo foi Mallarmé, que é tomado sempre como o ponto de referência para qualquer análise de seus textos, mesmo se mais por sugestão do que por compreensão. Além desses

19. PICCIONI, Leone. *Per conoscere Ungaretti*. op. cit., p. 20.



influentes franceses, dentro dessa linha, inspirou-se também em Nietzsche. No que se refere à poesia, pode-se dizer que, partindo de Leopardi, ele seguiu sempre ao lado de todos e de tudo o que acontecia na Itália a seguir. Sem nenhuma influência para esconder ou corrigir, Ungaretti seguiu em frente, natural e poeticamente, sem forçar qualquer situação, só com suas idéias e sentimentos.

Assim que Ungaretti se estabelece em Paris, entra em contato com o trabalho de uma nova invenção de arte em todos os campos, especialmente naquele das artes figurativas. Os novos inventores, ou seja, os novos criadores e intelectuais, estão trabalhando em Paris. Mas há, principalmente a poesia, a literatura, o pensamento, fervilhando nesse centro da cultura francesa que se reflete em todo o mundo. O poeta Ungaretti foi profundamente influenciado nessa época por Bergson, quando freqüentava um curso no College de France, dedicado justamente à dimensão do tempo, o que tornou-se, num futuro bem próximo e fecundo, a principal temática da sua poética; aliás uma das mais marcantes das suas fases de produção poética. É conhecida como dessa época a sua profunda, mas curta, relação com Apollinaire.

A sua paixão social foi logo manifestada ideologicamente diante da situação da sociedade em que vivia, as diferenças, a injusta distribuição da riqueza que lhe saltavam logo aos olhos, a austeridade religiosa da vida em família, provocando uma tolerância enorme para com as idéias dos

outros, ao mesmo tempo em que se lhe impunha uma extrema liberdade que distanciava muito da pátria religiosa. Na época, Ungaretti era anárquico e ateu, freqüentando a Baracca Rossa, mas há nele, implícita nessa situação de ateu e anárquico, aquela paixão social, que mesmo não cessando nunca, jamais conseguirá ser uma paixão política, por mais que se esforce para isso.

Ungaretti chegou à França sentindo e participando da mesma crise de tantos outros seus contemporâneos, como a crise de confiança na sociedade e na possibilidade de contribuição que a própria pessoa daria, se pudesse, para a resolução dos grandes problemas; uma total, embora provisória, crise de fé religiosa e, sobretudo, o seu sentir-se “desraigado”, arrancado dos vínculos permanentes da terra e do sangue, fora do seu “habitat”. Foi justamente na França que ele despertou para a poesia. A poesia tornou-se clara para ele. Adquiriu a consciência de que o homem podia resgatar-se de tudo na poesia, fazendo com que também os outros tivessem conhecimento desse seu resgate; pode reconquistar toda a liberdade; pode participar ainda da busca constante da verdade, até onde se possa conhecê-la, até onde se possa explorá-la.

Essa concepção da poesia *obscura* teve, naturalmente, implicações de caráter religioso. Ungaretti lembra seu amigo Mohammed Sceab, que o encontrou em Paris nessa época e logo se suicidou, não conseguindo participar com o fervor desejado daquele momento de criação e formação

de uma nova arte poética, como afirma em seus versos de “In memoria”:

*Non sapeva
Sciogliere
il canto
del suo abbandono.*²⁰

É ainda o crítico, seu amigo particular Piccioni, quem afirma que houve o risco daquela sorte também para Ungaretti, devido às circunstâncias idênticas, mas não se encontrou nada, de quem quer que seja, que confirme essa colocação.

A França, portanto, significou para Ungaretti o seu primeiro amor de pátria, por seus amigos, pela tradição literária tão prezada, e por tudo aquilo que fora e que estava presente em sua vida; ela representava para ele, ingenuamente, a idéia da paz, da possibilidade de continuar a viver nessa busca. Ali sentia a aproximação de suas chances para se chegar à *terra prometida*, ali estava muito mais perto da realização dos seus sonhos.

Esse conceito de primeira pátria é muito importante, pois serve para explicar o que acontecerá ao Ungaretti anárquico, ao encontrar-se, em 1914, em Versalhes, sustentando com fervor e, até com violência, as razões da campanha intervencionista. A França representava a paz, enquanto a Alemanha representava a guerra e diferente atividade no campo de liberdade de busca. E Ungaretti disse:

*Non amo la guerra: neppure l'amavo, ma ci sembrava,
pensavamo che la colpa della guerra fosse tutta la
Germania.*²¹

20. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*. p. 21.

21. PICCIONI, Leone. *Per conoscere Ungaretti*. op. cit., p. 23.



Pareceu-nos ver em suas atitudes a grande onda nacionalista que possivelmente o tocara, embora inconscientemente. A própria situação psicológica do residente no exterior, ou seja, em um país que não era o seu, experimentando certas humilhações, assim como o desejo alimentado de que o próprio país pudesse entrar no rol dos potentes e respeitados, o faz escrever da Itália: *Chiara Italia, parlasti finalmente, al figlio d'immigrante*.²²

Com a chegada da guerra foi então proibido qualquer tipo de manifestação, não se consentindo nenhuma tomada de posição, nenhum tipo de expressão de opinião pessoal. Proibiu-se, a quem quer que fosse, a reunião noturna de pessoas com intuito de rebelião tanto pública quanto privada: cada indivíduo teria que se abrir, colocando-se a favor, ou mesmo contra, desde que não houvesse um meio termo. Ao drama que se sentia ao redor dava-se uma caracterização de tipo social, e a maioria dos homens esperava ansiosos pela realização dos seus sonhos de liberdade, que, podia acontecer num futuro não muito distante, através da guerra. Sobre isso também Ungaretti se manifesta assim:

*M'ero fatto un'idea rigorosa e forse assurda,
dell'anonimato di una guerra destinata a concludersi,
nelle mie speranze, colla vittoria del popolo*

e concluía ainda a esse respeito:

22. UNGARETTI, G. *Tutte le poesie*. op.cit. pp. 161-395.



*ma erano bolle, ma gli uomini a volte s'illudono e si mettono in fila dietro alle bolle.*²³

Na guerra, os outros soldados, mesmo os adversários, eram irmãos para Ungaretti. Ele nunca teve uma palavra sequer de ódio para o inimigo, mas só de compaixão e de fraternidade total, como vimos no seu poema “Fratelli”, nos seus primeiros versos:

*Di che reggimento siete
fratelli?
Parola tremante
nella notte ...*²⁴

Foi chamado para a frente como soldado simples. Mais tarde foi obrigado a fazer o curso de oficiais, tendo sido declarado inapto para o comando. Passa todo o ano de 1916 no Carso, o ano de 1917 na frente italiana de combate, e o ano de 1918 na frente francesa. Enquanto aguardava a chamada em Milão, mais ou menos no fim de 1914 início de 1915, ele escreveu os seus primeiros versos, parcialmente publicados em *Lacerba*. São versos ricos de novas visões e imagens, com algum tributo de ligações ao imediato, com uma certa linguagem e uma certa maneira de Palazzeschi.

A propósito, num ensaio fundamental escrito em 1945 por Giuseppe De Robertis²⁵, Ungaretti recusa a idéia de que esses seus poemas contivessem componentes crepusculares-futuristas. Diz ter sido

23. UNGARETTI, G. *Tutte le poesie*. op. cit. p. 521.

24. UNGARETTI, G. *Tutte le poesie*. op. cit. p. 39.

25. DE ROBERTIS, G. Sulla formazione della poesia di Giuseppe Ungaretti em UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo - Saggi e Interventi*. op. cit. pp. 405-421.



influenciado mais diretamente por Laforgue, e que, com certeza, está acima das influências crepusculares.

Mas, ao mesmo tempo, existe um seu projeto de livro em prosa intitulado *Le avventure di Turlurù*, que se aproxima muito das características crepusculares-futuristas. São apresentados termos aparentemente inconciliáveis, mas que se casam perfeitamente com Palazzeschi. Essa fase foi logo superada e esquecida, o que se pode ver em seu trabalho de trincheira e a partir de 22 de dezembro de 1915, que se concretiza com as 80 cópias de *Il Porto Sepolto*, em 1916, que é um trabalho uniforme, que se desenvolveu dentro de uma unicidade perfeita de ideologia, conteúdo e forma, apesar de algumas variações observadas.

A sua métrica é nova, enxuta, com versos quebrados, ainda que, entre um segmento e outro, circule o canto e possa ser reconstruído o verso, mas é quebrada a tradição acadêmica italiana do verso pós-pascoliano, danunciano e crepuscular.

Dessa forma Ungaretti entra em polêmica com os preceitos literários da época, embora, pensamos, inconscientemente. Ele usa palavras de sempre, pode-se dizer palavras do cotidiano. Usa sílabas vazias e cheias, isto é, sílabas que podem ou não carregar significados claros na palavra para quem as lê; apresentar espaços e silêncios; escavar antigos provérbios e novas reflexões sobre a condição do Ungaretti homem e dos demais homens, da humanidade em geral, sobre a morte que leva também as



pessoas mais queridas, os amigos, e nos dá o sentido mais terrível da transitoriedade da vida.

Morte e vida são termos naturais de confronto na poesia de Ungaretti:

*La morte
si sconta
vivendo*²⁶

*Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie*²⁷

*Il sole spegne il pianto
mi copro di un tepido manto
de L'indoro
Da questa terrazza di desolazione
in braccio mi sporgo
al buon tempo*²⁸

*Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'Universo*²⁹

*Sino alla morte in balia del viaggio...*³⁰

Estes são pontos preciosos e recorrentes dentre os que estão claros na mente do poeta como experiência de vida, que vão juntar-se aos ainda não claros como:

26. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*. op. cit. p. 41.

27. UNGARETTI, G. *Ibidem*, p. 87.

28. UNGARETTI, G. *Ibidem*, p. 24.

29. UNGARETTI, G. *Ibidem*, p. 43.

30. UNGARETTI, G. *Ibidem*, p. 35.

*M'illumino
D'immenso
Chiuso fra cose mortali
...
perché bramo Dio?*³¹

Este traço poético o situa entre dois infinitos, um anterior, que ficou para trás, e o outro que se apresenta diante dele sendo aceito, alternadamente, nos momentos de desencorajamentos e de retomadas. Às vezes é necessário sentir-se como planta ou animal, isto é, voltar às origens, baixar ao nível do não conhecimento ou do não sentimento, como o *godere un minuto iniziale*, buscar defender-se, com tanto amor para dar e receber, com bastante e disponível solidariedade.

Procura-se descobrir e entender, o melhor possível, na nova poesia da coletânea *L'Allegria*, alguma coisa positiva do “segredo” e profundo que se torna impenetrável à verdadeira razão da existência.

Em “Il Porto Sepolto”, da coletânea do mesmo nome, de 1916, Ungaretti definirá a missão do poeta da seguinte maneira:

*Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde
Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto.*³²

Do segredo fundo, onde o poeta tenta a imersão, ele arranca o quanto pode, aquilo que lhe é possível e, voltando a emergir, ele se expande e

31. UNGARETTI, G. *Ibidem*, p. 35.

32. UNGARETTI, G. *Ibidem*, p. 23.



torna-se conhecido por outros. Isso marca a presença de um trabalho altruísta, pois ele tem para si somente o nada, que está ali para exprimir o “segredo”, que, apesar de todos os esforços para o conhecimento total, será sempre inexorável. Mesmo a lírica “Canzone” de 1935, reelaborada dez anos mais tarde, inicia-se assim:

*Nude, le braccia di segreti sazie
A nuoto hanno del lete svolto il fondo...*³³

A 2 de outubro de 1916, Ungaretti procederá a uma definição da poesia em “Commiato”:

*... poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento
quando trovo in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.*³⁴

E comentará ainda:

*... Ho sempre distinto tra vocabolo e parola, e credo che
la distinzione sia del Leopardi. Trovare una parola
significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbare
né riuscire a conoscerne il segreto.*³⁵

Mas a poesia é, antes de tudo, igual ao mundo e à humanidade; é a própria vida: tudo expresso através da palavra que, juntando-se, passa a

33. UNGARETTI, G. Ibidem, p. 21.

34. UNGARETTI, G. Ibidem, p. 8

35. PICCIONI, Leone. *Per conoscere Ungaretti*. op. cit., p. 25.

representar o *delirante fermento* que participa da própria vitalidade, e a *limpida meraviglia* que, embora inocentemente, pode redescobrir os significados originários que podem ser recuperados.

Ungaretti já havia dito, na composição “Attrito”, que ele, poeta, possuía, ao mesmo tempo, *fame di lupo e corpo di pecorella*, que era ao mesmo tempo *come la misera barca e come l’oceano libidinoso*.

Por essas colocações podemos observar que ele abraça, ao mesmo tempo, componentes diversos e contraditórios da vitalidade, sentindo-se pertencer, simultaneamente, a ambos, precisando sempre equilibrá-los para entendê-los melhor. Em “Allegria di naufragi”:

*E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite lupo del mare*³⁶

Depois do naufrágio, o marinheiro, o “lobo faminto” do mar, retoma a sua viagem, tendo já vencido a força voraz das ondas. Pode-se entender que para ele toda a experiência de vida, como a de todos os outros homens, é uma série de naufrágios. Talvez todo um naufrágio, uma “doce fibra do Universo”, restando algum sobrevivente, ele retoma a viagem, começa a experimentar, alternando a experiência com os momentos de conforto quando diz: *il sole spegne il pianto* é a dócil manifestação da natureza que, metaforicamente, participa do poema. Há o momento do repouso em

36. UNGARETTI, G. *Tutte le poesie*. op. cit. , p. 61.



abbiamo le soste di sonno, como os momentos das experiências da dor, para completar-se de olhos bem vivos, abertos para os tempos disponíveis da memória e da visão profética.

Depois de uma noite inteira passada ao lado de corpos massacrados de companheiros mortos, numa noite fria de lua, o poeta conclui:

*Non sono mai stato
Tanto
attacato alla vita.*

Reitera-se tudo no poema “Veglia”, datado de Cima Quattro, 23 de dezembro de 1915 :

*Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore
Non sono mai stato
Tanto
attacato alla vita..³⁷*

Seguindo a *Il Porto Sepolto*, de 1916, saiu pela Valecchi Editora, em 1919, a coletânea *Allegria di naufragi*, que mais tarde, juntamente com a primeira, passou a chamar-se *L'Allegria*.

37. UNGARETTI, G. *Vita d' un uomo - Tutte le poesie*. op. cit. p. 25.



Na seção intitulada '*Prime*', da coletânea *Allegria di naufragi*, se reúnem, dentre outras, composições de 1919, como "L'Affricano a Parigi" e "Lucca". Desta citamos a seguir:

*A casa mia, in Egitto, dopo la cena, recitato il rosario
mia madre parlava di questi posti.
La mia infanzia ne fu meravigliata...,³⁸*

versos usados como uma chave para o binômio tão comentado de "deserto-terra prometida" concluído com a lírica "Preghiera".

Como Ungaretti estava sempre alheio a qualquer ligação duradoura com o dinheiro, pois esse aspecto lhe fora sempre indiferente (sabe-se que ele era totalmente alienado das coisas materiais e terrenas), não se pode sequer fazer uma possível adaptação daquele seu momento poético com uma concepção burguesa da sociedade da época. Ele mesmo defende essa hipótese da maneira como se coloca aqui, embora reconhecendo que, num poema, por certos versos irônicos como "Lucca", pode-se compreender que o homem é misteriosamente chamado a sobreviver na ordem espiritual mediante a palavra, e na ordem natural mediante a origem.

Mais adiante, confirma que pegou para si essa verdade tão dramática de aceitar a tradição. Que ela fora para ele a aventura através da qual até hoje se desenvolve, embora com inúmeras dificuldades de expressão, a sua poesia.

"*Prime*" é um grupo de poemas assim denominado por Ungaretti,

38. UNGARETTI, G. *Vita d' un uomo - Tutte le poesie*. op. cit.



porque anunciava uma nova fase da sua poesia, que veio formar a fase da sua segunda coletânea de poemas, o *Sentimento del Tempo*. Nesse período a guerra já tinha acabado e Ungaretti se estabelecera em Paris; tinha se casado com Jeanne Dupoix, convivendo ainda com os amigos do passado e os do presente. Apollinaire já tinha falecido nessa época; agora os seus amigos inseparáveis eram Paulhan e Groethuysen, e Breton, sendo os surrealistas seus pontos de referência.

3. Brasil tempo de pausa: reflexão e início de uma nova fase de vida e poesia humana e religiosa

Apesar de ter tido tantas pátrias, Ungaretti identificou-se muito com o Brasil no sentido de primordial e essencial, de origem das coisas. Para ele, o Brasil era o país no qual a luta entre natureza e razão, como em Leopardi, ou entre memória e inocência, pareceu-lhe mais evidente. Um país onde, apesar de haver muita luta e sofrimento para o homem, ainda se poderia pensar numa solução. Isto porque, de um lado estava a natureza grandiosa, virgem, terrível até; de outro lado o homem civilizado e com todos os meios, em contínuo desenvolvimento, acompanhando tudo que o progresso lhe oferecia, um progresso já mais forte do que ele, e que exercia o domínio sobre a natureza. Portanto, o homem brasileiro, na sua concepção, é capaz de sentir a sua própria grandeza, e a grandeza de sua

pátria, mais do que os homens de qualquer outra parte do mundo. Ao mesmo tempo, Ungaretti se sente também como um nada, sente a sua insignificância como nunca lhe havia acontecido antes, nem mesmo na guerra se sentira tão insignificante. Para ele, o homem do Brasil é, de certa forma, muito mais autêntico diante do sofrimento.

Em “Encontro com Ungaretti”, entrevista feita por Italo Bettarello e Alfredo Bosi, quando lhe fora perguntado sobre sua experiência da natureza brasileira, com tudo o que ela tem de violento em luta com o homem, que influência exerceu em seu espírito e em sua poesia, ele respondeu:

“O Brasil trouxe para a minha poesia o sentimento do contraste entre natureza e civilização, infinitamente mais profundo, mais trágico do que já existia nas minhas primeiras obras. Certamente “Il dolore” e os livros seguintes são livros que eu não teria sabido escrever se não tivesse assistido ao opor-se da civilização à natureza e ao constante esforço humano de dominar a prepotência da natureza, mais evidente aqui do que em qualquer outro lugar.” (Sem indicação: entrevista a Italo Bettarello e Alfredo Bosi)

Sua vinda para o Brasil deu-se em 1936, quando foi convidado pelo governo argentino para participar do congresso de literatura no Pen Club. Durante o congresso foi convidado para trabalhar na Universidade de São Paulo, na cadeira de Língua e literatura Italiana. Estabeleceu-se com a família em São Paulo, onde viveu até 1942. Esses foram anos de tragédias em sua vida, um tempo de dor e reflexão, quando produziu muito pouco, só lecionou.



Na sua coletânea de poemas *Il dolore*, está presente mais do que o próprio sofrimento, a grande dor que abateu a vida do poeta devido às terríveis quedas: em 1937, aconteceu a morte de seu único irmão, em 1939, a morte do filho Antonietto, de nove anos, em 1940, eclode a guerra, em 1942, a volta à Itália quando também o Brasil se enfileira com os aliados. Assim que chegou na Itália foi eleito Acadêmico da Itália, por ter sido convidado e ter lecionado no exterior. Foi nomeado professor de literatura italiana contemporânea na Universidade de Roma, por mérito próprio.

São dois os temas da coletânea, que nasce pela urgência e necessidade dos acontecimentos, diante do panorama de destruição, de morte, de perseguições, de isolamento, ao encontro do qual ia: o tema da dor, do homem e da humanidade, e da volta à religiosidade, da busca de Deus.

A coletânea é apresentada ainda em forma de diário, talvez levada pela necessidade de confessar o seu próprio sentimento de cada dia. É um diário de angústias imprevistas e imprevisíveis, bem diferente daquela atitude sofredora, mas pacata, que se instalara na alma do poeta ao atingir o outono da vida, aquela que registra cada vez mais as mudanças da alma e do coração.



Da dor particular trata-se em “Gridasti:Soffoco...”escrita ainda no Brasil, que foi publicada mais tarde na forma de livro, na coletânea ‘*Un grido e paesaggi*’.³⁹

Na verdade há muitos pontos de contato entre este canto e os dezessete fragmentos de “*Giorno per giorno*”, compostos entre 1940 e 1946, onde há a presença do peso esmagador de uma paisagem selvagem, que rompe a pureza inocente da criança. Há o sentimento terrível do remorso por não ter sabido defender e salvaguardar quem confiava totalmente nele, aquela criatura tão pequena e dependente de seus cuidados. Ele espera que tamanha dor possa ser resgatada num tempo de “eterna esperança”.

Tem-se, em “*Giorno per giorno*”, quase que uma “via crucis” da dor: cada fragmento é como uma estação do sofrimento de Cristo, e o último fragmento, o 17º *Fa dolce e forse quei vicino passi...*, não coincide com o calvário, mas com a Ressureição, com a esperança reconquistada.

Estão presentes nessa obra momentos de desencorajamento total quando ele diz:

*Mi porteranno gli anni
chissà quali altri orrori,
ma ti sentivo accanto,
m'avresti consolato...*⁴⁰,

39. Ungaretti fala desse poema 10 anos depois, numa entrevista a uma revista: *Sono le stanze d'inizio del canto "Giorno per giorno" del Dolore, e mi furono dettate quando ero in Brasile, nel 1940, è forse il primo gettito de essi e degli ultimi tempi del 1939. Non le raccolse nel libro con le altre perché mi sembrava racchiudessero motivi intimamente miei. Era ancora egoismo non si può nulla riserbare solo per sé dell'esperienza umana, senza presunzione.* PICCIONI, Leone. *Ungarettiana*. Firenze: Vallecchi Editore, 1980.

40. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*. op. cit., p. 205



de gritos incessantes, de lamento como:

*E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!*⁴¹

É o grito que representa a refiguração plástica da injustiça que se revela no irritar-se contra a inocência, a infância e a terna fraqueza:

*Sotto la scure il disilluso ramo
cadendo si lamenta appena, meno
Che non la foglia al tocco della brezza...
E fu la furia che abbatté la tenera
Forma e la premurosa
Carità d'una voce mi consuma.*⁴²

Esta é a última menção à mulher, com a presença da voz que o acompanha pela vida, que está também em pranto pela mesma dor, mas que tenta, todavia, consolar o pai delirante.

Há aqui a invocação do inverno como significando a estação mais clemente. Agora se insinua e corrói-lhe um duplo remorso: não só o remorso por não ter sabido cuidar da criança indefesa, como também o remorso da agonia “encantadora” dos sentimentos no momento da concepção, com a presença da mulher. Cresce nele um sentimento de culpa pelo fato de ter sobrevivido a uma tão grande prova. E ele escreve:

*Sono appena mutato, temo, fumo...
Come si può ch'io regga a tanta notte?*⁴³

41. Ibidem. p. 206

42. Ibidem. p. 207

43. Ibidem. p. 207



É a partir desse período, também, que Ungaretti começa a se preocupar mais intensamente com o **Barroco**, o qual passa a fazer parte dos seus temas e da sua poesia, quando ele identifica o movimento como sentimento de catástrofe no homem e na natureza. Deu-se essa aproximação quando vivia nos arredores de Roma, cidade identificada por ele como de Michelangelo e do **Barroco**. Desde o nascimento, Michelangelo deu à Roma sua própria característica, fazendo reviver todos os seus séculos, reiventando a inspiração do barroco. Michelangelo romano, o arquiteto, nasceu quando pôs em contato os elementos de ruínas antigas com outros elementos imaginados diretamente por ele. Adaptou sua arquitetura à cidade fantástica, mostrando suas obras no Campidoglio, Santa Maria degli Angeli, e outras tão importantes, e também nas suas pinturas. Todas marcam espaços e tempos diferentes.

Isso tudo pode significar uma exigência do seu tempo, mas é também uma exigência dele próprio como de todos os intelectuais da época, da aproximação das fases: desde Cristo a Platão, de Dante a Petrarca e do **Barroco** ao novo.

O **Barroco** que Ungaretti vê em Michelangelo não necessita somente da vontade de unir dramaticamente elementos contrários, mas, sobretudo, da necessidade de manifestar um sentimento de catástrofe, representado pela época. Ele nasce também, e principalmente, do sentimento de que toda experiência passada estivesse esgotada, mesmo a experiência cristã,

histórica e marcada pelo tempo. Em Ungaretti, no sentimento de catástrofe está implícito o sentimento do nada, no horror do vazio e na crença absurda de que se possa abolir o nada, recorrendo a vários expedientes, afirmando a existência do Eterno. Há a necessidade de preencher ou abolir esse espaço imenso que o perturba, e que vem sendo arrastado pelo tempo de vida sua e das coisas.

A experiência de Ungaretti com a natureza brasileira, com tudo o que ela tem de violento em luta com o homem, enquanto espaço imenso que consome o tempo, exerceu influência profunda no seu espírito, o que se identifica na maior parte da veemência e tragicidade de *Il dolore* em relação ao *Sentimento del Tempo*.

O sentimento do contraste entre natureza e civilização mais profundo e mais trágico não existia em suas primeiras obras. Somente depois de viver no Brasil e assistir de perto ao opor-se da civilização à natureza, mais forte do que em qualquer outro país do mundo, e ao constante esforço humano de dominar a prepotência dessa natureza brusca, é que Ungaretti intensificou a sua idéia de **Barroco**.

Nos seus últimos livros está presente, ainda, uma profunda necessidade de interpretar o seu tempo seguindo o caminho da poesia italiana, desde Petrarca a Michelangelo, de Tasso até Leopardi, mas seguindo, ao mesmo tempo, a trilha da modernidade que busca uma retomada dos clássicos com novas roupagens. Todo o passado e futuro estão



contidos na realidade das coisas atuais, de um modo bastante obscuro, às vezes. Faz-se poesia sem pensar nela, porque é preciso fazê-la, afirma Ungaretti. No entanto, sabe-se do grau de consciência técnica que sempre marcou o seu fazer poético. Basta pensar nas suas variantes, para sentir a controvérsia dessa sua afirmação.

A paixão de ateu que se destaca nele até 1916 se transformará em plena conversão religiosa com *La Pietà*, em 1928, e mais tarde com *Roma occupata*, de 1943, depois do período brasileiro.

Existirá também nele, assim como na sua família, mais do que nunca, uma vitalidade, uma pura adesão religiosa que não freia em nada a sua total liberdade, uma vitalidade plena. Ungaretti levou consigo, sempre a tilintar-lhe nos ouvidos, o canto dos árabes, os rumores noturnos, o grito dos animais do deserto, agora acrescidos dos sussurros e gemidos da guerra, presenciados os sofrimentos do povo e dos soldados, na Itália e na França. E, ao penetrar profundamente nestes desertos do Egito e da guerra, na natureza bruta e primordial do Brasil, ele pode meditar profundamente sobre a transitoriedade do tempo e das imagens, sobre suas mudanças, sobre suas transformações na passagem pela vida do homem, e logo o seu desaparecer. Ele agora sabe o que é o delírio dos sentidos, as suas várias fases, as várias maneiras de ver as coisas, tornando-as diferentes nos diferentes momentos. Ungaretti sabe o que é o amor do idílio, o amor desenfreado e o amor fraterno. São todos sentimentos que coexistem

sempre nele, mesmo que consciente da não existência de conciliação, da impossibilidade de que algo possa conciliar-se no emaranhado de sentimentos confusos de paz e, ao mesmo tempo, de angústia do deserto, da guerra e da morte.

Quando Ungaretti partiu do Egito em 1912, apesar de não ter escrito ainda nenhum verso, a sua sorte já estava marcada em todos os sentidos, em tudo aquilo que lhe aconteceria com coerência extrema e profunda. Seu canto explodiu, como diz Leone Piccioni⁴⁴, pouco depois de 1915/1916, com marcas de absoluta unicidade, parecendo polêmico mesmo aquilo que nele era espontâneo e nascido do seu próprio ser interior. Além disso, no seu primeiro canto já são apresentados todos os temas da sua poética, que logicamente irá sendo, a cada passo, ampliada, elaborada e aprofundada com seu trabalho que durará meio século, somente sendo truncada pela morte do poeta, mesmo porque ela nunca será ofuscada, nunca se tornará repetitiva na sua ausência formal. Poderá sim, ser copiada, mas nunca igualada na sua pureza e originalidade de alma.

No binômio deserto-terra prometida, que passa a ser o oásis, se desenvolverá o arco da sua busca, da sua esperança, do *soldado* servidor da esperança como sempre foi. Ele deixa o deserto procurando resoluções para os seus problemas ideológicos. Na guerra, pensa ter encontrado uma pátria. E experimenta, por tantos anos, na “terra prometida”, o amor maduro e o

44. PICCIONI, Leone. *Per conoscere Ungaretti*. op. cit. p. 21.



adaptar-se a uma outra paisagem diferente daquela vivida até então. Busca a compreensão profunda dos problemas e dos mistérios religiosos, mas a experiência da vida o distancia daquela “terra prometida”. O Brasil foi por pouco tempo a sua “terra prometida” antes de se fixar na Itália, mas as dores e sofrimentos experimentados, que se repetem e se acumulam nele, o fazem despertar para a grandeza da terra que o transporta à infância, trazendo-lhe à memória o deserto representado pela natureza brasileira inexplorada. Assim, o seu canto extremo volta-se para o deserto, para a solidão, para a nudez, ainda que emplumada, mas num sentido de busca de plena disponibilidade de amor. Também metricamente, como pelo seu vocabulário poético, pode-se continuar a equação, o seu dizer nasce descarnado, nu, entre o deserto e o Carso. Na próxima coletânea, *Terra Promessa*, solta-se o canto, amplia-se, torna-se colorido; na fase da velhice ele volta à nudez do deserto, ainda que, agora, tão secretamente elaborada e difícil, assim como deve ser para ele a poesia, para logo depois voltar-se para um momento culminante final, cheio do canto de amor colocado como marca de aproximação de sua morte física.

Dos escritores brasileiros citados em seus trabalhos de ensaios de literatura, em suas aulas e conferências, podemos encontrar Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, dentre tantos outros. De Murilo, além de ter sido muito amigo e admirador, ele traduziu para o italiano *Janela do caos* e

publicou ensaios como sobre *Siciliana* em *Saggi e Interventi*. No início do texto cita de Manuel Bandeira dizendo *Manuel Bandeira è uno dei primi poeti d'oggi, ed è brasiliano, e parlando d'un altro alto poeta del suo paese...* Neste ensaio Ungaretti diz do Brasil como espanto do estrangeiro devido à sua relação do homem e natureza brasileiros, em contraste com a decadência que já previa nos países ocidentais para a filosofia da natureza e do homem. O Brasil, disse ele,

*... è un paese dove l'uomo oggi ancora si trova a contrastare con la natura allo stato vergine, è uno di quei Paesi della scoperta dell'America i cui contrasti con lo spirito occidentale contribuirono a suggerire le forme del Barroco e resero popolare nella poesia d'allora, Polifemo.*⁴⁵

Comenta sobre a imagem do Polifemo, da Sicília, relacionando-a com o Barroco da Bahia e de Minas, que representa “a luta do gigante, muito maior no corpo a corpo do em qualquer outro momento da história, onde o homem ainda tenta misturar tudo, o universo e o próprio país, e ainda se dá conta que na imensidão está a catástrofe, cuja graça pode opor-se manifestando a beleza eterna também depois da morte, depois de vencido o horror do vazio”. Este ensaio é de 1959, em 1969 publica um outro ensaio sobre a “*Poesia de Vinícius de Moraes*” e, em 1970, sobre *Oswald de Andrade*”.

45. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo-Saggi e Interventi*. op. cit., p. 705.



No Brasil Ungaretti vive e se coloca literalmente em contato com a natureza, viajando e visitando os lugares mais pitorescos e fascinantes para a reflexão filosófica e artística como ele gostava de fazer sempre, onde quer que estivesse. Assim se deparou com uma visão diferente de todas as até então, pelas gigantescas proporções. Os anos passados no Brasil não aconteceram por acaso em sua vida, costumava dizer, porque o contato com a natureza barroca foi muito grande, e ele já estava refletindo sobre o Barroco nessa época. Foi assim como um laboratório para suas meditações sobre Michelangelo, sobre Góngora, sobre Shakespeare e sobre Racine, sobre o “horror vacui”, como ele costumava dizer. Juntou tudo ao encontrar-se no delírio barroco de Ouro Preto, do Aleijadinho, além do aproximação deslumbrante entre uma paisagem e outra, entre a carga imensa de história e de arte, entre a civilização oprimida e a teimosia da profundidade do mar nas costas brasileiras de Santos, onde ele ia sempre com a família a passeio, de férias, o que lhe fazia sempre lembrar o filho morto. E ele escreveu o poema “Il tempo è muto” onde coloca juntos os *cavalli dei Dioscuri* do Quirinale, ligados à águas, às plantas do Brasil:

*Oppure in un meriggio d'un ottobre
Dagli armoniosi colli
In mezzo a dense discendenti nuvole
I cavalli dei Dioscuri,
Alle cui zampe estatico
S'era fermato un bimbo,
Sopra i flutti spiccavano
(Per un amaro accordo dei ricordi
Verso ombre di banani*

*E di giganti erranti
Tartarughe entro blocchi
D'enormi acque impassibili:
Sotto altro ordine d'astri
Tra insoliti gabbiani)*
.....⁴⁶

4. O “sentimento do tempo” em Ungaretti: um programa de vida e poesia paralelas

Em 1921, depois do Egito, depois dos anos agitados de Paris, depois da guerra, e novamente Paris, depois em Roma, inicia-se o terceiro período da vida de Ungaretti, que corresponde à sua segunda fase poética: a do *Sentimento del Tempo*.

Ao examinar a cronologia dos poemas desta coletânea, percebe-se que Ungaretti é um poeta dominado pela fúria da inspiração, seguindo um traço harmônico de ligação entre um tempo de vida e de arte. O seu trabalho é gigantesco e violento, mas nunca metódico, com longos espaços de silêncio, longos períodos de inspiração.

Il Porto Sepolto, tinha já surgido, em 1916, e *L'Allegria* se completara praticamente nesse período, entre 1916 e 1917.

Através de um rápido apanhado das datas de suas composições, verificamos que na coletânea *Sentimento del Tempo*, um poema é de 1919, da mesma época de ‘*Prime*’; dois são de 1920, dois de 1922, um de 1923 e

46. PICCIONI. Leone. *Prefazione*. Prefácio do livro de Ungaretti *Vita d'un uomo-Tutte le poesie*. op. cit., p. XLVI.



um de 1924, que é “Ricordo d’Affrica”; quinze são de 1925 e doze de 1927; sendo assim, podemos dividi-la em duas fases: a primeira fase do *Sentimento del Tempo* - aquela que canta o amor, que toma consciência da paisagem do lacio, que propõe a nova métrica reconstruída pelo canto - é desse período, entre 1925 e 1927. A segunda fase inicia-se a partir de 1928. É aquela fase da “Pietà”, quando as paisagens já não o comovem mais e a atenção volta a firmar-se na sorte do homem. Nessa fase, só o “homem” conta para a poesia.

A paisagem que substancia em Ungaretti a expressividade temática de cada momento com relação à experiência da vida, desde o primeiro momento até 1925 e, prosseguindo até 1927, é a paisagem que se refere ao campo do lacio como um todo, e não somente a paisagem de Roma.

O sentimento barroco da cidade de Roma chegou à experiência mental e visual de Ungaretti um pouco mais tarde, de 1927 até o seu expandir-se na grande estação poética dos ‘*Inni*’, de 1928, já não mais com a paisagem lacial.

As referências laciais e mitológicas, até 1927, aparecem freqüentemente, como em: “Vila Gregoriana”, “Tivoli”, o bosque de Marino, Albano e o seu lago, “Vila Adriana” e ainda em “Tivoli e Tivoli”; na mitologia, Ulisses volta em “Sirene” e em “Fine di crono”, aparecendo ainda Apolo, Diana e Leda. Ungaretti já tinha afirmado o não prosseguimento da mitologia em seu trabalho, quando surge *La Terra*

Promessa com Enéias e Dido, mas serão apenas figurações do estado de espírito do poeta.

Se as características de diário na poesia de Ungaretti não são dessa época, mas de 1919, então o romper do novo canto corresponde à estação do amor mais pleno, ao desenvolver-se de tudo entre a paisagem real de *ontani, mimosi e olmi; ulivi e sirene; ninfe, lume, laghi, albe, notti, giorni,...* cujas luzes lhe são roubadas pelas noites que logo lhas restituem, como o sono que transita para o despertar perpétuo. Amor e definhamento são coisas que acabam e, acabando, estão anunciando o próprio princípio, que é uma vitalidade que nasce da morte. Para essa afirmação basta que se leia alguns versos de “Inno alla morte”, de 1925, que começa assim:

*Amore, mio giovane emblema
Tornato a dorare la terra ...
Amore, salute lucente
mi pesano gli anni venturi ...
Morte, arido fiume ...*⁴⁷

Entendemos o verso *mi pesano gli anni venturi* como a persistente tradição no sobrepor-se das épocas. O mito, o eco, os deuses são favoráveis neste campo lacial pelo contato, diurno ou noturno, mas totalmente iluminado com uma luz que deslumbra e completa, uma paisagem que coloca diretamente dentro do tempo, levando a experimentar o antigo, chegando ao resto da ruína imemorable.

47. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*, 1982. op. cit., p.117.

Em Roma existirá sempre o curso determinado da história, século por século, tudo aquilo que ficou, tudo o que aconteceu: há todo o percurso humano assinalado em cada pedra das paredes ou das ruas. Não existe mais o mito; a ilusão do mito agora se verifica na realidade histórica.

Aqui aconteceu a determinação verdadeira da consciência, adquirida pelo poeta através da miragem do deserto, de possuir e tocar a “terra promessa”. Somente nesses anos, nos quais o canto de amor brota com a métrica renovada, em contato com a paisagem lacial, que é, sobretudo, paisagem de plantas, de bosque, de águas e cascatas.

Justamente nessa época, 1928, Ungaretti tem quarenta anos e está, portanto, na fase de plena maturidade do homem, na capacidade fantástica e verdadeira do amor, em harmonia com a paisagem. Apesar das dificuldades econômicas, será este um momento feliz da sua vida.

Ele procede a uma operação métrica e técnica de reconquistar para a poesia lírica italiana uma nova linguagem, rica de tradição, mas totalmente renovada. Para isso, Ungaretti não faz nenhuma sondagem, nenhuma pesquisa ou observação, sequer para com a sensibilidade de mercado. Nas suas operações de ruptura ou de reconstrução, seja na parte do destruir quanto do construir do seu trabalho, confluem, dentre várias outras coisas, especialmente pela constante relação entre a sua existência biográfica ou o seu diário, as suas idéias que o levam a meditar, e a paisagem onde vive.

A ruptura métrica, os versos curtos de *Il Porto Sepolto*, ou mesmo de



L'Allegria, nasceram da experiência de vida, reportada ou projetada ainda na medida do deserto egípcio, bem como da pedregosa e refratária natureza do Carso, na qual ele experimentou verdadeiramente a vida num colóquio cotidiano com a morte. A poesia que nasceu na guerra, exagerada, retórica, repleta de grandiloquência, acadêmica até, viu-se, por esta harmônica, mágica e involuntária confluência de dados, como a *allegria* resiste e toma mais vida nas consciências vivas. Em nível popular não tinha acontecido apenas uma total ruptura destrutiva externa, nem uma vontade de reagir polemicamente ao exagero corrente, havia sim uma necessidade urgente de firmar uma nova comunicação nos moldes antigos.

Sobre o verso-palavra havia uma aguda e dilacerante tensão musical, existiam os versos tradicionais italianos, ainda que quebrados, com novos acentos, fora daquele esquema típico do acento-cantilena ao qual estavam acostumados. Hendecassílabos, eneassílabos, heptassílabos, pentassílabos, recompondo-se continuamente por *enjambement*, ainda em 1916 e 1917. No poema “Giugno”, por exemplo, há o som de uma música nova, que resistiu ainda mais ao tempo. É um frêmito vivo, projetado no futuro cheio de circulação de novos ares.⁴⁸ No poema é marcante a presença dessa variação da contagem métrica dos versos: inicia-se com uma palavra-verso, advérbio, indicando tempo – *Quando-* que, em seguida vai transformar o ser

48. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo - tutte le poesie*, 1982, op. cit., pp. 404-21.



em outro, para depois retomar usando mais um verso palavra - *potrò*-/ agora dando ação ao novo ser que adormece, sentindo e pressentindo, como que num sonho

*e mi addormenterò
al fruscio
delle onde
che finiscono
di avvoltolarsi
alla cinta di gaggie
della mia casa*

Ao despertar, a imagem é duplicada em dois seres, dois corpos unidos numa profusão de vozes, de canto, de cor e transparência. O poema é todo composto de versos cuja métrica e ritmo dão o movimento de cantilena, do balanço da água que compõe a imagem de sonho e passagem, de movimento e transitoriedade do tempo e do espaço.⁴⁹

Temos quase que uma mágica, harmônica e casual conexão dos fatos que se ajustam ao participar do poeta Ungaretti ao verdadeiro curso das descobertas projetadas no futuro dos seus contemporâneos, pintores ou poetas, pensadores ou prosadores vivos.

Acontecera-lhe a mesma coisa, desde 1919 até o desabrochar amadurecido de 1925, para o coexistir do diário-vida, da paisagem em que vive, da plena maturidade do amor, do encontrar-se no oásis com menos

49. É transcrito na íntegra o poema para ilustrar a afirmação no texto: *Quando/ mi morirà/ questa notte/ e come un altro/ potrò/ guardarla/ e mi addormenterò/ al fruscio/ delle onde/ che finiscono/ di avvoltolarsi/ alla cinta di gaggie/ della mia casa// Quando mi sveglierò/ nel tuo corpo/ che si modula/ come la voce dell'usignolo// Si estenua/ come il colore/ reluciente/ del grano maturo// Nella trasparenza/ dell'acqua/ l'oro velino/ della tua pelle/ si brinerà di moro...//* UNGARETTI, G. op. cit.- 1982, p. 73.

angústia pela miragem massacrante, em plenitude de vida, numa situação importante de novas buscas, todas tendendo a repropor o tema da continuidade da tradição, uma vez superado o **Futurismo** ou o **Decadentismo**: da necessidade de brotar-lhe o canto novo, numa preparação de uma nova linguagem poética retomando temas e características clássicas. Havia já em Ungaretti algo de Petrarca, mas, talvez, ainda não aquele Petrarca que o levara a Góngora; não havia ainda o sentido do vazio, apesar dele já ter escrito sobre este tempo, em março de 1919, no artigo *Verso un'arte nuova classica*. Com Leopardi não fez por menos, tomou uma consciência direta dos sentidos e da mente para assinalar um caminho irrenunciável.

Adquire esse sentido leopardiano, apossa-se também da técnica para poder defini-lo como milagroso, sem portanto perder o sentido de que, em arte, o sentimento nunca saberá separar-se da inteligência: o artista deve estar sempre atento para não se perder em problemas unicamente de técnica.

Nas suas coletâneas *Vita d'un uomo - Saggi e Interventi* e *Tutte le poesie*, o próprio autor nos ofereceu um guia de leitura à maneira exclusivamente petrarquista ou mallarmeana, como se atrás da assídua elaboração estilística, atrás da velada construção literária ocultasse o germe inicial, a explosão do *eu* que entra na história por prepotência, por estar aquém da mesma. Um *eu* nômade que se instala em Roma porque veio do

deserto e não se esquece dele, o deserto é o início absoluto e a história é relatividade, progressão incerta e queda, permanecendo assim como uma miragem.

O *eu* nômade de Ungaretti não pode casar-se consigo mesmo, pela sua própria instância de totalidade de posse ou abandono identificável ao universo; o *eu* que, celebrando a si mesmo, assume os outros e a sua terra, América ou Itália (a *Terra Promessa*), e acima de tudo coloca o deserto onde vive, sentindo-se, ao mesmo tempo, como indivíduo e totalidade.

Quem pega os livros e os lê tem a impressão de estar tocando o verdadeiro homem, tão forte a presença do *eu* homem em toda a obra do poeta, crítico e escritor Ungaretti. É um trabalho que fornece o despontar de um discurso que aspira a toda disponibilidade social, sem negar a sua origem pessoal. Esses livros, além de outros que constarão da bibliografia, nos servem de premissa geral para as sondagens particulares que tentamos desenvolver nas várias etapas de um itinerário poético-existencial dos mais significativos de toda a literatura italiana e européia do início do século.

Em um único volume, estão recolhidos todos os volumes precedentes da obra poética de Ungaretti, enriquecidos de notas e comentários do próprio autor, além daquilo que ele escreverá depois como *Il taccuino del Vecchio*, *Apocalissi*, *Dialogo*, *Ungà* e *Nuove* que formam as suas últimas coletâneas de poesias, surgidas em 1968 e 1969, portanto já bem próximas da data de sua morte em 1970. Ungaretti morreu ainda em

plena atividade artística, por isso não teve aquela espécie de melancolia de sobreviver a si próprio, nem de quem se vê negada a satisfação de ver coroado de êxito um trabalho de toda uma vida. Foi excluída a prosa do *Deserto e dopo* e as ricas traduções de poesia, que podem ser vistas em outras suas obras críticas.⁴ Excluídas também foram as poesias francesas, sendo que, parte delas, está traduzida na coletânea *L'Allegria* e parte se conserva no francês, que já estava incorporado como sua segunda língua.⁵⁰

Merecem destaque no livro *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi* os comentários feitos por Ungaretti à sua própria arte. Além de nos servir de auxílio exegetico para uma poesia que com o tempo foi se estendendo tanto e sendo compreendida, nos dão, muitas vezes, um Ungaretti que, no empenho de explicar a sua poesia, acaba por fazer uma nova poesia. Tudo isso acontece no sentido de elevar a sua prosa do nível crítico ao nível lírico e mítico, como no caso dos ensaios '*Ragioni d'una poesia*' e das notas a *La Terra Promessa*, vistos nas páginas 545 e 567 de *Tutte le poesie*, consistindo, em maior parte, nas quatro falas sobre a "Canzone", que introduz os '*Cori*' de *La Terra Promessa*.

Em "*Ragioni d'una poesia*", Ungaretti recapitulou o desenvolvimento da sua poética, citando sempre os seus escritos anteriores

50. PICCIONI, Leone. *Per conoscere Ungaretti*, 1976. op. cit., pp. 203-295.



publicados em revistas e jornais como em *La Ronda*, 1922, na *Gazzetta del Popolo*, em 1930, e anula as reflexões brasileiras de 1941, publicadas em 1942 pela revista portuguesa *Variante* de Lisboa. São anunciadas as afinidades eletivas do Ungaretti leitor.⁵¹

Quanto ao drama dostoiévskiano do *mistero*, Ungaretti intervém contra o racionalismo de certa crítica francesa da criação sem mistério. Surge uma problemática central no discurso poético de Ungaretti. A crise religiosa, confessada por ele em algumas páginas autobiográficas e poeticamente testemunhadas nos seus '*Inni*', reaparece verdadeiramente no primeiro pós- guerra, levando-o a buscar, existencialmente, em Cristo, Deus-homem, aquela coincidência de oposição que forma, ao mesmo tempo, uma meta constante da sua poesia, diversamente perseguida através das várias fases de experimentação estilística.

Medida e Mistério, uma equação impossível, não no plano da fé, mas do ponto de vista religioso, quando o termo *grazia* (graça), ou divino, pode valer como protótipo do termo *grazia* (estado de alegria), ou felicidade em poesia.

De outro lado, o binômio paradoxal é traduzível no plano da poética, no plano da técnica e inspiração, citando aqui Ungaretti, quando afirma que nos poetas de canto puro, polemicamente freqüentados por ele, em

51. REBAY, Luciano. *Origine della poesia di Giuseppe Ungaretti*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura. 1962. p. 18.



contraste com a tendência prosaica do tempo, 1930, ele não procurava:

Il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tarso, o quello del Cavalcanti, o quello di Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario con il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata.

*Nacquero così, dal '19 al '25, Le stagioni, La fine di crono, Sirene, Inno alla morte, e altre poesie nelle quali, aiutandomi quanto più potevo coll'orecchio e coll'animo, cercai di accordare in chiave d'oggi un antico strumento musicale....*⁵²

Aqui Ungaretti mesmo afirma as suas “autoridades exemplares” como fator de técnica, confirmando a importância de um modelo como Jacopone da Todi, que parece inseparável por experiências expressivas iguais às de “La Pietà”. Enquanto parece desvalorizar o feito técnico, Ungaretti o revaloriza, transcrevendo-o. O metro, ou medida do canto, é aquilo que se colhe além de si mesmo, é o *mistério* como ritmo, o canto como gênio da língua, não redutível à fórmula mecânica, antes só alcançado pelo ouvido e pela alma do poeta, através de exemplos concretos, por meio dos quais cada vez mais atuou no longo percurso de uma longa história.

Desse modo, Ungaretti, ao fazer a própria trajetória da criatividade,

52 . UNGARETTI, G. *La vita d'un uomo – Tutte le poesie*, 1982. pp. LXXI-LXXII.



traça uma *mítica história da poesia européia* onde se pode compendiar, no drama da pátria como queda ou uso da inocência, a poesia como paradoxal recuperação da inocência perdida.

Daí o atribuir toda a importância a Petrarca e Leopardi, e também a todo o Romantismo. Temos a bivalência de termos essenciais como *memória*, que encontramos em sua poesia. Nela, *memória* é como uma história contraposta, a natureza é a própria memória (*mémoire* bergsoniana), ou seja, é a continuidade e criatividade da consciência, portanto, a salvação do homem. Mas é, ao mesmo tempo, a sua perdição, o sentido de distanciamento das origens corruptas, do pecado original. Observa-se a presença, em Ungaretti, de um humanista e um asceta, onde um reafirma a validade do operar humano sob as espécies de arte, enquanto o outro proclama a sua ineficácia, podendo, neste caso, ser exemplificado como o poeta bíblico da "pietà", para não dizê-lo *poeta egípcio e desértico*. Para ele, o mistério pode aparecer como plenitude e como nada *nulla*, uma quintessência do deserto. Tanto um, como o outro, de difícil alcance como medida ou como forma, mas que para o artista é tudo; a imagem é significativa. É o drama do poeta empenhado perenemente em apreender uma totalidade que o ilude, saldando, porém, historicamente, o drama de uma humanidade predestinada a prestar contas a si mesma e à velha civilização.

Ungaretti, portanto, não é escritor que foge da história,



principalmente nas fases sucessivas a *L'Allegria*; as suas reflexões sobre a situação do poeta contemporâneo, como se vê muito bem nas suas correspondências, principalmente com Soffici e Marone, estão marcadas por dados históricos.

Originais são as observações sobre a civilização da máquina:

*...e lungi dall'essere un demoniaco mostro è una manifestazione perfetta della memoria umana che ha saputo catturare il ritmo della misura, dal cuore della natura pazientemente indagata. Dominarla è il compito, la sfida irrecusabile. Nel poeta moderno, figlio dei romantici, si acuisce al massimo la coscienza di questi dilemi, di queste perdite, di queste sfide: egli è dovuto ringiovanire la sua lingua invecchiata, cioè ritrovare l'innocenza....*⁵³

Com essa afirmação nos deparamos com o poeta que da palavra individual faz a palavra universal, a palavra de todos. 'La Pietà' é iniciada com a nota do *eu* individual, logo é alargada até compreender o desespero religioso de toda a comunidade humana. O poeta quer aqui falar uma linguagem original, mas não particular, uma linguagem acessível, nova, mas não sem raízes na própria língua; uma palavra imediata e virgem, mas rica da sua carga de valores transmitidos por herança ou descendência.

Diante dessas considerações podemos observar, no seu sentido mais forte, o processo de introdução do autor na história da sua língua e do seu povo, processo que Ungaretti ia completando naqueles anos, com o *Sentimento del Tempo* e o esboço de *La Terra Promessa*, com os escritos

53. *Vita d'un uomo- Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 1980, pp. 319-320.



teóricos e com outros escritos que mais tarde vieram formar a sua autobiografia espiritual: *Il deserto e dopo*. Em todos eles era um constante ir até às fontes, para reencontrar-se no autêntico *eu* e no *nós*.

A partir daí, Ungaretti volta a sua atenção para a literatura barroca, onde vê como precursores, antes um Tasso, com '*Ragioni d'una poesia*', e depois um Michelangelo, com a nota introdutiva ao *Sentimento del Tempo*. Existe, obviamente, um aspecto, ou melhor, uma fase de Ungaretti que não poderíamos definir senão como barroca, devido aos apoios maneiristas. Essa fase se anuncia no *Sentimento del Tempo* e explode em *Il Dolore*, filtrando-se em *La Terra Promessa*.

Depois da austeridade franciscana, do primitivismo léxico-sintático de *L'Allegria* até o petrarquismo barroco dos livros posteriores, Ungaretti percorreu criativamente um essencial itinerário da literatura italiana, que o levou à consciência crítica.

Essa consciência crítica, identificada com a lucidez interior do escritor Ungaretti, se reveste da visão mítica que passamos a observar nas páginas densas de experiência moral proposta em *Sentimento del Tempo*, depois de perseguirmos todo um trajeto de história literária ligada também ao tempo, desde Tasso e o Barroco, presente em '*Ragioni d'una poesia*'. Aí se encontra o correlativo das poesias que, na segunda parte de *Il Dolore*, celebram a adoção de Roma como cidade, como centro da história sofrida; a figura de Michelangelo sobressai tanto na prosa das notas ao *Sentimento*

del Tempo, como na lírica de *Il Dolore*, onde o artista retoma para si a luta contra o tempo e a natureza. Porque ele vê Michelangelo como o líder do Barroco, cujo centro está em Roma, e no próprio Barroco está o esforço de negar com operosidade febril o vazio escancarado na ruína das estruturas clássicas harmônicas.

Como Paul Valéry, como T.S. Eliot, como Ezra Pound, Ungaretti é poeta de extrema autoconsciência. É um poeta sempre mais literário, só que a literatura não o torna superior, ao contrário, ela o nutre, o provoca, tornando-o mais selvagem e beduíno. A sua piedade é fúria: basta lermos “Tu ti spezzasti”, e as preces veementes dos ‘*Inni*’ e de “*Il Dolore*”, além de “*Terra*” e “*Canzone*”, o melhor exemplo de tensão verbal barroco-maneirista está sempre em “Tu ti spezzasti”, onde o enredo sintático torna a cena expressivamente demoníaca; a atitude do sujeito ou da pessoa poética, no seu desespero, faz tudo como determinada planta:

*E la recline, che s'apriva all'único
Raccogliersi dell'ombra nella valle
Araucaria, anelando ingigantita
Volta nell'ardua selce d'erme fibre
Più delle altre dannate refrattaria
Fresca la bocca di farfalle e d'erbe
Dove dalle radici si tagliava
Non la rammenti delirante muta
Sopra tre palmi d'un rotondo ciottolo
In un perfetto biblico
Magicamente apparsa?*⁵⁴

Nas quatro lições sobre “*Canzone*”, pode-se ter a confirmação da extrema responsabilidade semântica de Ungaretti, do seu anti-

54. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo - 106 poesie*, Milano Mondadori, 1980, p.171.



autoritarismo, da sua confiança na possibilidade de concentrar a expressão num máximo de abstrata pregnância; é a poesia intelectual, da velhice, da qual ele mesmo fala, referindo-se às suas obras mais recentes, que diferem tanto de *L'Allegria*. Através dessas colocações apreendemos algo de enorme importância, que é a explícita admiração de Ungaretti por Platão e por Bergson. Poeta da memória, da reminiscência original:

*Sempre ci conclude più, la prima immagine
Ma, a lampi, rompe il gelo e riconquide.*⁵⁵

Tanto no texto de “Canzone”, como nos próprios comentários, temos um Ungaretti que adere ao seu mito platônico: o conhecimento de uma “perdida natureza minuciosa”.

Isso foi o que chamamos de *anamnesi*, já significativamente colocada no texto de “I fiumi” e em muitos outros poemas de *L'Allegria*, como “Risvegli”, “Girovago”, e também em “Il capitano”, de *Sentimento del Tempo*⁵⁶

*E non ad un rincorrere
Echi d'innanzi nascita,
Mi sorpresi con cuore, uomo?*⁵⁷

Tem-se aqui uma anaminésia não étnica nem histórica, mas metafísica. Na mesma esfera de imagem temos em *Il Porto Sepolto* e *L'Allegria*, a reserva oculta de memória ancestral que o poeta atinge toda vez que conhece algo reconhecendo, ou seja, algo familiar que lhe vem à

55. UNGARETTI, G. Ibidem. p. 242.

56. UNGARETTI, G. Ibidem. p. 78.

57. UNGARETTI, G. Ibidem. p. 73.

tona no momento de uma criação.

A interioridade de toda a poesia de Ungaretti é revelada no valor temático e estilístico do experimento de “Canzone”, que procura elevar ao absoluto os seus pontos recorrentes.

Erroneamente Ungaretti contesta um ensaio de De Robertis sobre variantes⁵⁸, que atribui a influência de Palazzeschi e do crepuscularismo em algumas de suas poesias dos primeiros tempos, para afirmar que a fonte direta e comum a todas elas é, ao contrário, Laforgue.

Como se não bastassem os ensaios, os prefácios, os epílogos e resumos que nos levaram a aprender muito sobre os pensamentos de Ungaretti, sobre a sua história interior, sobre o substrato biográfico e ideológico da sua poesia, temos ainda as suas anotações sobre muitas composições isoladas.

Em um desses ensaios, Ungaretti revela que cada poesia tem a oportunidade de explicar-se a si mesma como tal, como obra de arte que é: ou uma lírica tem em si a chave do seu segredo, ou é incompleta.

Nota-se, na sua primeira fase de poesia, resíduos superficiais do fragmentarismo e do impressionismo de *La Voce*, muito embora se percebam mais suas relações com a poesia francesa da época. Isto porque sua poesia surgiu, inevitavelmente, ligada a uma particular onda cultural, a um conjunto de motivos, de ritmos, de ecos, a um ambiente e a uma

58. CAMBON, G. *La poesia de Ungaretti.*, Torino: Einaudi. 1976. p. 12.



tradição. A força do poeta está no absorver e no assimilar, profundamente, os motivos e os ecos na sua história pessoal.

Estudando a sua poesia chegamos sempre à conclusão de que ela está impregnada de vida, sua e dos seus iguais, como ele próprio afirma.

Mesmo a poesia francesa é quase que uma auto-revelação, quando ele coloca em “I Fiumi”:

*... e questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto.*⁵⁹

Isso parece indiscutível. Trata-se de algo já vivido em comum por algum tempo, de uma experiência que, mesmo surgida na França, teve que se desenvolver na Itália, de maneiras diferentes e independentes.

O Ungaretti italiano buscava encontrar, diferentemente dos franceses, na essência da sua palavra o acento tradicional, a profunda nostalgia de Petrarca e Leopardi. Daí a sua primeira lírica apresentar-se como uma poesia mais desesperadamente interior, menos elaborada, com menos função de objeto individual, confiada ao tom e ao fôlego do sentimento no seu momento inicial, onde a palavra, mais do que dita, mais do que pensada é sentida profundamente, até soltar-se, libertar-se totalmente, explodindo quase que como um lamento de obstinação e tremor

59. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*. op. cit., p. 43.



como em “Commiato”.

As várias transformações na redação de um poema não significam, para ele, aperfeiçoamentos de formas, embora o mesmo tema seja desfrutado de vários modos, ora em frases articuladas e complexas, ora resumido e contraído nas estáticas cláusulas, definições e interrogações que dão o prazer da expressão de sua poesia.

No seu primeiro trabalho predomina a disposição sentimental do diário. É uma poesia sofrida, que suporta o sofrimento, como um transpor-se da vida real para a alma do poeta. A intervenção intelectual e voluntária tinha somente um trabalho negativo, o de libertar o pensamento lírico de toda figura e exagero de estrutura literária para usar o verso “nu”, vazio na página branca, com toda sua carga de vida do homem e da inspiração.

A realidade da guerra foi favorável ao desenvolvimento dessa sua poética, porque nada melhor do que a guerra para levar a alma do poeta a aceitar, com certa tranqüilidade, o trágico destino, levando-o ao reencontro com a própria humanidade fundamental, para uma disponibilidade indefinida onde as vozes secretas afloram e concordam, como se fossem acontecimentos místicos. Assim, o lamento do poeta no universo, tornado vazio pelas circunstâncias do próprio conflito seu e da humanidade, adquire uma nova e angustiada ressonância.

Há uma extrema superioridade da poesia lida sobre a poesia falada, porque a palavra é pronunciada lentamente, com voz baixa, e quase que



abafada e despida de som. São esses os seus melhores momentos, quando se afirma esta simplicidade suprema, e a idéia lírica, reduzida à sua essência, ao seu primeiro movimento sentimental, parece realizar uma simples e apaixonada constatação, além de toda construção literária marcada pela presença do verbo.

A passagem do primeiro para o segundo Ungaretti, de *L'Allegria* ao *Sentimento del Tempo*, é explicada pelo aprofundamento e coordenação dos motivos iniciais desse tipo de poesia, no que concordamos, com a maioria dos críticos.

Num poeta culto e crítico de si mesmo, o que acontece com Ungaretti, percebe-se, freqüentemente, o delinear-se, analógico e ideal, de duas etapas ou fases sucessivas, que ele chamou de estações. A primeira delas é a fase da poesia ingênua, introspectiva, do idílio. Ela representa o momento virgem e puro em que a inspiração se alimenta na própria chama da vida, cuja experiência cultural se desenvolve no próprio plano da experiência de vida, direta e inflamada.

No segundo momento, do “sentimento”, se assiste a uma assunção dos primeiros motivos em formas mais orgânicas e complexas, onde se reconhece muito mais o elemento reflexivo e intelectual. Aí se percebe o quanto de universal continha a inspiração primitiva. O universal, originário dos acontecimentos biográficos, de onde surgiram e ganharam vida, identificando-se a eles num círculo fechado em si mesmo, vai fazer parte



também do pensamento poético colocado em prática. Alude-se aqui ao círculo do ir e vir poeticamente, discutido por Maimone no seu estudo sobre Murilo Mendes.

Concluída a fase da poesia idílica e autobiográfica em Ungaretti, no *Sentimento del Tempo*, começa a manifestar-se uma nova forma de inspiração que, antes de tudo, tende a ser representação direta do objeto, desligada da biografia e do diário que motivaram sua poesia desde o início. O que as difere entre si é, em geral, o momento: o motivo se determina por si, sem nenhum pretexto. Isso leva, necessariamente, a uma menor aproximação ao motivo sentimental imediato; leva a uma lenta, mas atenta transposição do polo subjetivo ao polo objetivo da poesia. Ocorre ainda, no aspecto formal, uma desistência parcial das formas reduzidas e elementares da obra *L'Allegria* e a passagem para uma mais rica e articulada contextura do discurso lírico. Isso nos mostra o quanto a aparência selvagem e ultramoderna da poesia ungarettiana ocultasse exigências e ressonâncias tradicionais. Ao sentir aquelas palavras isoladas na folha branca, sem critérios morfológicos marcados, pronunciadas por uma voz extasiada e simples, descobre-se o desenho melódico do hendecassílabo, muito difícil de ser articulado.

Percebemos que Ungaretti, assim como Murilo, não conseguiu saltar a fase do obscuro, da revolução em busca do original, para fazer, de início, uma poesia nobre, que respondesse totalmente às exigências neoclássicas.



Mas, devido ao seu espírito crítico, Ungaretti tomou precauções para não deslizar para a superfície da própria matéria, através dos ecos das formas tradicionais. Isso porque, há épocas tão marcadas pelo peso da tradição, a ponto de chegar a uma inocência ou a uma consciência tão extrema para poder dar vida poeticamente a essa própria tradição, como num processo de retomada. O seu neoclassicismo não consiste em idolatrar as formas tradicionais, mas em reencontrá-las através das aproximações, das associações ousadas, buscando aderir à mais profunda individualidade do sentimento que é próprio da atormentada poesia moderna.

O hendecassílabo tradicional renasce, nos melhores poemas de Ungaretti, dotado de novidade, e, ao mesmo tempo, cheio do encanto original, apresentando algumas novidades de movimentos que aguçam a sua própria antigüidade. Para isso, Ungaretti quebra o ritmo do discurso lírico, desprezando a organização do verso, freando o tempo na poesia, a fim de revelar toda a delicadeza das flexões e concordâncias.

Nos poemas de *Sentimento del Tempo* exige-se maior explicação das estrofes. Em composições como "*Sirene*"⁶⁰, "*Ricordo d'Africa*"⁶¹,

60. *Funesto spirito/ Che accendi e turbi amore/ Affine io torni senza requie all'alto/ Con impazienza le apparenze mute/ E già, prima ch'io giunga ad altra meta/ Non ancora deluso/ Mi avvicini ad altro sogno./ Uguale a un mare che irrequieto e blando/ Da lungi porga e celi/ Un'isola fatale/ Con varietà d'inganni/ Accompagni chi non dispera, a morte.*// G. UNGARETTI. *Tutte le poesie*. op. cit., p. 109.

61. *Non più ora tra la piana sterminata/ E il largo mare m'apparterò, né umili/ Di remote età, udrò più sciogliersi, chiari,/ Nell'aria limpida, squilli; né più/.....* / Ibidem, p. 110.

"L'Isola"⁶², "Inno alla morte"⁶³, o verso não vive mais por si mesmo como em *L'Allegria*, mas em função de toda a frase poética.

Nesse ponto, nos deparamos com uma poesia destinada a desenvolver-se numa linha de maior complexidade lógica e rítmica, dentro dos mais concretos resultados da sua nova inspiração. Apresenta-se uma unidade de poesia tão marcante que, tanto partindo da superfície da forma, como tomando os movimentos da distante raiz psicológica, chega-se ao mesmo ponto, outra vez completando o círculo. Em Ungaretti, a este emaranhado de complicações e articulações da experiência fônica e métrica, corresponde um enriquecimento de temas interiores.

Nesta sua segunda fase, a de *Sentimento del Tempo*, sem os pressupostos ocasionais e autobiográficos da primeira inspiração, o poeta tinha que usar os elementos e as cores de um mundo reconhecível, mas extraído do seu próprio interior, substituindo o pressuposto autobiográfico por uma autobiografia verdadeira e ideal.

Em *L'Allegria*, as pessoas do drama eram o poeta e o mundo, ou seja, a humanidade como um todo; o homem frente à máquina cósmica; o homem e Deus. Tudo se multiplica agora na poesia do "sentimento", onde as aparências fugazes e naturais, os pensamentos, as recordações e as emoções encarnam-se em imagens plásticas, fundidas em uma clássica

62. *In una parola ove sera era perenne/ Di anziane selve assortite, scese,/ E s'inoltrò/ E lo richiamò rumore di penne/.../ Ibidem, p. 114.*

63. *Amore mio giovine amblema, / Tornato a dorare la terra, / Diffuso entreo il giorno rupestre. / ... / Ibidem, op. cit. p. 117.*

nostalgia. Criam-se figuras evanescentes de mito a partir das impressões mais sutis e transitórias do sentimento; figuras estas apenas insinuadas e sustentadas pela leve ilusão do canto, substancialmente chamadas de analogias. Esse processo do solidificar-se do sentimento em figuras é muito bem elaborado na lírica de Ungaretti.

Na verdade, numa poesia como a sua, totalmente pessoal, baseada no sentimento puro, tinha que apresentar tons e valores de uma linguagem comum de grau e intensidade diferentes, bem mais elevados. Já não tem razão de ser as associações comuns e as formas do discurso simples e primordial. Todo o resíduo deixado pela experiência na alma do poeta, fundiram-se num inefável mundo interior onde as ligações, as ressonâncias e as necessidades se explicam, na mente do leitor. Só que agora não faz mais referência aos termos da sua experiência cotidiana, mas às suas experiências mais profundas, que vão além da memória, juntando-se a uma particular coerência do mundo interior do poeta.

Nessa sua poesia há quase que uma personificação da vida primitiva, selvagem e inconsciente. As analogias já não são mais fruto de uma sensibilidade realista nem de uma veia poética visionária, mas ela nasce do aprofundamento de um mundo de relações puramente interiores. Surgem de uma região onde as imagens, tornadas independentes pelas associações ordinárias, se combinam segundo leis puramente líricas, de sentimento absoluto.



Também as belíssimas paisagens de *Sentimento del Tempo* são completamente analógicas, figurando as diversas idades em "*Stagioni*"; da noite em "*Nascita d'aurora*"; o místico do "*Inno alla morte*"; o verão de "*Di Luglio*"⁶⁴, todas marcando um espaço e um tempo de vida e arte.

Todos carregados da sensualidade de D'Annunzio, só que a sensualidade ungarettiana parece mais tranqüila, reduzida ao seu essencial, escavada na raiz, e propensa a exprimir-se nos seus estados mais sutis e impalpáveis, como em "*Inno alla morte*", onde a vida além da morte, ou seja, o inexprimível está presente.⁶⁵

É a expressão do inefável, a extensão da palavra poética para significados de estados remotos de toda a experiência, em termos de experiência humana, como é a necessidade de toda poesia. Esses são os marcos de chegada da poesia de Ungaretti, que apresenta um mundo de sensações e de imagens naturais, que aderem à trama formal suave e delicada em que se figuraram.

O tormento da vida, a angústia do viver, a aspereza das lembranças são placados na suavidade originária do mito nascido do instante. Também as suas preocupações fundamentais são as mesmas de *L'Allegria*, o *'uomo di pena*, o peregrino errante na terra; e o sonho leopardiano das origens

64. *Strugge forre, beve fiumi/ Macina scogli, splende./ È furia che s'ostina, è l'implacabile./ Sparge spazio, acceca mete./ È l'estate e nei secoli/ Con indiscrete, schiette seduzioni/ Va della terra spogliando lo scheletro.* // UNGARETTI. G. *Tutte le poesie*. op. cit. p. 122.

65. *Avrò il tuo passo./ Andrò senza lasciare impronta/ Mi darai il cuore immobile/ D'un iddio, sarò innocente/ Non avrò più pensieri né bontà.* // *Colla mente murata/ Cogli occhi caduti in oblio/ Farò da guida alla felicità.* // Ibidem. op. cit. p. 117.

santas, de *paese innocente*, imune do pecado e da morte; o homem em solidão frente à noite que transforma todo o cosmo em uma neve evanescente; a ardente passagem das estações; o melancólico reacender-se do amor na idade elevada:

*Sei la donna che passa
Come una foglia
E lasci agli alberi un fuoco d'autunno.*

Enfim, é a morte e o não existir: é a imaginação de uma vida desgastada e extrema dentro do próprio seio do não ser, do não existir. E, correlativamente a essa idéia de vazio da existência sem ilusões aparentes, como a verdadeira morte, há a invocação à piedade e a Deus. Um Deus misterioso que, em alguns momentos, parece confundir-se com a própria verdade escondida, que está atrás das aparências; um Deus eterno que sobrevive no fluxo contínuo do tempo que passa; um Deus das religiões, que acolhe e que pune, que resplandece e resgata o pecado, tudo ao mesmo tempo.

Mas há uma observação nessas suas últimas metas de poesia. Em "La pietà", por exemplo, observou-se a prece, como belíssimas passagens e inovações. Mas o importante em sua lírica é esse aprofundar-se na realidade fugitiva, ou seja, numa realidade inconstante, que passa e deixa sua marca no palpar da vida no instante mesmo da sua existência. Nisto se vê o esforço em prestigiar o instante, próprio da poesia moderna que vai ao



encontro das fontes primitivas do canto, o tirar a idéia poética da sua raiz sensual e escondida, ainda impregnada da origem, vibrante com o primeiro sopro da vida profunda. Relaciona-se com a primeira origem de toda poesia, com a complacência sensualista e estetizante da boa matéria e da boa forma.

Conclui-se, daí, que a poesia de Ungaretti se destaca desta intimidade sensual, desta adesão a um sentimento quase físico, tendendo, sutilmente, a intelectualizar-se e a desviar-se da vibração do seu tom particular. Neste ponto se espalha e se expande a unidade interior da sua poesia.

Não quer dizer, porém, que esta nova e mais ampla fase da lírica ungarettiana represente um erro, um desvio do seu caminho natural. Ela responde, sim, a uma necessidade profunda, numa sede de Deus, expressa em ardentes e desoladas invocações. Há uma nova necessidade e tendência de aparecer em poemas as formas exclamativas e elementares, como em *L'Allegria*, circulando de novo neles a sugestão do silêncio, renunciando à complexa articulação lógica e musical que se afirma nas mais completas de suas poesias. Mas é uma exclamação diferente daquela de *L'Allegria*, porque não tem o material externo, e sim a exclamação sobre o pecado, a vida, o tempo, a morte e Deus.

Em “Il capitano”, o próprio Ungaretti define o seu antecedente existencial como sendo Nazzareno Cremona, apesar de não nomeá-lo na



obra, mesmo porque ele é figura lendária que funciona como espelho de toda a humanidade do poeta, pronto a todas as partidas⁶⁶ como uma fibra de elementos, como o desconhecido jovem que se ilumina na morte e torna-se comum diante do mundo, reconciliando-se com a própria morte, que em Whitman é a aurora e em Ungaretti é a lua, que marca essa transfiguração de vida na morte e em outra vida. Esse personagem oculto na obra (Nazzareno), antes de ser transfigurado na poesia, tinha uma vida, uma existência própria, apenas consignada à memória do poeta que, antes de tudo, é um homem, e faz questão de não se esquecer disso, lembrando muito bem que no seu coração *nessuna croce manca*.⁶⁷

66. UNGARETTI, G. *Sentimento del Tempo*. Milano: Mondadori, 1974. p. 83.

67. UNGARETTI, G. *L'Allegria*. Milano: Mondadori, 1981. p. 65.



CAPÍTULO II

VIDA E POESIA DE MURILO MENDES

*Eu sou da raça do Eterno.
Fui criado no princípio
E desdobrando em muitas gerações
Através do espaço e do tempo.*
Murilo Mendes
(*"Filiação" 'Tempo e Eternidade'*)

Partindo de uma contextualização histórica de vida e obra de Murilo Mendes, este capítulo nos levará a uma breve visão do desenvolvimento da sua poesia paralela ao tempo e espaço de vida e arte.

Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, no dia 13 de maio⁶⁸ de 1901, Murilo Monteiro Mendes, o poeta Murilo Mendes, segundo filho de Onofre Mendes, funcionário público, e Elisa Valentina Monteiro de Barros, já estava marcado pelo destino das letras e das artes plásticas, da qual se aproximou muito durante toda sua caminhada artística literária. Não apenas na condição de espectador, de admirador, mas escrevendo poemas sobre pintores e quadros, textos de crítica, apresentações de catálogos de exposições, iniciando com o poema "Aquarela", no livro *Poemas*; o "Vermeer de Delft", em *Poesia liberdade*, além de muitos outros exemplos. Confessou a influência em sua obra de artistas plásticos, como De Chirico e Max Ernst; além disso, foi amigo de Lasar Segall, René Magritte e Fernand



Léger. De Ismael Nery é impossível negar a participação mesmo na sua trajetória poética e filosófica, não só como amigo particular do poeta, mas quase que um irmão em carne, obra e pensamento.

Casou-se, em 1947, com a poetisa Maria da Saudade Cortesão, filha de Jaime Cortesão, grande historiador e poeta português, exilado por se opor ao governo Salazar. O casamento intensificou, além de suas relações literárias já mantidas com Portugal através da admiração por escritores como Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro, por exemplo, suas relações afetivas e familiares. Foi dessa relação que surgiu a inspiração para o livro *Janelas verdes*.

Em 1959, Murilo publicou *Tempo espanhol*, mas a sua relação com a Espanha estendeu-se para além do seu livro composto a partir de motivos espanhóis. Sua poesia foi amplamente traduzida para o espanhol, em sua maior parte pelo grande crítico Dámaso Alonso. Ao mesmo tempo, surgiam as edições italianas, em traduções feitas, entre outros, pelo poeta e amigo Giuseppe Ungaretti. Ligado ainda ao surrealismo, se relacionou com escritores famosos desse movimento, como o precursor Tristan Tzara, o pintor dadaísta Francis Picabia, que ilustrou, em 1949, em Paris, uma edição rara do seu livro *Janela do caos*, e André Breton. A Henri Michaux dedicou o poema “O emigrante”, do seu livro *As Metamorfoses*, de 1941. René Char foi o amigo que lhe deixou muitas dedicatórias, além do dramaturgo belga Michel Ghelderode e Luciana Stegagno Picchio,

conhecedora das literaturas italiana, portuguesa e brasileira, graças a quem Murilo tornou-se professor da Universidade de Pisa, e temos hoje publicada toda sua obra, em um único volume pela editora Nova Aguilar, do Rio de Janeiro.⁶⁹

Murilo surpreende com o tom apocalíptico de boa parte de sua obra, que lhe dá uma dimensão demiúrgica, de criador e organizador de todo um universo, cuja morte o fez renascer em sua terra. Foi um poeta “brasileiro” de longa vivência européia, de grande cultura universal, e muito atento aos movimentos de vanguarda em todo o mundo, com ideal inovador.

Segundo as histórias literárias, inicia-se na época de suas primeiras obras um segundo momento de modernismo, menos voltado para as puras contestações e mais dedicado ao desenvolvimento de seus ideais. Foram dessa época os dois primeiros livros de Murilo: *Poemas* e *História do Brasil*. Após esses dois livros iniciais, a poesia de Murilo Mendes prossegue seu percurso sempre de forma renovada e renovadora, recebendo sempre os mais diversos rótulos. Muitas vezes compreendendo toda uma sua fase ou tendência, outras vezes confundindo-se com elementos biográficos e elementos da criação. Essa é uma característica muito marcante e também muito presente em Ungaretti, se quisermos antecipar semelhanças entre os dois poetas. A diferença apenas é que Murilo é um

69. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. (Org. PICCHIO, Luciana Stegagno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.



modernista mineiro⁷⁰, mas é também místico, surrealista, messiânico, anárquico, barroco, católico e vanguardista, características todas existentes também em Ungaretti. É reconhecida a amplitude da diversidade do seu universo poético, e é impossível delimitá-la, ou situá-la em escolas ou ideologias. Para compreender essa diversidade é preciso apreendê-la em seu movimento e seguir seu andamento durante todo o percurso de vida e poesia. Já disse o poeta em *O Discípulo de Emaús* que sempre, em todos os tempos, a poesia corrigiu a crítica.

Em sua infância e adolescência, Murilo Mendes residiu em um bairro de Juiz de Fora, chamado Alto dos Passos. É nesse espaço que se inserem as suas lembranças esparsas, as quais são, antes, flagrantes de pessoas e fatos que marcaram sua percepção infantil. Isto se verifica sobretudo na própria linguagem de *A idade do serrote*, que não se distancia muito daquelas de alguns de seus poemas, como por exemplo de “*Câmaras*”, do livro *Convergência*.

Grande parte de *A idade do serrote* assume a dimensão e a agilidade do relato discursivo, ainda que fragmentário. Não se define, no entanto, um panorama da cidade e da infância do poeta, mas sugere pontos fundamentais na formação de sua personalidade. Um bom número de personagens que ocuparam sua atenção infantil era composto por pessoas

70. Coloca-se dessa forma, porque não se pode considerá-lo modernista brasileiro, por ele não ter participado ativamente da *Semana de Arte Moderna*, de 1922, juntamente com seus conterrâneos, como afirmam muitos críticos da literatura brasileira.



que viviam à margem da sociedade, como boêmios, mendigos, malucos, prostitutas, que ensinaram a Murilo a diversidade dos seres humanos. Outro grupo bem populoso que compõe as memórias de Murilo é o das namoradas do poeta, antecipando a grande presença feminina ao longo de sua poesia, como Analu, cuja *boca sabe a balas de bergamota*; Cláudia, que *havia inaugurado a série das amizades amorosas que continuariam pela minha vida afora*; Margui, com quem o garoto passeava pelos arredores da cidade, *jurando-nos amor eterno, isto é, provisoriamente eterno*; Carmem, a que provocou a frase: *Martelou-me os sentidos*.

Foram ainda fundamentais e merecem ser citadas as pessoas que o influenciaram em termos intelectuais, abrindo caminho para o conhecimento literário. Destas, Belmiro Braga, amigo da família Mendes, que ensinou Murilo a rimar e metrificar quando ele tinha apenas sete anos de idade; algum tempo depois, abriu-lhe a biblioteca, onde todas as tardes o jovem Murilo descobria Bocage, Antônio Nobre, Cesário Verde, Eça de Queirós, Camilo e muitos outros. Almeida Queirós, um professor de francês, que às noites gostava de observar as estrelas, notou o interesse de Murilo pelo estudo da língua francesa e oferecera-se para lhe dar aulas individuais de literatura. Daí surgiram leituras de Racine, La Fontaine, Malherbe, Ronsard e muitos outros.

Seu pai, Onofre Mendes, era do oeste de Minas. Ainda adolescente, deixou a pequena fazenda da família em Santo Antônio da Pedra e partiu



para a Zona da Mata, onde se instalou definitivamente em Juiz de Fora, tornando-se funcionário público, tendo sido escrivão durante quarenta anos. Em 1895 casou com Elisa Valentina Monteiro de Barros Mendes, dona Lica, como a chamavam, pianista e cantora, que morreu aos 29 anos, quando Murilo tinha apenas um ano de idade. Casou-se novamente com Maria José Monteiro Mendes, sobrinha de Elisa. Sobre ela Murilo escreveu:

*Minha segunda mãe, Maria José, grande dama de cozinha e salão, resume a ternura brasileira. Risquei do vocabulário a palavra madrasta.*⁷¹

Sobre o pai Murilo escreveu:

*Homem religioso, fez muito pela pobreza juiz-forana. Tomara parte saliente nas iniciativas progressistas da cidade. Liberal. Civilista. Detestava o aulicismo. Irônico, trocista. "Racé" de natureza. E bom. Suas leituras preferidas: vidas de santos; certos livros de Alencar e Machado. Interessou-se muito pela minha educação literária.*⁷²

Murilo só não se conformava com a vida de estudante. Passou por vários colégios em Juiz de Fora, como o Colégio Moraes e Castro, Colégio Malta, Academia de Comércio, Colégio Lucindo Filho, e foi interno no

71. GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense. Sd. p. 25, e em MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. op. cit., p. 24

72. GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. op.cit., p. 25

Colégio Santa Rosa, em Niterói. Sempre mau aluno, insubordinado, não se resignava à rigidez dos colégios. Só estudou por iniciativa própria quando teve uma namorada a incentivá-lo. Aos quinze anos falsificou sua certidão e se matriculou na Escola de Farmácia, tendo sido ótimo aluno durante um ano, somente porque a namorada era aluna da escola. O fato de a namorada ter deixado a escola foi motivo mais do que suficiente para Murilo também abandonar o curso.

A família ficou em polvorosa quando, diante das preocupações do pai, que aumentaram muito depois, Murilo afirma querer ser poeta. No entanto, apesar de todas as preocupações, o pai sempre procurou ajudar o filho no seu intento de tornar-se um poeta. Já que não queria estudar, que pelo menos arrumasse um trabalho de que pudesse viver. Murilo se torna então, sucessivamente, e a partir daí, prático de farmácia, prático de dentista, telegrafista, guarda-livros, revisor de provas. Por ter boa letra o pai o colocou no cartório onde trabalhava. Murilo, porém, vivia lendo durante o expediente. Foi então ser professor de francês em Palmira (hoje Santos Dumont), onde acabou se desentendendo com um padre da cidade, o qual queria lhe roubar a namorada. De volta a Juiz de Fora, briga com o pai e sai de casa. Passa momentos difíceis, até ir trabalhar, também apenas por algum tempo, na coletoria federal da cidade. Queria mesmo era ser poeta. E a esta altura já havia presenciado dois acontecimentos que para ele funcionaram como impulsos da sua poesia. Considerou-os como



iluminações.

Em 1910 ocorreu a aparição do cometa Halley, que só ocorre a cada 76 anos. O menino Murilo fica extasiado, sem saber que o cometa se projetaria ao longo de sua vida. Muitas vezes Murilo Mendes se referiu ao aparecimento do cometa como algo que o abalou profundamente, que o *deshumbrou quase até o delírio*. Seu depoimento é enfático:

*Mas ainda hoje a visão do cometa Halley é uma das impressões mais fortes que guardo. Nunca vi coisa mais bela do que aquele corpo luminoso, com a sua enorme cauda resplandecente de estrelas, passeando pelo céu de minha cidade natal. Durante as três noites em que apareceu não dormi um minuto sequer e talvez tenha sido esse o primeiro instante em que me senti tocado pela Poesia.*⁷³

Sete anos depois, Murilo foge do internato em Niterói e vai para o Rio de Janeiro, para assistir a dois espetáculos do dançarino russo Nijinski. Ele afirma mais tarde: *“Tenho 16 anos, logo rejeito a dimensão comum do mundo. Precipita-se o carro do meu destino. Alço-me à faixa do relâmpago”*. Essa é com certeza mais uma iluminação, além do conhecimento de Ismael Nery, quando mais uma vez o poeta é tocado pela poesia.

Chefe da comissão de retombamento da lagoa Rodrigo de Freitas, do Ministério da Fazenda, seu irmão mais velho José Joaquim, engenheiro, chamou-o para trabalhar com ele como arquivista, na Diretoria do Patrimônio Nacional, quando, então, Murilo muda-se para o Rio de Janeiro

73. Ibidem, p. 27



em 1920, saindo definitivamente de Juiz de Fora.

No ano seguinte, 1921, passa a ser seu colega de trabalho Ismael Nery, recém-chegado da Europa e nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia. Ismael Nery exercia grande fascínio por sua personalidade e suas capacidades intelectuais, visto que foi pintor, arquiteto, filósofo, poeta e dançarino. Tornou-se, então, o maior amigo de Murilo Mendes, que começou a usufruir das novas idéias trazidas por ele da Europa para os seus amigos de índole moderna, como Jorge Burlamaqui, Evandro Pequeno, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Elsie Houston, Guignard, Aníbal Machado, Dante Milano e Murilo Mendes, entre outros. Reuniam-se todos na casa da família Nery e freqüentavam os cafés culturais da época, passeavam pelas ruas de carro, insuportáveis, hostilizando os burgueses. No Teatro Municipal o grupo pedia Stravinski, Debussy, e vaiava as velharias diante do pedido de silêncio da platéia comportada, dentre os quais estavam Manuel Bandeira, Ronald Carvalho, Renato Almeida e outros.

Em 1927, Ismael vai de novo à Europa e conhece Breton e Chagall. Convive de perto com o surrealismo, que já o abalava, e também a Murilo. Mas o que eles tinham do surrealismo era, para eles, muito pouco em termos de uso. Tratou-se então de elaborar um sistema essencialista: a abolição do tempo e do espaço para se atingir a essência.

Estes são dados muito importantes para o nosso trabalho, uma vez



que trataremos de uma possível relação entre Murilo e Ungaretti dentro desse tema de essencialidade, tempo e espaço.

Mas não eram somente os problemas literários e estéticos que os preocupavam, mas também o religioso. Ismael era católico; acreditava em Cristo, no evangelho; tinha fé em um valor absoluto, definitivo e eterno, e falava de tudo isso, de suas crenças com o amigo, que era considerado um esquerdista convicto, adepto do marxismo-leninismo. Murilo começa então a simpatizar com as idéias do amigo e passa a pregá-las pelas ruas, protestando contra os absurdos da vida política brasileira. Depois da morte do amigo, e influenciado por ele, Murilo se converte ao catolicismo, não subitamente ou por iluminação, mas depois de muita reflexão.⁷⁴

Segundo Pedro Nava⁷⁵, esta conversão não resultou de nenhuma catequese, de nenhuma dedução do ser lógico, de nenhuma reflexão do homem inteligente, mas de um estado emocional que funcionou a fogo, como pentecoste, na noite do velório do amigo Ismael Nery. Após um ataque de êxtase e gritos de frases sucessivas, no velório, Murilo pronunciou: *Deus!*, e bateu forte com a mão no peito. Depois de três dias de ausência, apareceu já convertido; era católico ele também. Fecha-se assim, um círculo na vida e na poética de Murilo.

Na verdade vale como documento do poder transformador da

74. LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias Improvisadas*. Diálogos com Medeiros Lima. Petrópolis: Vozes, 1973.

75. NAVA, Pedro. *O cirio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.



amizade, não só na formação de dois jovens artistas, mas sobretudo como instrumento poderoso de humanização no sentido mais amplo. A amizade como um sentimento capaz de ampliar as zonas da experiência e do saber, de incentivar o sonho e a imaginação e, ao mesmo tempo, de animar o desejo de realização pelo trabalho construtivo comum. Mostra-nos a alma de Murilo, que também é um homem de grande nobreza espiritual. Às suas perenes inquietações com o destino do homem e sua “vocação para a transcendência”, juntava o minucioso reconhecimento do mundo, estudando com a maior devoção a natureza e os fenômenos da existência, como se fosse um catalisador de grandes questões espirituais, mas apegado à terra dos homens, repensando altos problemas do cotidiano, os quais compartilhava fraternalmente com o amigo. Com ele Murilo aprendeu a “ver” as coisas para depois traduzi-las em poesia. O poeta muda, de fato, a partir dessa amizade, e começa a perceber as *afinidades entre o mundo físico e o moral, a interpenetração e fusão das formas, as diferenças entre forma e fôrma*, como afirma. Partilhavam perplexidades e ao mesmo tempo estranhamento diante do mundo, onde as coisas apresentavam, até então, apenas aspectos pressentidos.

Ismael Nery contribui para despertar ou estimular o visionário em Murilo, tornando-se essa amizade uma alavanca de mudança espiritual, de importante renovação de mentalidade que se processava no panorama histórico cultural do Brasil, nos anos 20 e princípio da década de 30. Há



uma reconstrução íntima do contexto externo, da chegada da modernidade, do movimento modernista e das contradições acirradas que vêm com o avanço do capitalismo e o desejo de atualização de certos setores da burguesia brasileira, posta diante dos tempos modernos, com os começos da industrialização e a emergência do movimento operário. É o momento histórico em que atuam poderosas tensões ideológicas, entre cosmopolitismo e nacionalismo, esquerda e direita, comunistas e fascistas, vindos do movimento verde-amarelo integralista. É o momento em que brotam as sementes da renovação católica a que iriam praticamente aderir intelectuais até então quase nunca religiosos, como Alceu Amoroso Lima e Tristão de Ataíde. É quando vem à tona da consciência crítica a realidade brasileira, encarada como problema, ao mesmo tempo que os espíritos se deixam seduzir pelas novas correntes de pensamento vindas de fora e pelas vanguardas artísticas internacionais, como se dá com os intelectuais ligados ao modernismo, empenhados no grande movimento de transformação da inteligência brasileira, que tem à frente a lucidez crítica de Mário de Andrade.

É interessante acompanhar o fascínio da descoberta do novo que se revela para Murilo desde o seu primeiro encontro com Ismael Nery, que continua até à morte do pintor. É sempre uma conversa rica e importante, que vem agir contra o pano de fundo do movimento modernista, que valorizou muito a vida de relação e o debate intelectual, mas é também um

diálogo muito peculiar. Parece carregado por uma tensão espiritual e pelo entrecruzamento fantasioso de emoções e desejos, cortado pela presença da poetisa Adalgisa Nery, mulher de Ismael. Outros amigos participam também da conversa e a troca de idéias do grupo se dava, assim, num ambiente bem diverso de outros da mesma época, que se reuniam em centros importantes da vida literária carioca daquele tempo.

Um dos pontos principais da conversa entre amigos girava em torno da filosofia de Ismael, chamada por Murilo de “essencialismo”, pela abstração do tempo e do espaço, que propunha como método de investigação filosófica das coisas essenciais. Mais relevantes ainda, parecem ser as repercussões ou margens dessa questão filosófica para a vida prática e espiritual dos dois amigos, sobretudo para a visão poética muriliana, e não apenas para os poemas essencialistas de Ismael ou do próprio Murilo.

Murilo vê o pensamento do amigo, antes de mais nada, como uma filosofia para ser vivida, voltada para a existência concreta de cada dia, formando corpo com um catolicismo do contra, alimentado de cristianismo primitivo, impedido pela revolta diante do mundo, devido aos seus desencontros e injustiças. Confiante na divindade de Cristo e na atualidade viva de seus ensinamentos, Ismael exaltava também a verdade da encarnação e da humanidade de Cristo, tomando-o como modelo supremo de filósofos, poetas e artistas. Conseqüentemente, tinha no fundo um

sentimento humanitário, que o levava a aderir religiosamente aos problemas do cotidiano, buscando portas para todo desejo de libertação.

Atraído pela feição libertária dessa religião renovada, que não via incompatibilidade alguma entre sexo e espírito religioso, a ética anarquista de Murilo, seu inconformismo, seu espírito de revolta desde cedo muito vivo, acabou por unir-se à fé inabalável do amigo, que ao mesmo tempo conduzia a todos os caminhos aparentemente desimpedidos, abertos pelo momento histórico: aspectos que lhe pareciam justos no comunismo e, sobretudo, o surrealismo que entraria em ambos como o evangelho da nova era, a ponte da libertação.

Essa mistura inusitada de **Cristianismo** com **Surrealismo**, movimento que se opunha ao espírito cristão com a mesma força com que atacava a razão instrumental do espírito burguês, talvez tenha encontrado terreno propício na peculiaridade do catolicismo de que se nutriam os dois amigos.

A idéia do cristão como um ser estranho no mundo parece afim à concepção poética de modo geral e, em particular, à poética surrealista que surgia. Nela pode estar a percepção das discórdias e contradições que ferem a sensibilidade do poeta, assim como dela pode brotar a busca da harmonia do universo, mediante a concordância do desacordo, a reunião do disperso, a analogia, enfim, fonte perene da imagem poética, que está no centro da visão surrealista, como aspiração à síntese da totalidade ou a uma realidade

digna do nome.

Por outro lado, o sentimento cristão de Murilo é também um modo de lidar concretamente com o desconcerto do mundo, com o atrito das idéias e das coisas, e, embora marcado pela busca da transcendência, não perde de vista a realidade histórica e o senso crítico. Se junta, ainda, facilmente a uma inspiração poética estimulada pela visão do contraditório e a uma concepção do poema como agente da conciliação de contrários.⁷⁶

Assim, sua poesia está muito próxima da poesia que, a todo momento, se transforma, ao mesmo tempo em que é capaz de permanecer atenta a todo apelo do transcendente ou de mergulhar em um clima visionário, muito próximo sempre da idéia manifestadas pelos surrealistas.

O encontro de Murilo com Ismael Nery representa, portanto, o percurso que levou à fusão doutrinária, à descoberta espiritual e à profunda identificação pessoal, predispondo-os para os encontros mais inesperados.

Murilo Mendes pode ser citado entre os poetas que fazem um exame do mundo usando a poesia, apresentando um trabalho superior de produção e maturidade estética que o situa, ainda, como participante do quadro dos poetas adeptos à criação intelectual, nas últimas décadas do século XX; dentre eles Ungaretti, por exemplo.

Encontramos suas raízes poéticas na poesia chamada do pensamento,

76. CANDIDO, A e CASTELO, J.A. *Presença da Literatura Brasileira*. 3^a ed. rev. . São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1968, vol. 3, pp. 179-184.



oriunda de Goethe, confirmando que movimento modernista da literatura brasileira teve muito pouca influência na sua lírica.⁷⁷

Sua expressão simbólica é atingida por meio de imagens realistas, nas quais realiza o seu lirismo, que representa uma grande abertura poética voltada para a realidade do mundo na época. Através dessa abertura e do contato com a matéria, de um modo particular e duro, Murilo restaurou a dignidade da palavra lírica, desgastada pelo romantismo. A lírica romântica de então foi utilizada apenas como mera poesia sentimental, sem valor de representação objetiva e intelectual de um mundo em evolução em todos os sentidos.

A sua poética nos dá a idéia, como em Ungaretti, da presença de duas facções poéticas da lírica moderna: uma nova concepção que nos leva a pensar que o sentimento não pertence a um único ser em particular, mas é próprio da condição humana, contrapondo-se à velha concepção lírica da poética do *ego*, destinada, primordialmente, a revelar o mundo interior do eu poemático, mundo este que pode atingir o nível do universal.

Observa-se, no entanto, que em Murilo não se pode aplicar esse processo de expressão do mundo visto em muitos outros líricos contemporâneos, inclusive em Ungaretti. Nele acontece uma passagem da poética do *ego* para o discurso lírico de novas feições, enquanto em

77. "... evitei os programas e manifestos ... alheio às manifestações literárias". Afirmado por Murilo Mendes em *A idade do serrote*, Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968. p.168.



Ungaretti esse processo se realiza numa quase fusão de discursos líricos diferentes, de retomada mesmo dos clássicos, agora recuperados, ou transformados, em estilos e técnicas pela lírica nova. Está presente no universo da obra poética de Murilo uma união dessas duas concepções líricas somadas.

O **Surrealismo** que representa a negação radical do conceito de realidade, admitindo o transcendente, está muito presente em toda a poética muriliana, mas não como fator de filiação estilística, porque seu posicionamento em relação à vida e à poesia é bem diferente daquele proposto pelo Surrealismo. Somente o espírito surrealista, comum a todos os poetas de todos os tempos, permanece nele como uma maneira de tornar explícito o que vinha das estéticas anteriores, ou seja, uma larga e abstrata concepção de poesia, que questiona os próprios fundamentos da poesia e do criador, do ato mesmo do poetar.⁷⁸

Em Murilo, além de tudo, a razão é aprofundada pela absorção de elementos inconscientes, como o exagero vocabular e metafórico que leva à melhor apreensão da realidade, ao invés de negá-la. Não há nele o apelo ao irracional e ao inconsciente em detrimento da razão. Ao contrário, é a razão que os absorve para utilizá-los.

Em seu processo de criação poética, em seu modo de dizer e criar o seu mundo, encontramos vários elementos que podem ser relevantes para o

78. ARAÚJO, Laís Correia de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Editora Vozes. 1972. p. 167.



estudo proposto de sua trajetória de vida e poesia, que são a multiplicidade das formas, idéias, imagens e sensações; de descoberta, invenção e desvelamento da realidade; fragmentação do “eu” e lógica da imaginação.

Na verdade a multiplicidade é um julgamento que o próprio Murilo faz sobre a arte e que encontramos sempre em seu fazer poético. Representa um modo de ser e um modo de expressão do poeta, ou seja, uma sua forma de pensamento que amplia, multiplica, exalta e expande o real. É a forma de penetrar no interior do mundo para captar-lhe a realidade.

Através das formas, das idéias, das imagens e das sensações mentais, o poeta tem o sentido exato da transparência da realidade, apreendendo dela todo o real, gravando tudo na memória. Essas são formas marcantes da poesia moderna, da poesia que age como tensão sobre o indivíduo, devido à uma insatisfação diante do mundo que se lhe apresenta, buscando sempre um conceito moderno de sugestão artística e intelectual, dentro de um pensamento complexo de busca do passado poético.

Não se exige mais do leitor a sua contemplação do objeto, mas faz dele um participante ativo do processo de dizer e criar o mundo. A linguagem é tão potente que leva o leitor a criar ou alcançar significações tão fortes quanto ela, criando mesmo a plasticidade das imagens que predominam até sobre o discurso, dominando e transmitindo a mensagem. Há, assim, a simultaneidade dos dois sentidos como em *toco nas flores, nas*

almas, nos sons, nos movimentos; sou o espírito que assiste à criação, onde o ser em si, onipresente, é, metafisicamente, a própria universalidade, é a vida de todo o mundo.

Ocorre ainda uma fusão de tempo e espaço, privilegiando o momento presente, o aqui e agora, usando os verbos, geralmente, no presente, constituindo todos um espaço também presente. Aí estão também todas as formas, idéias, imagens e sensações que levam ao desvencilhar-se da matéria, buscando a essência das coisas e da própria realidade, gerando a realidade mesmo do pensamento que age sobre a imaginação, criando todas essas figuras e situando-as fisicamente num espaço. Mas isso tudo traz uma marca de modernidade, não sendo considerado como abordagem filosófica. Consiste em tornar possível a atribuição de fundamentos ontológicos às experiências fundamentais da modernidade, como a experiência do fracasso do anseio à transcendência, a experiência do triunfo do incoerente e do fragmentário, transportadas à própria essência da lírica contemporânea, tudo é realizado dentro do esquema ontológico, com a palavra poética situada no interior de imagens vibrantes de mistério e tensão. Tudo isso aproxima a idéia de tempo e espaço ao poeta, enquanto programa de vida e poesia, identificando-se muito de sua poesia na poesia de Ungaretti.

Essa aproximação à vida, aos acontecimentos reais do seu tempo, torna, tanto Murilo quanto Ungaretti, muito atentos à questão social, como compromisso histórico e não como programa. O modo de ver e dizer o



mundo dos dois poetas torna-os grandes, múltiplos e distanciados do próprio mundo, através da transcendência e das aparências frente à realidade, onde o “nada”, dito pelo poeta, significa o “tudo” que o circunda, o próprio universo. A matéria viva reflete a multiplicidade do mundo e da existência pura que se vislumbra através dela.

A poesia de Murilo Mendes é de descoberta e de invenção ao mesmo tempo, numa dialética que apreende e mostra toda a realidade, privilegiando a experiência do dizer o mundo pela poesia.

Sendo assim, as coisas são vistas de um modo diferente, instaurando uma nova perspectiva de criação do universo poético. Esse procedimento é a essência do fazer poético muriliano, não confundindo a sua capacidade criadora com o virtuosismo verbal. Tudo acontece num processo simultâneo de visão do mundo, onde as ações se confundem, se entrelaçam, formando o todo. Ele transporta o objetivo, o real, para o âmbito da ausência (*assenza* em Ungaretti). Esse é um processo muito complicado, através do qual a linguagem atribui ao objeto uma ausência enquanto categoria, equiparando-o ao absoluto, tornando-o, assim, presente na própria palavra. A palavra é o objeto que passa a ser a “essência” de si próprio e do todo. É um jogo de contradição do “tudo” e do “nada”.

A invenção da realidade em Murilo é caracterizada pela “vertigem”, encontrando na transitoriedade e na tendência para o absoluto seus maiores pontos de tensão. No processo de decomposição do mundo, o poeta age por



meio de realidades situadas além da razão, surgindo tensões entre o concreto e o abstrato, entre os diversos planos dos sentidos, entre o real e o irreal, entre a lucidez e o delírio. Tudo leva à criação de um mundo diferente, onde não existem os mistérios.⁷⁹

A relação entre corpo e alma em Murilo é colocada como espaço e limite, numa comparação entre consciência e corpo, onde corpo é o mínimo diante da imensidão da consciência que o conduz. A consciência é a alma, os vários estados de espírito, que leva o homem a se inteirar com o desconhecido. O corpo é, ao mesmo tempo, o veículo de relações entre a consciência e o mundo real, é o limite de tudo, sendo também um elemento de unidade dentro da multiplicidade deste mundo.

É ainda visualizada, por meio da técnica estilística, a fragmentação do “eu” e da “realidade”, em Murilo. São realizados procedimentos estilísticos que geram significado, numa tentativa de realizar a unidade na multiplicidade, onde o espírito assume as múltiplas formas da matéria, fazendo desse fragmentarismo o elo de relações entre espírito e matéria, criando a dramaticidade e a integração do poeta com o mundo.

O infinito, para Murilo, é expandido de tal forma que adquire corpo e movimento. Substitui-se a objetividade normal dos sentimentos e a sua

79. "Vertigem" - *Venho do ar, da multiplicação de sombras, / cheiros se cruzando. / A noite se espreguiça elástica, em todos os pontos da terra/ movem-se desejos, .../ ... os chefes de família vêem no espaço a projeção da vida deles./ ... / Eu intervenho, chego da viagem nas almas,/ tonto, vários planos me invocam, estou em relação / com as estátuas andando na terra, / MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. op. cit., p. 111.*

inteligibilidade limitada por um jogo ilimitado de sugestões. Seu poema é independente e autônomo, sendo mantido pela força da linguagem e da imaginação criadora, pelo jogo irreal de sonho e não porque produzam ou expliquem sentimentos. A imaginação é, ao mesmo tempo, um dado da realidade do homem. Em "*O poeta na Igreja*", ele ilustra essa lógica da imaginação realista: "*Entre a tua eternidade e o meu espírito/ balança o mundo das formas*".⁸⁰

Pela lógica poética, o poeta reordena o mundo, seguindo uma nova ordem temporal e espacial própria do seu entendimento sobre os acontecimentos do "mundo das formas", que é a matéria da lógica desses próprios acontecimentos. As imagens do mundo exterior não permitem que o poeta ultrapasse seus muros espirituais e rompa as barreiras do corpo.

Em Murilo, o jogo de imagens e de ritmo nascem de uma visão interior que, juntando-se a uma naturalidade particular e impassível, unem a fantasia e a vulgaridade do cotidiano em seus versos, lembrando Mário de Andrade que, em *Aspectos da Literatura Brasileira*, o define como introdutor da prática do Surrealismo na literatura brasileira. Essas características o distanciam da tradição poética estabelecida no predomínio do sentimental-convencional. Tudo é resolvido sem conflitos de expressão e comunicação, lembrando a teoria de *A Razão do Poema* de José

80. ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. op. cit., p. 166; STEGAGNO PICCHIO. L. *Murilo Mendes Poesia Completa e Prosa*. op.cit., p. 106.



Guilherme Merquior⁸¹, quando o próprio Merquior fala de uma poética visionária como eixo fundamental em Murilo Mendes. Murilo é um visionário no sentido que revoluciona, que foge, de certa forma, do Surrealismo. Ele é participante das coisas do mundo. A magia, nele, reflete a exaltação do seu engajamento, que faz, da sua poesia, não apenas um grito de libertação de tudo o que acontece no mundo, mas leva a um processo de compreensão crítica de sua época.

Toda a sua poesia se abre estritamente para o social, com o próprio pensamento, sobrepondo-o à razão, sem qualquer preocupação com a realidade estética ou moral. Murilo usa um certo tipo de escrita voltada para o automatismo imposto pelo surrealismo, enquanto forma. Não é necessariamente um método de escrever poemas partindo de cânones retóricos, mas é um exercício psíquico que leva ao verbal que, por sua vez, vai descrever a verdadeira realidade das coisas, através de uma linguagem primordial de palavra pura.

É o falar e o pensar confundindo-se no mundo das idéias, onde não existem distinções entre magia e poesia. Desse modo, poesia seria uma força orgânica capaz de, ao descrevê-la, transformar essa realidade, podendo mesmo apreendê-la com a própria imaginação, que a recria ou transforma.

O mundo se apresenta ao poeta, dentro do plano do visionário, como

81. MERQUIOR, José Guilherme. op. cit., p. 51.



um universo misto onde convivem todas as categorias, contraditórias ou não entre si, num processo de transitoriedade das coisas e das situações. É um mundo vivo, dinâmico e heterogêneo, onde se chocam vários elementos contraditórios, numa dialética de movimento constante.

O homem é detentor supremo de seus atos, vivendo centrado num mundo de perda e recuperação do seu status humano, fugindo do absurdo e do fantástico. Apresenta-se numa concepção aberta à lógica dos acontecimentos, dentro de uma razão histórica e de ordem temporal, apresentando uma técnica de estilo simbólico, e não alegórico como o fantástico. Nele, o visionário e suas técnicas estilísticas de apresentação, compreendem a vertente principal de todo o um itinerário poético. Está presente sua poesia a técnica de representação e concentração da personagem, ou a técnica da imagem lírica apresentada numa visão historicamente objetiva. Essa característica faz da poesia de Murilo uma das mais altas e penetrantes expressões da lírica brasileira, representadas principalmente em *Tempo e eternidade*, *Siciliana* e *Convergência*. O seu itinerário poético está todo centrado nesse seu modo de abordagem. Essa imensidão de imagens que chocam de repente, o acordo dos contrários como a harmonia na desarmonia, o ritmo realizado como anti-ritmo, a linguagem primordial que se expande e se amplia no cosmos, a sua insistente busca da essencialidade do homem, do humano ligado sempre à matéria e sempre em tensão com a busca do infinito.

Tudo isso o aproxima muito a Ungaretti, que, já tentando uma relação de poesia e vida, não poderíamos deixar de citar aqui como “precursor”, na sua época e no seu espaço, de toda essa problemática de reação e renovação literária, filosófica e cultural. A mesma linha de conduta, as mesmas fontes de idéias, os mesmos modos de desenvolvimento do itinerário poético de cada um, ou seja, as mesmas preocupações com o futuro das artes, do homem, da sociedade e do mundo.

O visionário é repleto desses contrastes, mesmo de estrofe para estrofe, onde o claro, aberto para a luminosidade total, se contrapõe ao fúnebre, ao obscuro, à maneira romântica e sofrida.

Esse contraste, vencido pela claridade, reflete a denúncia da crise, da miséria e do conflito modernos que são finalmente amenizados pelo dinamismo e esteticismo muriliano, que foge do lirismo romântico da noite, da fuga e da morte, e se prende ao mundo concreto e à matéria. Todavia, deve-se destacar que não se trata de evasimismo, que em Murilo essa é uma “forma imaginária de realismo”. Em “A inicial”, se apresenta um universo invertido,

Os sons transportam os sinos.

*Abro a gaiola do céu
Dei vida àquela nuvem.*⁸²

todo perturbado, apresentando a sucessão das estrofes de modo

82. MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. op.cit., p. 338



fragmentário, não obedecendo a nenhum esquema de métrica usual para os versos que, como tantos de outros poemas, também apresentam o jogo de inversões tão freqüente em toda sua poética. Nesse jogo de inversões, de contrastes entre claridade e obscuridade, o poeta termina por tornar-se o todo poderoso, o onipotente, o senhor de tudo na terra, do real, do amor e da fantasia. Ele é o dono de tudo porque é o próprio “criador, o transformador”, mas do real da poesia, que é o veículo da mente e alma do homem.

Enfim, Murilo usa em seu lirismo todos os elementos estilísticos que da poética do visionário: desde a inversão de funções, de valores diante da natureza, impostos pelo processo de sugestão, até o aproveitamento de mecanismos da escrita surrealista, buscando dizer o mundo através de uma linguagem primordial, atingindo a afirmação da soberania total do poeta, que nele é o supremo mestre/criador.

É muito interessante esse processo poético porque refaz ideais da lírica, especialmente da lírica convencional e romântica onde o “eu” do poeta é único, sozinho e fechado em seu mundo, sem contato com a realidade, transformando-se em ideais humanos e reais. A lírica do visionário é múltipla e impregnada da realidade, do concreto, do social e toda a sua dissonância rítmica, toda a sua desarmonia e desordem estrutural transformam-se na ordem do universo.

Através da sua inteligência criadora, o poeta participa totalmente da



obra e de cada um dos seus poemas. Como elemento criador da poesia, ele cria, opera e transforma a linguagem da própria poesia, transformando-a a seu modo, através da própria transformação de sua fantasia ou maneira, ainda que ilusória, de ser e de fazer as coisas. Ao poeta, com a arte e o pensamento, é dada a possibilidade primordial de criar e subverter o modo usual de ver as coisas, modificando o processo de estaticidade do universo. Ele consegue movimentar e transformar toda uma maneira de ser do mundo, através da razão, que vai apreender e organizar todo o universo. A poesia aqui é o fazer poético que vai transformar o real e o concreto, por meio de conceitos e ilusões do criador. Partindo dos conceitos imaginários, ela mostra o poder da recriação e das mudanças adquiridas pelo poeta que se torna o “novo Criador” do próprio mundo que, transformado por ele com seu modo criativo de dizer, passa a ser um novo mundo.

Sua poesia reflete sempre uma fusão da experiência com o mundo das idéias. Ele passeia pela realidade das coisas e revela sua essência, criando, assim, um pensamento próprio de cada coisa, de cada realidade em si. Esse conceito leva a uma união do racional com a atividade mental, onde reside toda a emoção e o sentimento do homem.

Sua inteligência criadora é algo fundamental para o seu processo de recriação, pois o auxilia na leitura das coisas no seu interior, integrando razão e sensibilidade. Nele, pensamento e sensibilidade têm o mesmo valor. A sua é uma poesia de reflexão moderada. A razão permanece, de certa



forma, distante da criação que se desenvolve no âmbito da consciência reflexiva, longe do subjetivo existente em movimentos anteriores, como o romântico, por exemplo. A sua é uma poesia nascida da reflexão por meio do uso da inteligência e da sensibilidade, que leva à reformulação do real depois do caos. Procura reordenar o mundo por meio da realização do imaginário, do fantástico. Não é de estranhar que isso, muitas vezes, acabe gerando estranheza ao mundo da realidade concreta, pois é razão que se apresenta, é o real manifestado na poesia, tentando pôr ordem nas coisas existentes no tempo e do espaço. Como numa inversão proposital, o poeta penetra na realidade das coisas, buscando o fantástico delas, desde a sua força de transformação, de permanente modificação, como nos seus aspectos de obscuridade, de oculto, onde só ele é capaz de penetrar e transformar, trazendo-os para a realidade do mundo concreto.

Ele atinge fundo a matéria, tocando-a, desmontando-a, desarticulando-a com a imaginação provocada pela inteligência criadora e pela sensibilidade. É o seu modo de dizer o mundo por meio de jogos visuais e pictóricos que elevam à mente o concreto, e vice versa. Assim, num processo de “alquimia verbal” com relação aos sentidos, ao pensamento, tem-se um fazer poético que vai subverter o real, buscando novos significados para as coisas e para o mundo, por meio de processos de mutações diversas, capazes de reajustar a matéria em sua unidade absoluta.

Quando falamos em Murilo Mendes, o fator religião é uma das



marcas que mais o aproxima do poeta italiano Ungaretti. Ambos não seguiam nenhuma seita, não estavam presos a nenhum dogma, nem eram adeptos da igreja. De repente, por qualquer circunstância ou vicissitude da vida, se converteram ao catolicismo. Já maduros, sentiram a necessidade de buscar o místico, o fantástico do desconhecido, do sobrenatural que leva a uma investigação mais profunda da origem e razão da vida do próprio homem, ou seja, da humanidade como um todo composto de corpo e alma. É a preocupação não mais com o dado concreto, de realizações pura e simples do homem, são preocupações transcendentais, com tudo o que está aquém e além do ato e do instante presentes. É preocupar-se com a verdadeira “essência” da alma humana, com os mistérios que ela encerra, desde a concepção, da criação divina, até o nascimento e a morte, voltado para os ensinamentos bíblicos. Isso, nos dois poetas, acontece justamente num momento de dor pela perda de alguém muito querido: o filho Antonietto de Ungaretti, e o amigo Ismael Nery de Murilo Mendes. Foram períodos de intensa reflexão voltada para o interior de cada um, de indagação mesmo sobre a origem e transitoriedade da vida; sobre o tempo, o espaço e as tarefas do homem para consigo mesmo, para com os irmãos, para com Deus e com Cristo. O poeta passa a ser considerado o criador único de um Criador maior, responsável por tudo no universo.

O próprio poeta e amigo Jorge de Lima, também convertido ao catolicismo na mesma época, dá testemunho fantástico desse



acontecimento poético de transformação em Murilo. Anseia-se, agora, por uma poesia de fundo místico com âmbito universal, voltado para a tradição bíblica, abrindo horizontes e novas perspectivas para a inteligência criadora do poeta, como em “Meu novo olhar”.

*Meu novo olhar é o de quem já sabe
Que alegria e ventura não permanecem.
Meu novo olhar é de quem desvendou os tempos futuros...
(...)
Meu novo olhar é o de quem assistiu à paixão e morte do
Amigo,
Poeta para toda a eternidade segundo Jesus Cristo,
E aquele que mudou a direção do meu olhar;
É o de quem já vê se desenrolar sua paixão e morte,
Esperando a integração de seu ser definitivo
Sob o olhar fixo e incomparável de Deus.⁸³*

E também em “Salmo Nº. 2”

*Não nasci no começo deste século:
Nasci no plano do eterno,
Nasci de mil vidas superpostas,
Nasci de mil termuras desdobradas.
Vim para conhecer o mal e o bem
E para separar o mal do bem.
Vim para amar e ser desamado.
Vim para ignorar os grandes e consolar os pequenos.
Não vim para construir minha própria riqueza
Nem para destruir a riqueza dos outros.
Vim para reprimir o choro formidável
Que as gerações anteriores me transmitiram.
Vim para experimentar dívidas e contradições.⁸⁴*

Mas a base mística em Murilo está calcada na realidade sensorial. Na sua lírica há uma dimensão espiritualista e transcendental que surge do interior da própria matéria. É a consciência do homem e do próprio mundo

83. MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. op. cit., ‘Tempo e Eternidade’, p. 247

84. Ibidem, p. 250.



compreendidos na sua mais pura originalidade, atingidas as próprias raízes do ser, consciência considerada como “essência”, representada também pela “palavra pura”.

Cristo é a própria essência da dicotomia sagrada Deus-homem, que se transformou em homem-Deus, invertendo valores sagrados em valores humanos, e vice-versa.

Em sua poesia, finito e infinito, visível e invisível, lógico e não lógico, carne e espírito, são contradições que se confundem e se fundem num mundo de realidade voltado para o absoluto. Dessa, forma o aceitar a mensagem de Cristo não significa rejeitar a realidade, pelo contrário, significa transformá-la.

Sonetos brancos representa a mais alta expressão do Cristianismo reflexivo em Murilo. Ele tem esperança da plenitude de todas as coisas em Cristo, iniciando o caminho dessa condição de plenitude na realidade do indivíduo na terra, no seu contato impuro com a matéria pura daquilo que está acontecendo, no espaço e tempo atual.

Destaca-se, ainda, a restauração da palavra profética, que corresponde à palavra poética em Murilo, num mundo onde a crise de valores leva muitos poetas a pôr em dúvida o valor do próprio ato poético e a avaliar o próprio ato de compreender. São inúmeras as reflexões sobre poesia, dentro da própria poesia. A dignidade da palavra poética é então restaurada pelos poetas da época, envolvidos na volta dos estudos bíblicos,

favoráveis à poesia em Cristo. Ao restaurar a palavra poética que é, essencialmente, palavra criadora, o poeta restaura o próprio modo de dizer o mundo, através da função de fundadora atribuída à palavra. A palavra passa a dar sentido a toda ordem imanente do cosmos, refazendo o discurso que descreve a realidade. Toda palavra poética é apresentada como novidade permanente, ela cria, não repete nem refaz nada. Todo o poder está na linguagem do mito, ou seja, na linguagem bíblica, chegando ao âmbito do sagrado, do pensamento cosmológico.

Sendo a essência do dramático definida como o resultado de uma organização do pensamento, que supõe uma capacidade de percepção racional, pode-se afirmar que a lírica muriliana é, fundamentalmente, uma lírica também dramática, sem deixar, é claro, de ser uma poesia lírica. O dramático em sua lírica pode ser constatado tanto nas diversas conexões entre temas e motivos de sua poesia, quanto nas tensões formais exteriores e interiores.

No pensamento de Staiger⁸⁵, *a poesia lírica se manifesta como arte da solidão...*, portanto só poderá ser captada em estado puro, tendo necessidade de interiorização dessa solidão. Na obra de Murilo, a lírica exige uma participação consciente, que represente não um estado de solidão e sim um estado de solidariedade. A sua é uma emoção refletida, que movimenta

85. STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. p. 49



tanto o real quanto o conceitual. É a emoção que penetra no real, no concreto das coisas ou dos seres, tentando uma recuperação da tensão emocional carregada de aspectos desse real. É uma abertura à expansão por meio da transformação ou transfiguração do real.

Murilo age poeticamente dentro do processo de heterogeneidade do ego lírico que se torna coletivo, no sentido das pessoas e das coisas, superando a fonte originária do lirismo que é o “eu poemático”. Trabalha com o real de modo muito particular, interiorizando-o através do “eu” lírico. Nele a interação torna possível a criação, ou interpretação do mundo como universo coletivo dos homens, fazendo de todos participantes e não espectadores. O movimento cósmico, a ação do universo, é a própria realidade e não cópia dela, que participa cognitivamente do jogo poético do “eu” plural.

Esse processo de pluralização do “eu” leva a uma maior força de expressão e mais significação criadora, num movimento dialético, e a unidade perdida se reencontra no coletivo. O sentimento faz parte desse jogo com o qual compartilham todos aqueles que sentem; um sentimento que representa uma unidade do eu lírico, explicitamente coletivo, que age por meio da gestualidade e da ritualidade.

Na sua poesia, rito, gesto e figuração imaginária se completam, formando o núcleo ritual da sua poética. Por meio da imagem, que é o gesto revelador do universo, pode-se chegar a uma visão mais profunda da

realidade.

Torna-se bem claro em seus textos críticos, bem como em seus poemas e fragmentos de poemas de sua obra, o processo de elevar a poesia à essência, ou seja, é a poesia vista de dentro da própria poesia. É a busca da essência da poesia em Murilo, a consciência do ato poético e o domínio dos seus elementos de composição.

A essência da poesia é a soma das infinitas manifestações do poético, que, segundo Heidegger, é a essência geral e não essencial do objeto. E a essência geral abrange a multiplicidade da obra; ela vale para todas as obras e poetas, e alcança-se por meio da reflexão comparativa, mas não deixa de ser geral; nunca é particular, ou seja, nunca é essencial, de uma única obra ou de um único poeta, mas é carregada de determinação poética, do poetizar a própria essência da poesia.

A tendência da arte que leva à auto observação espiritual do poeta está presente também em Murilo, assim como a reflexão da poesia dentro da própria poesia, iniciada já durante a revolução romântica. Deu-se esse fenômeno poético devido à decadência dos valores religiosos, políticos, filosóficos, morais e até mesmo o ato poético em si passou a ser dúvida.

No ato da compreensão do mundo caótico e das coisas, o poeta deveria, antes de tudo, avaliar o próprio ato da compreensão, situando-se, e situando sua poesia num mundo já predestinado a essa realização. Convém que ilustremos com palavras do próprio poeta, o que seja poesia para ele:



*A poesia é a realidade; a imaginação seu vestibulo. A Poesia não pode nem deve ser um luxo para alguns iniciadores: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito. Todas as contradições se resolvem no espírito do poeta. O poeta é ao mesmo tempo um ser simples e complicado, humilde e orgulhoso, casto e sensual, equilibrado e louco. O poeta não tem imaginação. É absolutamente realista; o olhar do poeta é vastíssimo: só ele percebe os inumeráveis crimes contra a poesia. Viver a poesia é muito mais importante que escrevê-la. De modo geral os poemas são paródias da Poesia, como os sermões são paródias do verbo. No plano poético o espiritual é orgânico. Sempre, em todos os tempos, a poesia corrigiu a crítica. O poeta é escravo e senhor do poema. O poeta deve tirar partido do sonho como elemento subsidiário. O poeta é o prático espiritual. O poeta não quer ser governado, nem governador. O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo. Alguém poderia, de passagem, protestar contra o acúmulo indevido de certos sinais, símbolos e motivos próprios à moderna operação poética:... ; Os poderes do mal disputam-se o governo do mundo; a terra é saqueada e incendiada; os golpes econômicos e militares mutilam a harmonia da sociedade humana: apoiado na doutrina de um nacionalismo estreito, o ditador da Alemanha moderna: "a música alemã para o povo alemão", o canto livre das nações é amordaçado. Mais do que nunca os poetas devem reivindicar autonomia para sua expressão, respeito ao seu território inviolável.*⁸⁶

No apêndice à *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, escrito por Murilo, encontramos também algumas referências a esse respeito, quando ele diz da poesia:

... não adianta renunciar ao efêmero sem conhecer os valores que ele traz consigo. A solução do problema, segundo me parece, é esta: fixar o efêmero, suas formas mutáveis, suas categorias estéticas e sociais, e transcendê-lo. O poeta possui a consciência viva de estar situado no tempo, mas sente a necessidade de transcendê-lo. Não julgo, entretanto, que se trata de uma evasão da

86. MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. "O Discípulo de Emaús" op.cit., pp. 813-891.



*realidade: trata-se antes de uma penetração nos dois mundos, o do tempo físico e o do tempo espiritual. O poeta torna-se um homem comum e é também um homem metafísico. É também um homem histórico.*⁸⁷

Já nos poemas não se encontram muitas referências explícitas à poesia e ao poeta. Apresentamos apenas as principais e que constituem núcleos de seu fazer poético:⁸⁸

Tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria.

(“Mapa”)

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel*
(“Poema visto por fora”)

*A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.*
(“Poema Espiritual”);

*Vou onde a Poesia me chama
.....
A Poesia sopra onde quer.*
(“Novíssimo Orfeu”);

*A Poesia sou eu,
A Poesia é Altair,
A Poesia somos todos.*
(“Iniciação”);

Estamos vestidos de alfabetos .
(“Abismo Voador”);

É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos.
(“Ofício Humano”);

*A poesia está preparada
Para a pesca milagrosa e natural.*
(Contemplação);

*O poema é o texto? O poeta?
O poema é o texto o poeta?
O poema é o poeta – o texto?*

87. Apêndice da obra *Invenção do Orfeu* de Jorge de Lima.

88. Todas citações de poemas murilianos publicados em, *Poesia Completa e Prosa*. op.cit., 1994.



*A palavra cria o real?
 O real cria a palavra?
 Mais difícil de aferrar:
 Realidade ou alucinação?
 Ou será a realidade
 Um conjunto de alucinações?*

(Fragmentos de "Texto de consulta")

Dessa forma, Murilo nos mostra como se poetiza a própria essência da poesia.

O visionário nele, é o ato do penetrar nos dois mundos do poeta, o do tempo físico e o do tempo espiritual ao mesmo tempo, que acontece por meio do ato poético. O conhecimento aplicado aqui tem em sua base a inteligência criadora do poeta, capaz de, embora por meio de alucinações do imaginário, penetrar o fundo das coisas, revelando-as, recriando-as e trazendo à tona todo o seu existir, desde as origens, chegando-se ao além das coisas, transcendendo-as através da nova linguagem poética que passa a ser testemunha da realidade humana.

Murilo entra primeiro em contato com a palavra da matéria. É nela que se encontra suporte para criar a alucinação dos sentidos, a multiplicidade de imagens, de idéias, formas e sensações. É uma palavra que se apresenta repleta de tensão devido à carga espiritual que lhe delega o poder de desarticular e rearticular a realidade.

Murilo é Cristão no verdadeiro sentido do ser cristão; é aquele que reflete sobre o ser cristão, sobre a os problemas que causam a presença do

homem no mundo. Reflete sobre a origem, permanência e fim da vida, do estar-no-mundo humano, ou seja, ser humano. Tudo se torna dramático nesta relação do estar-no-mundo em conflito, onde o próprio “eu” faz o espetáculo desse mundo. Ele mesmo é o todo universal; é a personagem na personagem, o “eu” no “mundo”, o “eu” que se universaliza a partir da própria essência, do drama da vida, se expande e forma o caráter coletivo.

A partir desse ponto de vista vê-se que Murilo trabalha perfeitamente o processo da relação leitor-ator-criador. Nesse processo, o leitor, que também é o ator, porque participa da obra na sua representação interior mais profunda, penetra o poeta e cria o seu próprio universo a partir daí, passando a funcionar então como mais um criador, ou re/criador do universo fantástico e real da obra. Esse é o chamado processo da coletivização do “eu” lírico do poeta.

Na lírica de Murilo, o processo de composição de cena é também um dos elementos essenciais da sua poesia, onde o próprio poeta é representa a realidade. Ele se mostra, se cria como espetáculo, se revela e se expõe, mas não solitariamente dentro de um esquema de conflito interior, mas em meio ao acontecimento de angústia que se torna coletivo. Ele procura fazer da realidade das coisas também o espetáculo, rompendo o limite do visível em busca da plenitude, como em “Mapa”:

Me colaram no tempo, me puseram



*ma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou fluido,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregam numa cruz, numa única vida.*⁸⁹

e em “Choro do Poeta Atual”:

*Deram-me um corpo, um só!
Para suportar calado
Tantas almas desunidas
Que esbarram umas nas outras,
De tantas idades diversas... ;*

*Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas.*⁹⁰

Quanto à linguagem, observa-se na poesia de Murilo um processo interessante de amalgamento quando o poeta não a elabora em seu poema. Ela funciona como realidade no ato da criação; e porque o poema é a própria linguagem ele não a usa como mais um elemento de sua composição, mas como a própria composição. O poeta explora o poder da imagem ao invés de explorar a linguagem, pois a imagem para ele é vida. Dessa forma, a beleza plástica da imagem define a própria imagem e também toda a sua poesia, ou seja, o que enriquece mais a obra é a beleza estrutural do poema, que leva à universalização do seu sentido global de conteúdo, forma e compreensão. Através da contemplação da beleza plástica, pode-se chegar à raiz das coisas, abolindo as “fronteiras da

89. MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. (org. Luciana Stegagno Picchio). op. cit., p. 116.

90. Ibidem, p. 207.



aparência”, investigando a fundo e revelando aquilo que está oculto. É necessário ultrapassar ou transcender o aparente e transitório, para chegar ao definitivo, não renunciando, é claro, às próprias aparências, mas intensificando a busca do conhecimento de valores do efêmero, do mutável, das suas categorias estéticas e sociais, por meio da transcendência.

A sua idéia de realidade está na relação entre poeta e natureza, e vice versa, um não pode prescindir do outro. Há todo um processo de compreensão do mundo, por meio da disciplina e desorganização do real.

No processo da sua produção poética em geral, ou de subversão do real, a atividade lúdica do poeta não é anulada perante o uso do inconsciente que entra em ação sobre o concreto e visual.

O poeta age com inteligência e sensibilidade, embora refletindo com critérios reais da sensibilidade, de criação da realidade aparente através da “sua inteligência criadora”, ou modo de re-criar o real a partir da sua essência primordial. Faz-se uso de figuras, aliteraões e jogos para completar a subversão do real, a fim de indicar um desejo do poeta, ditado pela sua consciência social, em mostrar a sua frustração frente à realidade conturbada das coisas e das pessoas, do mundo em geral.

Tem-se a esperança de alguma coisa através do novo, em Murilo. A fusão entre palavra e ação representa uma reflexão de Murilo sobre a própria criação poética que resulta na própria linguagem ao invés de usá-la. É todo um processo de retomada da consciência ou de aproximação a uma

dimensão superior da realidade, constituindo, desse modo, uma nova categoria poética. É a síntese que leva a uma maior compreensão da realidade, através da fusão entre palavra e ação. Há, portanto, a desarticulação do real e o desdobramento *da poesia em planos múltiplos*, como afirma Murilo. Não num desdobramento resultado de uma estética da arte moderna, do fragmentário. A fragmentação da realidade em Murilo é usada mais como recurso de expressão, e decorre da visão universal do poeta. Nele, a poesia está presente e funciona como força implícita ou explícita em todos os elementos que compõem a realidade. Ela está no todo e não nas partes, de forma harmônica ou não, não importa, como em “Novíssimo Orfeu”:

*A Poesia sopra onde quer.,*⁹¹

em “Iniciação”: *A Poesia sou eu,
A Poesia é Altair,
A Poesia somos todos.*⁹²

em “Contemplação”: *A Poesia está preparada
para a pesca milagrosa e natural ...*⁹³

De seu aprofundar-se na realidade, multiplicando e expandindo a poesia, surge a consciência histórica e social, característica mais marcante da sua criação poética. É o elemento humano na poesia, firmando a

91. Ibidem, p. 361

92. Ibidem, p. 370

93. Ibidem, p. 430

chamada “poesia social”. O reflexo do século de conflitos que levaram à superação das etiquetas políticas e ideológicas, passando a priorizar o homem e suas condições de subsistência no presente e no futuro. É o social transformando-se em humanitário. O poeta é conduzido pela poesia, numa perspectiva de participação cósmica, como em “O Poeta Futuro”.⁹⁴

É operante em Murilo a tarefa de reduzir a metafísica a seus motivos concretos. Sua poesia tende à concreção da palavra e da imagem, ou seja, a concreção do discurso poético, principalmente em *Poesia e Liberdade e Convergência*.

A sua obsessão pelo concreto faz da criação poética um movimento dialético, como em “Poema Espiritual”:

*Eu me sinto um fragmento de Deus
Como sou um resto de raiz
Um pouco da água dos mares
O braço desgarrado de uma constelação*

*A matéria pensa por ordem de Deus,
Transforma-se e evolui por ordem de Deus
A matéria variada e bela
É uma das formas visíveis do invisível*

.....

*Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra no ar e no mar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.
A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.⁹⁵*

94. Ibidem, p. 319

95. Ibidem, p. 296



Nos dois últimos versos desse poema fica claro que na matéria está a essência da sua poesia, assim como o próprio título nos diz que o espírito exprime-se e age na matéria.

É bastante exemplificado em outros poemas o processo da substantivação do mundo, como em “Atmosfera Siciliana”, por exemplo. O poeta se expõe e cria, quando se defronta com a realidade, uma linguagem áspera, sem adornos e, muitas vezes, metafórica. Enfim, só a matéria pode provocar e gerar poesia, porque ela é forte e absoluta, originando a chamada busca pelo concreto, que leva à substantivação da poesia e, conseqüentemente, a poesia à substantivação do mundo, que se torna substantivo quando transcende a matéria.

Existe em Murilo um movimento de temas direcionado para os limites da palavra como complemento, como distanciamento do nada. É como se tudo girasse retornando à origem, fechando o círculo do seu discurso lírico, como afirma Maimone.

De tudo isso se conclui que *Murilo une contradições marcantes de começo e fim, de fantástico e real, de alfa e ômega, de cotidiano e inusitado, de sim e não, de transformação equilibrada e unidade, de concreto e abstrato, de “palavras/coisas”, de “texto/coisa”, justapondo tempo e espaço.*⁹⁶

Ainda em seu trabalho *A Inscrição Circular: sobre o discurso*

96. MAIMONE, R. H. *A inscrição circular sobre o discurso poético de Murilo Mendes*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. UNESP, Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, 1987, p. 9-10.



poético de Murilo Mendes, Maimone afirma que Murilo procede segundo tendências da poesia contemporânea e não se enquadra em nenhuma escola definitivamente. Assim, afirma que o discurso poético muriliano faz o seu primeiro movimento circular ao relacionar dialeticamente valores, a princípio, opostos, que determinam uma visão do real definida por conceitos de equilíbrio, transformação e unidade. Dos opostos vem o equilíbrio, e, por meio da luta dos elementos opostos dá-se o movimento e a transformação harmoniosa.

A manifestação dos opostos é a afirmação da unidade fundamental de todas as coisas, na medida em que o sim pressupõe a presença do não; a presença da vida pressupõe a morte; o princípio pressupõe o fim, e assim por diante, estando todos eles equilibrados e contidos na circunferência que faz os extremos se tocarem.

Mas o círculo na poética muriliana não é fechamento ou morte da poesia, nem é entendido como movimento do discurso poético sobre si mesmo. Ele pode ser visto como representação de ritmo e imagem que englobam os opostos sem, no entanto, extingui-los, antes, levando a impulsionarem o discurso poético, tornando-o circular pelo seu movimento de ir e vir constante.



CAPÍTULO III

Poesia como vida: Tempo e espaço em Ungaretti e**Murilo Mendes**

Calderón, ainda no contexto atual do século

LA VIDA ES SUEÑO.

Murilo Mendes

(“Tema de Calderón”, in *‘Tempo Espanhol’*)

La morte/ si sconta/ vivendo.

Giuseppe Ungaretti

(“Sono una creatura”, in *‘L’Allegria’*)

Alicerçados em um panorama poético anterior a Ungaretti e a Murilo Mendes, destacam-se alguns pontos comuns aos dois poetas enquanto identidade ou semelhança de tema, conteúdo, vida, inspiração e criação de poesia. É quase um panorama de intertextualidade entre os dois.

São apontados aspectos da lírica de Murilo Mendes e da lírica de Ungaretti, que se manifestam como invariantes e demonstram seus modos particulares de registrar o dado poético ao longo de suas obras.

Seguindo o estudo dos componentes temáticos fundamentais dos dois poetas, verifica-se que ambos apresentam seus discursos voltados intensamente para os limites da palavra, como uma volta que vai fechar um círculo de transformação, mas que retorna em outra poesia ou coletânea,

iniciando novo círculo. Essa técnica nova apresenta um vazio no modo de expressão, mas numa carga enorme e diferente de sentimento, temas e inspiração.

Baseando-se em um direcionamento técnico e teórico de críticos da literatura, destacam-se alguns poemas mais representativos de cada autor estudado, que ressaltam a presença do tempo e do espaço em ambos. Sendo assim, exemplos de textos mais representativos de poesias paralelas, de acordo com os próprios poemas que compõem as coletâneas estudadas, estão em *Sentimento del Tempo*, *L'Allegria* e *Terra Promessa* de Ungaretti, e *Tempo Espanhol* e *Convergência* e *O Discípulo de Emaús* de Murilo Mendes.

Ambos utilizam a técnica de correção do texto acabado, representando um processo de identidade em recriar poesia. Essa técnica de diversidade de vozes e de textos propõe uma característica própria de suas visões poéticas, além de ser uma tendência da lírica contemporânea. Ambos partem para a criação de uma poesia isolada, solitária, quase marginal, mas que participa de um conjunto de características próprias do universo da poesia nova. Esse conjunto destaca as novas escolhas de temas, as preferências individuais, a identificação com outros artistas e filósofos da tradição literária e com contemporâneos, marcada, principalmente, pela pluralidade de vozes que representam o universal. Utilizam uma nova maneira de representar a realidade, por meio do discurso artístico

condizente com o novo momento cultural. A linguagem é própria e, muitas vezes, atrita com a realidade enquanto forma, porque faz uso da contradição no discurso. Ao mesmo tempo que utiliza o fantástico também usa o real; usando o cotidiano é capaz ainda de propor o inusitado, ao lado do concreto pode surgir o abstrato, ao lado da tese a antítese, e assim por diante. Essa é uma característica independente, que não procede e nem pertence a nenhuma escola literária, antes, vem reforçar a idéia de um novo modo de ler poesia: a recriação da mesma pelo leitor. É uma poesia enigmática, de caráter obscuro, que ao mesmo tempo fascina e desconcerta o leitor menos preparado, devido à magia e ao rito que acompanham a palavra poética que emerge do interior através do intelectual, apesar da constante opacidade que envolve a sua compreensão. Essa ânsia de atingir a essência através da palavra pura, originária, gera a inquietude e a tensão que são aspectos também da arte moderna em geral. Apresenta-se num processo autônomo, com vida própria, de incompreensão intencional; procura-se afastar qualquer conteúdo de exatidão do discurso como compreensão, gerando maior tensão e inquietude com menor serenidade. Essa tensão leva o discurso a uma maneira simples de expressão, ajustando-se ao objeto expresso por meio de aspectos e tensões formais, buscando libertar-se da carga de conteúdos, transformando-se em todos os âmbitos. Os temas e motivos poéticos são aproximados mais pelo seus valores opostos e obscuros, gerando um distanciamento do significado, que

só é alcançado pela experiência própria da linguagem usada pela poética moderna. Há transformações também no nível do léxico, da sintaxe e principalmente dos elementos poéticos. O discurso passa a apresentar palavras pouco convencionais, carregadas de significados pouco comuns no dia a dia, organizadas de modo obscuro e enigmático, com preferência de uso dos sintagmas nominais mais simples e primitivos. A metáfora e a comparação são formadas por elementos mais distanciados e diferenciados, unidos para a construção de uma metáfora diferente que vai ocultar parte do termo de referência para compreensão da mensagem, criando, desse modo, maior densidade do discurso.

Diante dessas novas características de significações imprevisíveis, o texto se abre para novas interpretações do leitor, que o recria a seu modo, sem previsão do próprio autor.

Os critérios utilizados para a percepção do real dos seres e das coisas mudaram; os conceitos estudados orientam um universo que não mais pertence só à poesia. As figuras como imagem, fantasia e fascínio não surgem de relações de conteúdos da realidade, mas essencialmente do ritmo, do som e da tonalidade que, por combinações especiais de palavras, realizam significados do momento presente, a cada ato de leitura. A realidade se liberta e passa a ser representada somente pela poesia, situando-se dentro de um tempo e espaço próprios do criador e da sua criação poética.

Nos dois poetas há a presença constante de um movimento de busca. Há um movimento circular de ir e vir, que utiliza as categorias de tempo e espaço como recuperação de fatos muito mais forte que de formas, e recuperação de conteúdos temáticos da poesia tradicional clássica. Além disso, há a busca do equilíbrio gerado pela força de elementos opostos, que levam à transformação harmoniosa o próprio discurso. Tudo se realiza através do uso de mecanismos articulatórios metafóricos, que vão aumentar sempre mais as tensões, caracterizando a crítica ou metalinguagem realizada pelos próprios autores.

Em Ungaretti a busca do clássico está muito mais presente do que em Murilo. A sua é uma busca de formas tradicionais, através de novas formas criadas a partir do seu próprio sentimento, da sua vivência no tempo e no espaço, fechando todo um círculo de vida do poeta e de todo o universo. Ambos elevam a poesia à categoria de universalidade, renovando as técnicas e formas, para atingir o novo, o revolucionário da criação poética contemporânea. O novo surge enquanto tema, apresentando um conteúdo mais humano, mais real, do que era apresentado na literatura clássica tradicional. O intelecto conta mais pontos do que a técnica, do que a estrutura de qualquer poema. Ele tem que ser inscrito com insistência na mente do leitor e, conforme se desenvolve a leitura, acrescentam-se a ele novas significações criadas pela sua mente. A revolução está justamente aí,

quando se lê poemas com capacidade de recriação e não somente pelo prazer da leitura.

Assim, o leitor passa a fazer parte do processo criativo e o resultado vai depender também da sua maturidade intelectual e cultural . Usando o seu esforço intelectual, ele vai entrar no âmago da palavra poética para decifrar o seu significado, recriando, a seu modo, o sentido da mensagem pretendida. Dessa forma, significante e significado se completam na sua mente e ele passa da condição de simples leitor à condição de leitor-criador.

Desse modo, a linguagem da poesia é tensa, porque os significados contrários são expressos na sua essência, sem suprimir a singularidade de cada um deles. O uso do fragmento na poesia se manifesta na sua própria unidade, orientando o discurso poético para um ritmo da imagem do que pode acontecer, tudo relacionado com a figura da vida do homem e dos seres no colóquio com os seus opostos que são Deus e demônio, amor e abandono, amizade ativa e solidão, solidariedade e desprezo. Amplia-se a visão de mundo na medida em que expõe a “vida de um homem” na vida da humanidade, e vice-versa. Cada fragmento forma um todo que é composto por partes que caracterizam esse todo, muitas vezes usando metáforas e imagens construídas por analogia.

A palavra na poesia se aproxima do mito, mas se apresenta muito próxima do real, procurando fixar-se em si mesma. Assim , ela reflete a



dualidade e a oposição dos objetos e dos seres, levando à angústia do vazio e do nada, numa existência confusa e sem definição. Toda a realidade é obscurecida pelo jogo das figuras, da ironia e da palavra pura, causando a subjetividade do discurso. Tudo gera um tipo de frustração que leva à volta para o real, para o ser em si e para a humanidade. O trabalho poético como um todo não é mais uma questão só estilística particular, de uma escola ou corrente literária, mas é a necessidade da expansão do discurso até o infinito, por meio de fragmentos, de palavras de amplo significado de mistério e magia como podem ser vistas, principalmente em Murilo, nos aforismos de *O discípulo de Emaús*.

Essa busca de colher o real é uma constante na poesia de Murilo e de Ungaretti. O leitor tem a impressão de estar diante de um objeto único, embora sua imaginação seja capaz de ampliar o conceito desse objeto. Essas invariantes, ou unidades individuais, vão levar o leitor a criar o seu próprio plano e fazer o seu projeto de visão durante a leitura do texto.

A renovação constante, o voltar ao trabalho pronto em épocas diferentes, principalmente em Ungaretti, também leva à alteração de visão de mundo, tanto do poeta como do próprio leitor.

Em Murilo isso gera a transformação, ocasionada pela luta dos contrários dentro da unidade. Essa unidade fazendo parte do próprio ser humano que se sente participante de tudo e de todos, solidário a todas as coisas, mesmo que estas sejam contraditórias ou opostas no seu interior e

na sua essência. Seus poemas apresentam uma variação reelaborada artisticamente, de fragmentos do filosófico acrescidos pelo conceito definitivo de divindade, de maneira essencial e não ocasional ou circunstancial.

Tempo e espaço estão presentes em *Reflexão No.1: Nascer é muito comprido*, quando nascer dá a idéia de tempo, de vida, e subtende o oposto da morte; movimento e espaço “comprido”. É o ato do nascer sendo medido como coisa palpável, concreta.

No constante movimento circular da palavra e da poesia em Murilo, há a recuperação nela dos mitos, dos pensamentos, da vida e do seu crescimento, até chegar a um texto unitário final, num futuro refletido pela antigüidade.

O espaço marcado pelos dois poetas compreende a unidade de vida de cada um. Esse espaço é delimitado na sua essência, porque cada um o vivencia dentro do seu tempo, cronologicamente. A palavra poética apresenta o equilíbrio das coisas em movimentos contrários, tendendo para a harmonia e paz universal.

Murilo chega à *consumação final dos tempos rodando, rodando*, em *Convergência*, daí o completar do círculo em sua poética, indicado por Maimone.⁹⁷

97. MAIMONE, Raul. *A inscrição circular sobre o discurso poético de Murilo Mendes*. op. cit., 1987.



O tempo está presente em Murilo como componente invariante da sua lírica. Apresenta-se como parte da essência do verso, ora como valor histórico, outras vezes místico, como componente órfico ou elemento apocalíptico.

Nesse movimento do ir e do vir do verso muriliano, o tempo vai ampliar o espaço para levar em frente o processo da composição poética. Do presente ele irradia toda uma história passada e cria uma imagem futura. Em sua coletânea de poemas intitulada *Convergência*, de 1963/1966, que se apresenta dividida em três grandes partes ('*Grafitos*', '*Murilogramas*' e '*Sintaxe*'), temos vários poemas que indicam claramente essa preocupação com o tempo, ligada ao espaço da vida do poeta, assim como acontece em Ungaretti.

Em "Grafito num muro de Roma" temos todo um discurso indireto falando de uma história que se desenrola como um filme

*Um verme rói – enorme roer –
um verme rói minuciosamente
...*

uma história preocupada com a deterioração da cidade por um verme indefinido, que é o "verme" do tempo, marcado por um espaço real e temporal; deterioração da idade e das eras do homem e da civilização humana; deterioração do tempo que corrói externa e internamente as coisas e as pessoas, até chegar-se a um patamar de eternidade, onde o espaço é incomensurável e eterno, sem nenhuma possibilidade de medida:

*A eternidade criou tantos dédalos
Que já perde a noção do espaço*⁹⁸

“Grafito no Pão de Açúcar” é marcado por um espaço importantíssimo para sua formação, o espaço onde iniciou toda a sua trajetória cultural, toda sua “visão de mundo” e de poesia, em contato com a natureza do Rio de Janeiro, mas recebendo e irradiando cultura a todo o mundo:

*No cume desta colina
Nove bilhões de anos
Contemplam-nos.*⁹⁹

O discurso de “Grafito em Marrakech” é todo um emaranhado de descrições de espaços variados, retorcidos, figurados e confusos, assim como nos grafitos seguintes que falam de lugares, na tentativa de retratar países do mundo inteiro:

*Circunvejo. Circungiro.
Indigito o céu indigo.*

*15 quilômetros de muralhas
Desdobram
Paralelo
O espaço incólume*

*O espaço vestido de jellaba vermelha
Com um fez de nuvens verdes
Atravessa-se*

Espaço

*servido
sorvido
pelo espaço
gerado
pelo tempo do espaço*

98. MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. (Org. Luciana Stegagno Picchio). 1994. p. 628.

99. *Ibidem*, p. 633.



*Come-se o espaço
Com dedos de palmeira pé de laranjeira*

*O horizonte circum-adjacente
Investe o homem*

*Gerações de engenheiros geraram
Paisagens de água
plana
plena
obediente
deitada.¹⁰⁰*

.

Marrakech 1963

Em “Grafito na lápide duma menina romana”:

*Vivi parede-e-meia com minha mãe,
Durante nove meses aquecida.*

(Soavam flautas. Pássaros voando).

*Borboleta que larga seu casulo
Concluí o sonho. Comecei a vida.¹⁰¹*

apresenta um tempo e espaço determinados pela condição de vida humana.

Do feto sonhado e aconchegado que se lança para o futuro, para o incerto, o não conhecido; para um tempo maior e indeterminado, de fatos e sentimentos também desconhecidos. O tempo que interrompe, às vezes, coisas e sonhos em “Grafito na lápide dum alfaiate grego”:

*O tempo rodando, com sua foice
Corta o meu trajo,*

Atrai a tesoura de Átropos.¹⁰²

100. Ibidem, p. 640.

101. Ibidem, p. 644.

102. Ibidem, p. 645.

Em “Grafito segundo Kafka”: *Sou da terra e do céu enquanto textos*¹⁰³, que representa a imensidão do homem e do poeta. Há a preocupação do espaço abstrato em:

*América, Rússia, China, de tão grandes
Tornaram-se para mim abstrações.*

O ser que fala se expande no céu e na terra, do tamanho do mundo se faz o homem e o poeta em seus textos. Pergunta-se, em “Grafito para Paolo Uccello”:

*O espaço(compacto) se pertence
Ou pertence ao homem?*¹⁰⁴,

versos que indicam a problemática da posse da natureza pelo homem, que a usa e a destrói sem o cuidado de conservá-la para a vida dele próprio.

O espaço corporal se encontra no seio do espaço abstrato, do sonho e da morbidez do ser na terra. Ele fala em *espaço duroseco* em “Grafito para Anton Pevsner”, utilizando jogo de símbolos e figuras da linguagem e geométricas, que ocupam superfícies e espaços dentro de um mesmo contexto poético:

*Construção
proparoxitona
estruturada
na autoforma da forma
com dedos de compasso de aço*

*Superfícies esféricas explodem
Ao corte
anti-canto
brusco da matéria*

103. Ibidem, p. 648.

104. Ibidem, p. 650.



Símbolo dos símbolos
Côncavo convexo
Concêntrico
*Másculo maiúsculo;*¹⁰⁵
 Roma 1964

Depois em “Grafito para Casimir Malevitch”:

Casimir Malevitch pintor
Situa o objeto abatido
Esgotado pelo futuro:
Suprime-o
Instalando em seu lugar
Uma paisagem de cilindros & triângulos
Onde passeamos; dentro.

(Tudo cabe no espaço do zero
*igual ao círculo).*¹⁰⁶

No trabalho de Maimone sobre a inscrição circular no discurso poético de Murilo Mendes, está muito presente esse jogo de figuras que vão fechar sempre um círculo. Todo este grafito apresentado é composto de espaço e tempo bem demarcados, como em:

Nomeia o deserto ao qual chegou
Pelo esvaziamento do objeto.

Dentro do espaço cabe
*a pintura futura;*¹⁰⁷

Temos o espaço em “deserto” e “esvaziamento” ligados ao tempo no verbo “chegou”; na pintura “espaço restrito” unido ao tempo “comprido” em “futura”.

105. Ibidem, p. 657.

106. Ibidem, pp. 658-59.

107. Ibidem, pp. 665- 670.



Em “Murilograma a T.S. Elliot”, está claramente determinado o programa de tempo-vida, sendo a vida entendida como determinante de princípio e fim:

*NO MEU PRINCÍPIO ESTÁ MEU FIM.
Os tempos se sucedem se acavalam, engrenagem
Se autoesfregando, se roendo, se recriando
Em contínua autoinvenção & metamorfose.*

*Já morri. Já fui julgado. Já ressuscitei.
Já esteve. Já foi. Já principiou.
Já pensou. Já explodiu.¹⁰⁸*

Fica evidente e bem delimitada no poema a transformação do ser e das coisas que passam em virtude do tempo, quando o poeta faz uso da maiúscula para indicar a necessidade em deixar mais clara a sua idéia do tempo como sua própria vida. Mas esse fim pode também representar o início de suas realizações; o fim como meta, como princípio a ser seguido e expresso na poesia. É mais um jogo de palavras e figuras que vai definir o seu estilo poético. Tudo isso representa a preocupação com a existência, com a vida real, o corpo físico e espírito dentro de um espaço próprio de cada um, predeterminado como um fim que é representado por um tempo do tamanho da própria vida, lembrando “vida de um homem” (*Vita d'un uomo*), de Ungaretti.

108. Ibidem, pp. 697-98.



Em “Murilograma a Ungaretti”, apresenta um poema definição de poética em 7 estrofes de 2 versos cada uma, como se quisesse mostrar a fragmentação na poesia de Ungaretti. É quase que uma metalinguagem e uma metacrítica, que fala ao mesmo tempo do trabalho, enquanto define “o poeta” amigo:

*Conhecer os limites da linguagem
Afrontando as palavras travestidas.*

*“Uomo ferito” ir, prestes arando
Para fundar o ser, próprio à palavra.*

*Recompôr o espaço ocupado por outrem
Com inútil ornato. Refazer a base.*

*Assumir a palavra refratária
Nossa única herança e território.*

*Frioviolento, já extrair a coisa
Sinônimo de palavras, revelando-a .*

*Álacre. Fogo interno, não fogo-fátuo
Elétrico, nutre-lhe o silêncio-grito.*

*A natureza, didascálica informe,
Exaure-se, frente ao diagrama abstrato.*¹⁰⁹

Roma 1965

Fechando o comentário temos o texto “Murilograma a Nanni Balestrini”, quando, do início ao fim, fala da poesia de Balestrini, descrevendo sua poética calcada no novo, da poesia palavra/ coisa/ tempo/ espaço/ texto e figuras:

*Truncar a palavra/coisa
Podá-la nas patas
Estilhaçá-la consciente.*

109. Ibidem. p. 698



*A un engenho eletrônico
 Entregar o osso a um texto
 Que resultará noutro texto
 Cifrado:
 O do engenho eletrônico?
 FORSE GLI AUTOMI
 HANNO RAGIONE
 Montale.*

*Começo: sem fim.
 Começo: em intermédio
 Nem começo.*

*Que é finalmente o poema:
 Palavra ou frase?
 Sem frase levanta-se palavra?*

*O poeta planifica
 O texto de linha retas.
 Não o que o texto quer*

*O texto não-total
 Será mesmo divisão:¹¹⁰*

Como num tratado de poesia moderna, utiliza totalmente a metalinguagem, não só a de Balestrini, mas de toda a poesia.

No início da pesquisa o tema tempo e espaço na poesia apontava para *Tempo espanhol* e *Tempo e eternidade* de Murilo Mendes, para uma possível aproximação a *Sentimento del Tempo* de Giuseppe Ungaretti. Porém, ao ler o texto de Murilo, observou-se que a presença da palavra "tempo" no título das coletâneas é pouco relevante no que se refere à problemática do tempo em Ungaretti. O seu é um tempo de criação, de poesia, dedicado ao tema Espanha/espanhol. É o tempo não como medida,

110. Ibidem, p. 699



mas como dedicação. Representa o período em que ele escreveu sua poesia exaltando a Espanha, sua cultura e seu povo, dentro do espaço próprio, mas sem a preocupação em marcar um tempo específico, contando somente os fatos.

O tempo e espaço como essencialidade da poesia está muito presente em *Convergência*. Qualquer tentativa de citação de tudo o que se refere ao tempo e espaço em sua obra, resultaria em redundância, além de ter que se alongar muito o assunto, por isso um apanhado somente de *Convergência* é suficiente para cumprir a proposta inicial do trabalho.

Ao relacionar *Sentimento del Tempo*, de Ungaretti, com *Convergência*, de Murilo Mendes, observa-se que Ungaretti usa o tempo e o espaço de vida do homem e da natureza em contato, um fator importante dentro da proposta de essencialidade da poesia, relacionada à presença do humano sempre ligado às coisas, aos acontecimentos e à própria natureza. A poesia que contém a vida que reflete a própria poesia.

O “sentimento do tempo” é marcado pelo sentimento do homem, mas não somente do homem/poeta, que fala o que sente, o que vive, mas do homem-universo. É o real em conflito com o existencial, com a alma e com o espírito do ser e das coisas. São representadas, cronologicamente, as fases da vida do homem dentro do espaço natural do começo, meio e fim, representando nascimento, vida e morte. Há o jogo da ajuda e da sobrevivência, realizado pela colaboração de cada um para consigo mesmo

e para com a coletividade. A natureza, que é sábia e segue o seu ritmo de tempo, de transformação natural enquanto características próprias, no seu espaço marcado pelo próprio homem; o homem, cuja transformação pessoal é natural, mas o seu tempo e espaço são delimitados ou criados por ele próprio. Ele faz o seu trajeto, traça suas metas, escolhe os seus espaços, que são muitos durante a vida.

O tempo em Ungaretti está ligado ao sentimento, ao “espaço” interior da alma do poeta que projeta, que devolve tudo o que sente, percebe e capta da realidade das coisas, do homem e do mundo. Tudo é projetado de maneira muito velada, quase que sentimento e realidade fundidos e lançados pelo canto no papel-poema.

O homem é natureza; o sentimento do homem é natureza, e vice-versa. A natureza é o homem no seu tempo e espaço, fictício ou real. Ambos se confundem e se amalgamam formando uma única realidade de sentimentos e de vida, no espaço do próprio sentimento. Pode parecer complexo, mas é a realidade do homem/poeta que se faz “tempos e espaços” presentes na sua obra, projetados no tempo e espaço maior do grande universo das coisas e do próprio homem.

“*Sentimento del Tempo*”, dá nome à coletânea que representa uma fase de vida e de poética de Ungaretti:

*E per la luce giusta,
cadendo solo un'ombra viola
sopra il gioco meno alto,*

*La lontananza aperta alla misura,
Ogni palpito, come usa il cuore,
Ma ora ascolto
T'affretta, tempo, a pormi sulle labbra
Le tue labbra ultime.*¹¹⁰

É a relação homem-vida-luz-sombra-medida (de tempo e de vida) - morte, marcada pelo tempo que urge e leva a vida que é luz, o homem que é vida e natureza concreta, deixando o vazio do espaço real, da presença, do contato e do sentimento na alma dos que ficam; a sombra como marca do fim e início da eternidade.

Todos sentimentos de medida de tempo e espaço; de contradição de começo-meio-fim e eternidade; de condição de vida-morte, representando espaço-tempo (vida-homem-morte).

Alfredo Gargiulo¹¹¹, na apresentação do *Sentimento del tempo* para a coletânea *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*, diz que “sentimento” é o testemunho da maturidade do artista. Vinda da sua fase anterior, da poesia de expressão imediata, ligada à vida, ao sofrimento do homem, essa sua poesia, assim representada, não era senão a busca de uma essencialidade lírica. Portanto é vista como uma reconquista da lírica primitiva. Representam essa retomada, o uso de vários sinais como a inefabilidade, o

110. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*. op. cit., p. 178.

111. GARGIULO, Alfredo. “Premessa al “Sentimento del Tempo”, em UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*. op.cit., pp. 423-25.

estado de graça, o encontro, o prodígio, e a magia que também está presente.

A expressividade do novo modo de canto leva à análise do inefável, que vinha justificar os breves desenvolvimentos externos. À palavra é restituída uma carga de originalidade, de virgindade e essência. O que conta são os valores rítmicos da pausa, e os valores fônicos evocativos de sentidos próprios do movimento poético, como o surgimento de figura criada pelo som.

Há necessidade de se firmar uma idéia mais precisa da poesia, como contraposição – urgência e essencialidade – substituindo a poesia do momento, da inspiração. Necessidade de buscar na essência da palavra, a rapidez da mensagem, ao mesmo tempo em que a essência da mensagem estava, de certa forma, ligada à uma carga poética primitiva, de volta à tradição e até às grandes obras clássicas. Já no final de *Il porto sepolto*, no último poema, “Commiato”, Ungaretti escreveu:

*Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.*¹¹²

Aqui o tempo é quebrado, cessa o elemento narrativo da poesia que se conclui em momentos individuais. A função das pausas e dos claros

112. UNGARETTI, G. *vita d'un uomo - Tutte le poesie*. op. cit., p. 58.



deixados é permitir à palavra o esgotar-se de sua vibração indefinida, e a sua tendência a isolar-se, revelando abertamente a sua raiz sentimental inicial, e revestindo-se do elo misterioso que levou o poeta a falar de si através de definições metafóricas, que reportam ao seu momento inicial, ou seja, às suas origens. Daí o seu voltar constante ao poema pronto para correções, como numa tentativa desesperada de ajustamento, cada vez mais preciso, de sensibilidade. Na sua primeira poesia foram desenvolvidas as fórmulas de expressão imediata, de pureza lírica, de essencialidade marcante, um exemplo de “ poesia pura ”. Ungaretti foi buscar a essencialidade, a pureza da poesia, através da escavação e da nudez expressiva, na ausência de tempo de sua lírica, no seu organizar-se inicial ao redor do primeiro núcleo virgem e puro da sensação, alcançado e elevado às alturas sem eloquência.

Aqui entram em concorrência vários temas como: confissões do poeta, presença da voz do eu poemático, todos indicando a imediatez e autenticidade da lírica. Toda subjetividade se resolve por causa da sua pureza, diante da vida em ato, da vida real presente.

Sua poesia, nessa fase, se desenvolve em direção a transposições objetivas ou analógicas, principalmente no início do *Sentimento del Tempo*, como vimos. Essas transposições correspondem às formas métricas amplas e complexas, predominando o hendecassílabo, que surge com a profunda renovação dos metros tradicionais, com a acentuação da pausa e dos

valores silábicos, tanto do tom quanto da duração, e os chamados “pequenos versos” do início da coletânea, como os da primeira fase de sua poesia.

Em Ungaretti está bem marcada a transformação da condição criadora do artista na época. No espírito de cada um está o homem sofredor, de alma aberta, desprotegida do mistério do mundo e das próprias transformações, criadas pelas figuras e analogias usadas na poesia.

Ungaretti foi quem primeiro e melhor apresentou, na Itália, essa condição de poesia nova, pura, que representa a máxima aspiração da lírica moderna. Quanto ao seu relacionar-se com a tradição, está bem presente em sua renovação radical das formas, tomadas de Leopardi e de Petrarca.

A coletânea *Sentimento del Tempo* é composta por 70 poemas, dividida em 7 partes diferentes: ‘*Prime*’, ‘*La fine di crono*’, ‘*Sogni e Accordi*’, ‘*Leggende*’, ‘*Inni*’, ‘*La morte meditata*’ e ‘*L’Amore*’. Os poemas baseiam-se tematicamente em elementos do tempo e do espaço, compreendendo períodos do dia e noite, dos meses e anos, das estações do ano, de localidades visitadas ou vividas, além de elementos reais da natureza e da mitologia, em contraste com os elementos de sentimentos do homem.

O primeiro grupo de poemas denominado ‘*Prime*’ compõe-se de 7 poemas, assim distribuídos: o poema “O notte”, é a fase de vida do despertar do homem para o tempo, para a idade, representado pela *alba*



(madrugada), aurora, manhã. O poeta tem exatamente 31 anos de vida, representados pelos *autunni* (outonos). Há o sentimento do vazio, da desolação, do separar-se da vida, quando já se está distanciando a juventude e aproximando-se a velhice em *gioventù/distacco*. Em *sono deserto, cieli alti, oceanici silenzi* tem-se a imagem da água, que é vida a indicar o tempo, e ao mesmo tempo tem-se a imagem do oceano como imensidão a indicar o espaço real geográfico e o vazio do homem, representando a ilusão, através do elemento noite, também tempo e espaço.

O poema "Paesaggio", dividido em 4 partes, compreendendo o tempo completo de uma jornada, extensão de um dia, ou seja, 24 horas exatas: *Mattina, Meriggio, Sera e Notte*. *Mattina*, período da manhã representa os novos pensamentos, a vontade de ir adiante; *Meriggio*, período da tarde, representa a preguiça, a calma, o sono da tarde comum aos seres; *Sera*, as primeiras horas da noite quando se tem tudo para aproveitar, o balanço do mar, o rumor das garrafas nos bares e nas festas, da vergonha que se perde no consumir-se sem fim, gerando, em seguida, a melancolia; a *Notte* representa a hora do recolhimento, do sono e dos sonhos, quando tudo se apaga, adormece e se confunde na cabeça do homem. Misturam-se rumores antes não ouvidos, até o homem se mostra como é, sem máscara, com seus sentimentos de cansaço e desilusão, mas só.

"Le Stagioni" é um poema também composto por 4 partes bem

distintas, marcadas por numerais de 1 a 4. Cada número representa uma estação do ano, que por sua vez vai se relacionar com fases da vida do homem, assim apresentadas: 1 – *primavera*, representando a infância e adolescência, toda composta de uso de cores, calma, suspiros; 2 – *verão*, lembrando a fase do fulgor, da vida intensa, da passagem da juventude ao homem adulto, da fortaleza do corpo bonito e sadio, do clima quente que representa o amadurecimento pleno do homem e do poeta; 3 – *outono*, carregado por um marasmo constante, pela necessidade de realizações e carências da vida adulta, pela necessidade de vencer também a vida, sua e de todos, que se esvai com a paisagem, representada pelas folhas perdidas da estação; da virada para a última fase, do homem senil, do desânimo, do cansaço, das lembranças e saudades do que se foi, da nostalgia da presença da morte iminente do último estágio de vida, da velhice fria e mórbida da presença da morte; 4 – *inverno*, representa a morte também dos sonhos, como as folhas que caem, também a força do homem que se acaba, mas ele ainda luta, está ligado à sua terra, ao seu tempo e seu espaço físico e moral espiritual, há a esperança do ir adiante e desabrochar numa vida nova.

Em “Silenzio in Liguria” há a presença da natureza impregnada de sentimentos e qualidades humanas: *il sole si bagna nell'acqua*, ação humana sendo realizada por um elemento da natureza, representando uma certa hora do dia, quando o sol se reflete na água e a idade do homem no seu pico, como o sol; *carnagione*, característica do ser humano que

significa a cor da pele humana, representando o toque, o corpo cansado e surrado da luta pela vida; *trascorre* significa tempo que passa, tanto pode ser o tempo de vida humana como natural; *l'ombra sommersa delle rocce muore*, elementos da natureza que morrem igual ao ser humano; o “eu” poemático sente-se imóvel, mas é a manhã que é representada. É a transformação do momento do dia, a passagem do período da manhã representada pelas sombras das rochas que descambam quando o sol está a pino.

Em “Alla noia” há o distanciamento do corpo, a ânsia do amor que se vai perdendo, a memória não consegue recapitular mais o que se foi, o que passou; é a fase do aborrecimento total das coisas e do homem.

Em “Sirene”, retrata a grandeza do espírito que faz nascer e morrer o amor; realizam-se mudanças das aparências, mas antes do fim, ainda com esperança de realizar outros sonhos; e a morte que vai sempre acompanhando quem não se desespera.

Em “Ricordo d’Affrica”, representa o momento senil, da velhice; tudo se cobre de tênue fumaça, como nuvens, até mesmo os olhos ficam opacos. É a hora da insanidade mental, da caduquice, da perda de memória no fim da vida do homem.

O segundo grupo de poemas ‘*La fine di crono*’ é composto por vinte poemas distribuídos por temas já citados, principalmente pelos elementos da natureza, antes, há o predomínio destes elementos entremeados por

elementos mitológicos.

Em “Una colomba”, apresenta-se um turbilhão, com rumor de águas, dilúvios e chilrear de pombos; em “L’isola” há elementos da natureza como selvas, proa, olmo, prado, larva, água, oliveiras, chuva, intermeados de elementos preparados pelo homem, como a chama, o vidro e o calor do fogo; em “Lago Luna Alba Notte”, estão elementos do tempo e da natureza todos juntos; marcante a fugacidade do tempo, a obscuridade da alma carente de reflexos portadores de felicidade; faz-se alusão ao Deus Apolo da mitologia grega em “Apollo”, à deusa Juno em “Giunone”, e assim por diante.

Toda esta parte de *‘Fine di crono’* segue essa linha de identidade homem-natureza e mito. A parte seguinte *‘Sogni e accordi’*, assim como está, apresenta poemas bem mais voltados para a reflexão puramente criativa, da imaginação que voa através das imagens visuais e imaginativas, quase que apresentando uma definição confusa dos elementos presentes. Em cada uma das composições, a partir do título, lê-se totalmente um sujeito que não existe, criado pela imaginação pura do autor em contato com o real, misturando ainda mais o corpo com o tempo, o espaço ocupado por ele na natureza, e até fundido a ela. Não se respeitam técnicas nem regra nenhuma de escola. As palavras falam, formando frases e idéias meio confusas, decifráveis somente aos mais acurados, como em “Un lembo d’aria”:



*Si muova un lembo d' aria...
Spicchi serale come sull'abbaglio
Visciale avida spalla....*¹¹³

A interpretação depende da sensibilidade e conhecimento maior ou menor do leitor. Neste sentido, Murilo é muito menos hermético. A sua poesia é mais acessível, mais clara, bem mais próxima de uma realidade concreta, palpável. Ungaretti vai mais pelo novo, sentido e adivinhado no momento mesmo da criação, no ato da leitura.

A interpretação é variada, múltipla e também complicada. Cada crítico faz o seu próprio juízo sobre o poema ou mesmo sobre a coletânea. É uma obra sempre aberta, não fecha nunca o seu amplo campo de visão e conteúdo poético, funcionando assim como uma poética da recriação por parte do leitor. Ao contrário da obra de Murilo, cuja poética é o fechar do círculo, dificultando um pouco mais a possibilidade de re-criação por parte do leitor, mas colocando-o mais próximo da compreensão, ao mesmo tempo dando maior facilidade à leitura e interpretação, em Ungaretti ela dilata o espaço dentro do tempo. Apresenta uma poesia muito mais fechada e de difícil compreensão, mais enigmática e, muitas vezes, rotulada de hermética.

A quarta parte, '*Leggende*', contém composições voltadas para o sentimento do homem-poeta, enquanto experiência direta de vida e

113. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo-Tutte le poesie*. op. cit., p.125



sofrimento, o anseio religioso, o amor fraterno na família e na guerra, como “Il capitano”, “La madre”, “Primo amore”, “1914-1915”, “Epigrafe per un caduto della rivoluzione”. Todos são temas pessoais que denotam sentimento e preocupação sentimental do homem-poeta e da humanidade-leitor.

Fecham a coletânea as três últimas partes ‘*Inni*’, ‘*La morte meditata*’ e ‘*L’Amore*’, retomando, ou continuando, a súplica do transcendente e a busca da verdade por meio do jogo da palavra e do sonho.

Portanto, a preocupação com o tempo, em Murilo e Ungaretti, não é apenas filosófica ou do passado, mas estende-se ao hoje, ao momento presente, do social ao cotidiano real e concreto.

É o tempo abrangente de vida, suas e da humanidade; repleto de fatos históricos, das contradições e de valores inconciliáveis, que caminha para um momento final apocalíptico, da vida eterna e da imortalidade das coisas e dos seres. Tudo é gerado pela tensão entre o contingente passageiro do aqui e agora, e o perdurável do presente eterno. São vários os poemas em que se apresentam questões do tempo em Murilo, destacando-se, entre todos, “Alma Numerosa” e “O Homem, a luta e a eternidade”.

A opinião comum de críticos que seguiram as primeiras manifestações da poesia de Ungaretti foi da “técnica silabada”. É a definição dada à técnica usada em *L’Allegria* e, especialmente, em *Il porto sepolto*. Opinião considerada um tanto ingênua e provisória, por tratar-se

tão somente da poesia da fase ungarettiana da guerra, propriamente dita, e não de toda sua obra, predominantemente estruturada por uma técnica bem mais complexa e elaborada, após o *Sentimento del Tempo*.

O que se pode notar de identidade técnica com Murilo é exatamente aquela usada na coletânea intermediária de *Sentimento del Tempo*. Ambos apresentam poemas de estrutura e temas, senão idênticos, semelhantes quanto à composição. Apenas que Murilo apresenta um discurso bem mais prosaico do que o de Ungaretti. O tema central situado dentro do tempo e do espaço da poesia e da vida dos poetas, é também apresentado de forma e inspiração diversas: Ungaretti é mais um adepto da interiorização, do trabalhar o pensamento individual que deseja que seja universal, enquanto Murilo trabalha mais com a realidade, com o concreto do tempo marcado por um espaço real, compartilhado com o seu leitor de maneira clara, palpável.

Quanto à ótica da paisagem desolada, usada como chave de interpretação da poesia de Ungaretti, temos o espaço de Maremma em *Il dolore* que lembra a guerra pela idéia de desolação, o que é claro e natural. O espaço é, mais uma vez, o deserto e Maremma, imagens de zonas geográficas de desolação e que podem significar a imagem de dilaceramento moral sugerida pela guerra. Inicialmente, Maremma lembrava, não tanto sua própria desolação quanto a desolação desumana da guerra. E, naquele período do segundo momento de guerra, do segundo

conflito mundial, a paixão de Ungaretti e o seu luto pela morte do irmão e do filho identificavam-se com a piedade pelas coisas difusas frente aos seus olhos pela imagem de Maremma ali presente. Tornara-lhe obsessiva a imagem da desolação, desde as primeiras poesias; mas foi o deserto que a definiu no interior do poeta. Nascia, do deserto interior, do tempo distante da infância e da adolescência, a noção e o sentimento do infinito, do primitivo, da descida até o nada.

As imagens do deserto e do mar são as matrizes recorrentes do sentimento do mundo do poeta, porque o deserto foi o primeiro signo que moveu familiarmente o seu sentimento e a sua fantasia, como espaço e tempo. O deserto traz, juntamente com o mar, Alexandria, no Egito, a cidade natal de Ungaretti. Ali, deserto e mar estão em contínuo contraste: um é estático e parece imutável, o outro está em constante agitação; o primeiro representa, sem que ninguém o perceba, aquilo que vai se deteriorando sem parar; o outro, sem descanso, manifesta furiosamente a renovação. Ambos representam a primeira visão do poeta sobre a realidade.

Os poetas que mais atraíram Ungaretti, desde cedo, foram o italiano, Leopardi e o francês Mallarmé. Havia algo em Mallarmé que o atraía, uma certa obscuridade; e ele sentia que naquela poesia intensa vibrava algo secreto, porque a poesia é tal quando traz em si um segredo. Se a poesia é decifrável de modo muito elementar, ela já não é mais poesia; mesmo aquela que parece simples é uma poesia que contém segredo.



Essa atração por Mallarmé e o gosto pela sua poesia, principalmente, evidenciou uma certa diferença entre a poesia de Murilo, que pareceu muito mais acessível, embora se espelhasse também na literatura, e a poesia de Ungaretti, mais obscura e cheia de segredo, e de difícil compreensão e leitura. A poesia de Murilo apresenta tudo de um modo bem mais claro, mais concreto e acessível ao leitor menos preparado.

Na poesia de Ungaretti, o verão é uma presença constante, quase obsessiva. Quanto à relação entre o universo pessoal e o verão como paisagem em si está claro que, na inspiração ungarettiana, as paisagens são sempre estivais, marcando claramente a questão de espaço e tempo. Ele se diz o homem do verão. Sempre afirmou que nas outras estações ele apenas sofria, mas no verão era vida plena. O verão é a estação em que o sol devora tudo, assim como o verão da sua infância no deserto do Egito; é a estação do sol forte que é capaz, ao mesmo tempo, de dar vida e acabar com ela, tal a sua força.

Outro dado importante e imprescindível observado foi o modo como Ungaretti conviveu com o tempo. Ele reflete e alude ao tempo que já passou, que já está no fim. Parece se importar mesmo com o tempo vivido, o tempo da experiência do homem na idade madura, repensando o passado como retomada para o futuro. É chegado o inverno trazendo consigo a proximidade do fim da vida do homem e das coisas, pois inverno é morte para ele. Mas também o último instante, o da velhice, não seria o abismo da

perdição, se ele não fosse presa constante do fascínio do verão. O verão é a sua estação, ligado à juventude de luta e de vida intensa que, declinando para o outono, o queima, tornando-o árido e vazio como a terra de sua infância no deserto egípcio. A paisagem desoladora foi o motivo dominante de *L'Allegria*, mostrando a contradição entre aquilo que aparenta ser e aquilo que realmente é o tema de sua poesia.

Depois, vivendo em Roma, a sua visão da paisagem com a sua carga de história o teria levado a assumir o humano, e o humano religioso e cristão como em *Sentimento del Tempo*, marcando a presença do homem que prevalece sobre tudo na sua poesia. Há a paisagem do lacio que assume aspecto mítico em Ungaretti. É a presença de uma paisagem ligada à história; mas ele vinha como sobrevivente de uma paisagem que representava apenas uma história geológica: ele vinha do Carso, onde estivera lutando, e do Egito, do deserto que confina com o mar de sua infância e da sua adolescência. Estivera também em Paris, mas não observou a paisagem que só lhe ficou de relance. Agora, penetrando no bosque de Marino, ou se abeirando de um lago, em Albano ou em Nemi, ele se encontra no centro de uma paisagem rica de história e com tantas sedução da natureza e distâncias no tempo, que assumia, como por prodígio, aspectos de fábula. Da atrocidade da natureza despojada de *L'Allegria* ele passara a um mundo onde a história tomava forma mítica, no seu transcorrer milenar e no seu caráter imediato.



Numa Segunda parte no *Sentimento del Tempo*, manifesta-se uma experiência totalmente diferente: nela entra, num angustiante e tormentoso relevo, o desenvolvimento da sua aproximação com o Cristianismo. Não existe um momento em que a sua poesia não parta de uma inspiração de certo modo religiosa, mas nessa segunda parte do *Sentimento del Tempo* a marca alucinante da palavra do poeta não evoca senão aquela relação do homem com as leis incognoscíveis e místicas, cujo resultado é a história e o operar nos séculos do homem até forjar meios que acabaram por fazê-lo escravo, meios cuja potência cada vez mais o esmagava.

É também dessa fase do *Sentimento del Tempo* que seguem, aperfeiçoando a sua inspiração e a forma nos seus livros escritos durante a segunda guerra e os posteriores a ela, *Il dolore*, *La Terra Promessa*, *Un grido e paesaggi*, *Il taccuino del vecchio*. E os faz acentuando a perplexidade do homem ao descobrir-se envolvido em um processo cada vez mais complexo e triturador, cuja causa, no âmbito do terreno marcado pelo tempo e espaço, deverá sempre ser ignorada.

Ungaretti afirma que, na sua época, e hoje, não há um processo normal de compor poesias. Ela vem assim de repente, como uma idéia, depois essa idéia atormenta tanto o poeta que acaba escrevendo alguma coisa; depois aquela mesma idéia volta de novo, e uma outra vez, até que se continue a escrever toda idéia que surge. Às vezes é um longo trabalho, outras vezes depende apenas de alguns minutos, não importa como vai ficar

do ponto de vista técnico, o que interessa mesmo é o que ela exprime. O tempo e o espaço são importantes como medida de sentimento e de expressão em Ungaretti. Um poema longo pode sair em segundos, assim como um curtíssimo pode demorar meses para ficar pronto; ele o escreve, reescreve e torna a construí-lo muitas vezes, dentro do esquema de variantes.

O importante é também a sonoridade, a musicalidade da poesia, aquilo que ela transmite enquanto música poética. O ouvido segue a melodia das palavras, não o ritmo todo medido dos versos tradicionais; importa, sim, aquilo que dizem as palavras, o significado da palavra pura. O ouvido do leitor vai atrás do significado; vai buscar tanta coisa na palavra e na expressão dela, que não se sabe realmente o que se procura; no fim tudo se combina de modo a dar a sensação do que a poesia exprimiu.

Porém, para o poeta, sabe-se que a poesia nunca exprime de verdade aquilo que ele deseja, principalmente o poeta Ungaretti, que volta sempre às suas composições para retocá-las, sempre reformando um ou outro dos seus poemas. O poeta dá tanto valor à expressão da mensagem transmitida que parece, para ele, que a palavra é impotente, diante de tudo que ela precisa transmitir no seu tempo; ela não conseguirá nunca dar o segredo que existe em cada um de nós, mas aproxima-se muito dele. Gera uma contradição violenta, pois, ao mesmo tempo, a palavra pode expressar tudo o que o homem sente. É um constante ir e vir, acabar e retomar em busca

de um espaço propício, formando um círculo que se fecha como o tempo de cada fase de vida e arte.

No período em que estava compondo *Il Sentimento del Tempo* (1919-1932), Ungaretti afirmou estar ligado a Blake. Naquele momento ele tentava livrar-se do formalismo, do qual quase se tornara vítima. Para ele, Blake era, acima de tudo, um poeta do segredo do homem, da imaginação e do sentimento, mais do que um poeta da técnica, embora muitos tenham aprendido com sua técnica. Com ele encontrara os caminhos da obscuridade da poesia; o caminho da solidão poética de Staiger.¹¹⁴

Devido às rápidas transformações da realidade no mundo na sua época, e por conta dos progressos dos meios humanos, o homem sentiu-se tão aprisionado que lhe foi cada vez mais difícil encontrar uma coincidência entre a sua realidade pessoal, a tradição e a mudança das próprias coisas. Por isso a linguagem da poesia tornou-se cada vez mais difícil. Houve a busca de um novo caminho para ligar a liberdade da pessoa à tradição e às inovações objetivas, para que fosse encontrada, finalmente, a expressão poética contemporânea própria dos líricos contemporâneos, assim como de Ungaretti e de Murilo.

Para ambos, poesia é algo indefinível, porque se manifesta nos momentos da palavra, ou seja, na própria palavra. Quando aquilo que nos é mais caro, aquilo que mais nos inquietou e agitou os nossos sentimentos e

114. STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. p.49



os nossos pensamentos, que pertence mais profundamente à própria razão da nossa vida, nos aparece na sua verdade mais humana, numa vibração tal que pareça superar mesmo a força do homem e que nunca poderia ser conquistada nem pelas tradições, nem pelo estudo, embora nutrindo-se incessantemente deles, isto é poesia. A poesia, portanto, é um dom, é o fruto de um momento de graça, que também necessita de uma paciente busca, especialmente na velha cultura. São, portanto, infinitos os modos de se fazer poesia; são tantos quanto os poetas do passado, de hoje e do futuro. Enquanto houver poeta, haverá a poesia; enquanto houver mudanças, haverá transformações poéticas.

Todas essas reflexões foram assimiladas por Ungaretti desde as suas primeiras experiências realizadas na tragicidade da guerra, quando, frente à morte, não havia o que pensar se não na verdade da vida. E se esforçou muito nas suas pesquisas e descobertas de poesia, para ensinar que todo poeta tem o compromisso da originalidade, tem que agir livremente, mas que, ao mesmo tempo, tem que se lembrar que toda poesia, por ser poesia, deve possuir também características de anonimato que a impeçam sempre de parecer estranha a quem quer que seja. Toda a verdadeira poesia resolve milagrosamente o contraste de ser singular, única, anônima e universal ao mesmo tempo. De outro lado, quando é verdadeira ela tem sempre no seu manifestar-se o sentido obscuro da revelação, que se esclarecerá pouco a pouco. A poesia sempre procurou atingir o essencial, que é inexprimível.



Em Ungaretti, a poesia nasceu do atrito da guerra, nas trincheiras, diante da morte e da natureza que prevalecia à brutalidade das coisas, apesar das ruínas. A guerra levou-o a entender, entre outras coisas, que os homens não eram nada; que eles estavam a mercê de uma sorte que não dependia deles, por isso o poeta sentia por eles uma grande solidariedade, de irmão. Ele aprendera ainda, com a guerra, a não gastar inutilmente as palavras. A poesia deve exprimir milagrosamente o fato e as coisas no seu momento de criação, mas com uma clareza absoluta. Para ser realmente poesia, tem que mostrar o movimento da memória ao mesmo tempo que essa memória dê a ilusão de renovação do mundo e também que renove quem a escreve e quem a lê.¹¹⁵ Para ele a linguagem não é um instrumento de muita precisão. Não se consegue perder totalmente as marcas do que se viveu, mas se estes anos e infortúnios conseguem dar ilusão de uma renovação, significa que, ao menos por um instante, a poesia atingiu o seu fim. Na poesia, como em todas as manifestações da vida, há momentos nos quais se está mais próximo da realidade, mesmo que de uma maneira mais gritante e cruel. Porém, há momentos em que a realidade se distancia de nós e podemos contemplá-la mais serenamente. Há, portanto, momentos nos quais podemos justificar uma expressão que torne o sentimento da realidade, no seu aspecto mais puro, de brutalidade e aspereza, em um sentimento bruto. Mas trata-se de realidade para ser olhada de vários

115. STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. op. cit., p. 55



ângulos, tanto de longe quanto de perto, ou nos dois extremos. Para tornar-se poesia é necessário que esta realidade mova a inspiração de quem escreve. De outra forma, ela não passará de palavras soltas, frases de comícios e falatórios alheios ao sentimento puro, sem nenhuma carga poética. Isto se faz porque a poesia é destinada à pessoa secreta que há em cada leitor, ou seja, a pessoa só se descobrirá realmente como pessoa depois de entender a poesia, enquanto as frases marcadas por um caráter de propaganda ideológica têm necessidade de massas.

O espaço da ação da poesia pode ser o universo, ou seja, a poesia pode ter seu caráter universal, mas de uma universalidade que não pode fundar-se nunca numa oportunidade eleitoral. Todo homem vive no próprio tempo, e é natural que as descobertas científicas e as grandes crises de princípios racionais, que elas determinam nesse tempo, influam sobre ele. O século XIX, por exemplo, foi o século da síntese, porque era rico de certezas. Já no século XX há o avanço das estatísticas. Acumulam-se experiências sobre experiências, gerando conflitos de diferenças e concordância entre pensamentos diversos. É esta a marca dos tempos atuais em todos os campos, nas ciências e nas artes, principalmente, propondo seguir, com a rapidez fulminante das mudanças, as transformações, contemplando-as, contemporaneamente, a fim de encontrar a unidade. E esta unidade, neste século, passa a ser regida novamente, senão pela crença, mas pela necessidade de se acreditar numa força maior, numa força



divina, o que acabou afetando os dois poetas. Considera-se essa busca do divino como o mal dos intelectuais do século, uma vez que a maioria deles se preocupou com o transcendente, com a essência das coisas e do homem.

Revolucionou-se o pensamento, as técnicas, as formas e estruturas da arte, sintetizando a expressão no nível da palavra, abolindo, em parte, o uso do discurso longo, o uso abusivo das frases complicadas e dos exageros gramaticais. Pode-se, simplesmente, dizer tudo com palavras, desde que elas contenham e transmitam a essência dos fatos e das coisas. É o processo de universalização da palavra, do pensamento e do homem em particular. O que conta é a essência, o primordial, das coisas e da sua expressão preocupada primeiro com a fonte, para depois atingir o universal. Daí a busca incessante em Ungaretti de voltar sempre às origens, ao passado da poesia, das artes e das coisas em geral. Todos os movimentos literários foram reestudados e revisitados por ele à procura de uma identidade única para a filosofia, para a poesia e para a literatura universal, que pudesse servir de suporte para o movimento conflituoso do seu século. Essa busca está centrada sempre numa preocupação com o tempo enquanto passado, finito e o presente em desenvolvimento, que remete à universalização da arte e da poesia num futuro de mudanças e novidades refletidas e retomadas do passado clássico.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Balaustrata di brezza
per appoggiare stasera
la mia malinconia.*

Giuseppe Ungaretti.
("Stasera" em 'L'Allegria')

Fazer uma comparação de poéticas dos dois autores, Ungaretti e Murilo Mendes, é um desafio para qualquer crítico da literatura, e uma aventura capciosa para um principiante. Mas, tratando da poesia enquanto objeto, resultado da poética de cada um, tornou-se muito mais tranquilo desenvolver um pensamento coerente à postura dos dois poetas.

A própria biografia de ambos nos sugeriu um resultado adequado para o estudo proposto. O fato de os dois terem nascido na virada do século, de terem vivido as mesmas angústias com relação ao tempo, espaço e vida do homem e do artista, levou-nos a uma confrontação de suas poesias enquanto identidade de temas e expressão.

Suas mensagens de ontem, dos anos das primeiras décadas do século conturbado, estão muito mais próximas dos jovens e do homem de hoje. Elas se situam melhor no caos total do fim do século do que no mundo bipartido de então. Atualmente, nos deparamos todos os dias com situações semelhantes àsquelas vividas, de maneira intensa, pelos dois jovens senhores poetas contemporâneos, de nacionalidade e culturas diversas. A



mesma necessidade de expressão, a mesma ânsia do idealismo irrealizável, é premente também no jovem e no homem de hoje.

A vida nômade de Ungaretti, no entanto, foi bem mais complicada do que a vida de Murilo. Ungaretti nasceu e viveu fora daquela que considerava sua verdadeira pátria de sangue e família. Depois de tanta peregrinação e incertezas com relação ao seu tempo e espaço de vida e arte, conseguiu, finalmente, fixar-se na sua “terra prometida”, Itália. Levou consigo toda uma bagagem de cultura e aprendizado, toda a experiência necessária para continuar a desenvolver a sua grande obra “*Vita d'un uomo*”. Aportou como senhor de uma vivência profunda refletida e deixada na poesia como testemunho de toda uma vida de angústia, de sofrimento e de dor, mas também de sucesso, de alegria e de amor para com seus semelhantes de todas as terras.

Murilo, no entanto, só partiu definitivamente para a Europa em 1957, deixando para trás, no Brasil, toda uma lenda humana que ainda existe na expectativa de cada leitor de sua poesia. Deixa, sobretudo uma obra poética já madura e consolidada, *Poesias* (1925-1955), que ele próprio tinha ajudado a difundir, mesmo antes da publicação em 1959.

Num processo de identificação de poesias, chamou-nos atenção também o desenrolar das fases poéticas apontadas na obra de cada um deles. O modo como se dispõem os poemas nas coletâneas facilita qualquer tipo de pesquisa. A organização em ordem cronológica das composições



apresentadas em cada coletânea, bem como a ordem das mesmas, deixa clara a intenção de se mostrar a preocupação estética dos autores.

Tanto em Murilo, quanto em Ungaretti essa preocupação com a poesia é um projeto de vida e um dever de cidadão, preocupados que são com o futuro da humanidade e com o bem estar do universo. Entendendo, aqui, humanidade como coisas e sentimentos do homem no tempo e no espaço físico e espiritual, a caminho da realização e da solidariedade. Destaca-se o universo como um todo compacto que abarca realidade e sonho, vida e arte, história e fantasia, um jogo de antítese no pensamento do novo leitor-criador. A poesia é ao mesmo tempo a origem e o fim de tudo. É assim como o tempo que passa e retorna, num movimento de ir e vir, construindo ou destruindo vidas e coisas por meio da fantasia, em busca da realidade.

Na primeira poesia de Ungaretti foram desenvolvidas as fórmulas de expressão imediata, de pureza lírica, de essencialidade marcante, um exemplo de “poesia pura”. À pureza da poesia chegou-se escavando o profundo da alma, por meio da nudez expressiva, da ausência de tempo de sua lírica, do seu organizar-se inicial ao redor do primeiro núcleo virgem e puro da sensação, alcançado e elevado às alturas sem eloquência.

Sua poesia surgiu, inevitavelmente, ligada a uma particular onda cultural, a um conjunto de motivos, de ritmos, de ecos, a um ambiente e a



uma tradição. A força do poeta está no absorver e no assimilar, profundamente, os motivos e os ecos na sua história pessoal.

Estudando a sua poesia chegamos sempre à conclusão de que ela está impregnada de vida, sua e dos seus iguais, como ele próprio afirma. Encontramos nela, sobre a França, quase que uma auto-revelação, em “I Fiumi”:

*... e questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto.*¹¹⁷

Tratava-se de algo já vivido em comum por algum tempo, de uma experiência que, mesmo surgida ali na França, teve que se desenvolver na Itália, de maneiras diferentes e independentes da preocupação de distância.

O Ungaretti italiano, como vimos no capítulo I, buscou sempre, diferentemente dos franceses, encontrar na essência da sua palavra o acento tradicional, a profunda nostalgia de Petrarca e Leopardi. Daí a sua primeira lírica apresentar-se como uma poesia mais desesperadamente interior, menos elaborada, com menos função de objeto individual, confiada ao tom e ao fôlego do sentimento no seu momento inicial, onde a palavra, mais do que dita, mais do que pensada é sentida profundamente, até soltar-se, libertar-se totalmente, explodindo como um lamento de obstinação e tremor, ilustrado em “Commiato”:

117. UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*. op. cit., p. 43.



*Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso.*¹¹⁸

Aqui o tempo é quebrado, cessa o elemento narrativo da poesia que se conclui em momentos individuais. A função das pausas e dos claros deixados é permitir à palavra o esgotar-se de sua vibração indefinida, e a sua tendência a isolar-se, revelando abertamente a sua raiz sentimental inicial. Reveste-se do elo misterioso que levou o poeta a falar de si por meio de definições metafóricas, que reportam ao seu momento inicial, ou seja, às suas origens. Daí o voltar constante ao poema pronto, para correções, como numa tentativa desesperada de ajustamento cada vez mais preciso, de sensibilidade maior ao seu próprio motivo. Porém, essas várias transformações na redação de um poema não significam, para Ungaretti, aperfeiçoamentos de formas, embora o mesmo tema seja desfrutado de vários modos, ora em frases articuladas e complexas, ora resumido e contraído nas estáticas cláusulas, definições e interrogações que dão o prazer da expressão de sua poesia.

No seu primeiro trabalho predomina a disposição sentimental do diário. É uma poesia sofrida, que suporta o sofrimento, como um transporte da vida real para a alma do poeta. A intervenção intelectual e voluntária

118. Ibidem, p. 58



tinha somente um trabalho negativo, o de libertar o pensamento lírico de toda figura e exagero de estrutura literária, para usar o verso “nu”, vazio na página branca, com toda sua carga de vida do homem e de inspiração.

A realidade da guerra foi favorável ao desenvolvimento dessa sua poesia, porque nada melhor do que a guerra para levar a alma do poeta a aceitar, com certa tranquilidade, o trágico destino, levando-o ao reencontro com a própria humanidade fundamental, para uma disponibilidade indefinida onde as vozes secretas afloram e concordam, como se fossem acontecimentos místicos. Assim, o seu lamento, no universo tornado vazio pelas circunstâncias do próprio conflito, seu e da humanidade, adquire uma nova e angustiada ressonância.

Há uma extrema superioridade da poesia lida sobre a poesia falada, porque a palavra é pronunciada lentamente, com voz baixa, e quase que abafada e despida de som. São esses os seus melhores momentos, quando se afirma esta simplicidade suprema, e a idéia lírica reduzida à sua essência, ao seu primeiro movimento sentimental, parece realizar uma simples e apaixonada constatação, além de toda construção literária marcada pela presença do verbo. A passagem do primeiro para o segundo Ungaretti, de *L'Allegria* ao *Sentimento del Tempo*, é explicada pelo aprofundamento e coordenação dos motivos iniciais desse tipo de poesia.

Num poeta culto e crítico de si mesmo, como Ungaretti, percebe-se, freqüentemente, o delinear-se analógico e ideal de duas etapas ou fases

sucessivas, que ele chamou de estações. A primeira delas é a fase da poesia ingênua, introspectiva, do idílio. Ela representa o momento virgem e puro em que a inspiração se alimenta na própria chama da vida, e cuja experiência cultural se desenvolve no próprio plano da experiência de vida, direta e inflamada.

No segundo momento, do “sentimento”, se assiste a uma assunção dos primeiros motivos em formas mais orgânicas e complexas, onde se reconhece muito mais o elemento reflexivo e intelectual. Aí se percebe o quanto de universal continha a inspiração primitiva. O universal, originário dos acontecimentos biográficos, de onde surgiram e ganharam vida, identificando-se a eles num círculo fechado em si mesmo, vai fazer parte também do pensamento poético colocado em prática. Alude-se aqui ao círculo do ir e vir da poesia de Murilo Mendes, discutido por Maimone no seu estudo citado.

Concluída a fase da poesia idílica e autobiográfica em Ungaretti, no *Sentimento del Tempo* começa a manifestar-se uma nova forma de inspiração que, antes de tudo, tende a ser representação direta do objeto, desligada da biografia e do diário que motivaram e nortearam a sua poesia desde o início. O que difere essas fases entre si é, em geral, o momento: o motivo se determina por si, sem nenhum pretexto. Isso leva, necessariamente, a uma menor aproximação ao motivo sentimental imediato; leva a uma lenta, mas atenta, transposição do polo subjetivo ao



polo objetivo da poesia. Ocorre ainda, no aspecto formal, uma desistência parcial das formas reduzidas e elementares da obra *L'Allegria* e a passagem para uma mais rica e articulada contextura do discurso lírico. Isso nos mostra o quanto a aparência selvagem e, ao mesmo tempo, ultramoderna da poesia ungarettiana ocultasse exigências e ressonâncias tradicionais. Ao sentir aquelas palavras isoladas na folha branca, sem critérios morfológicos marcados, pronunciadas por uma voz extasiada e simples, descobre-se o desenho melódico do hendecassílabo, muito difícil de ser articulado.

Ungaretti, assim como Murilo, não conseguiu saltar a fase do obscuro, da revolução em busca do original, para fazer, de início, uma poesia nobre, que respondesse totalmente às exigências neoclássicas.

Mas, devido ao seu espírito crítico, Ungaretti tomou precauções para não deslizar para a superfície da própria matéria, ao seguir os ecos das formas tradicionais. Isso porque, há épocas tão marcadas pelo peso da tradição a ponto de chegar a uma inocência ou a uma consciência tão extrema, para poder dar vida poeticamente a essa própria tradição, como num processo de retomada. O seu neoclassicismo não consiste em idolatrar as formas tradicionais, mas em reencontrá-las por meio de aproximações, de associações ousadas, buscando aderir à mais profunda individualidade do sentimento, que é próprio da atormentada poesia moderna.

O hendecassílabo tradicional renasce, nos melhores poemas de Ungaretti, dotado de novidade, e, ao mesmo tempo, cheio do encanto



original, apresentando algumas novidades de movimentos que aguçam a sua própria antigüidade. Para isso, Ungaretti quebra o ritmo do discurso lírico, desprezando a organização do verso, freando o tempo na poesia, a fim de revelar toda a delicadeza das flexões e concordâncias.

Nos poemas de *Sentimento del Tempo* exige-se maior explicação das estrofes. Em composições já citadas, como “Sirene”¹¹⁹, “Ricordo: d’Africa”¹²⁰, “L’Isola”¹²¹, “Inno alla morte”¹²², o verso não vive mais por si mesmo como em *L’Allegria*, mas em função de toda a frase poética.

Nesse ponto, nos depararmos com uma poesia destinada a desenvolver-se numa linha de maior complexidade lógica e rítmica, dentro dos mais concretos resultados da sua nova inspiração. Apresenta-se uma unidade de poesia tão marcante que, tanto partindo da superfície da forma, como tomando os movimentos da distante raiz psicológica, chega-se ao mesmo ponto, outra vez completando o círculo. Em Ungaretti, este emaranhado de complicações e articulações da experiência fônica e métrica, corresponde ao enriquecimento de temas interiores.

É nesta segunda fase de sua poesia, do *Sentimento del Tempo*, que,

119. *Funesto spirito/ Che accendi e turbi amore/ Affine io torni senza requie all’alto/ Con impazienza le apparenze muti/ E già, prima ch’io giuga ad altra meta/ Non ancora deluso/ Mi avvinci ad altro sogno./ Uguale a un mare che irrequieto e blando/ Da lugi porga e celi/ Un’isola fatale/ Com varietà d’inganni/ Accompagni chi non dispera, a morte.* G. UNGARETTI. *Tutte le poesie*. op. cit., p. 109.

120. *Non più ora tra la piana sterminata/ E il largo mare m’apparterò, né umili/ Di remote età, udrò più sciogliersi, chiari./ Nell’aria limpida, squilli; né più/ / Ibidem. p. 110.*

121. *In una parola ove sera era perenne/ Di anziane selve assorti, scese./ E s’inoltrò/ E lo richiamò rumore di penne/.... / Ibidem. p. 114.*

122. *Amore mio giovine emblema./ Tornato a dorare la terra./ Diffuso entro il giorno rupustre/.... / Ibidem. op. cit., 117.*

sem os pressupostos ocasionais e autobiográficos da primeira inspiração, o poeta tinha que usar os elementos e as cores de um mundo reconhecível, mas extraído do seu próprio interior, substituindo o pressuposto autobiográfico por uma autobiografia verdadeira e ideal.

Em *L'Allegria*, as pessoas do drama eram o poeta e o mundo, ou seja, a humanidade como um todo; o homem frente à máquina cósmica; o homem e Deus. Tudo se multiplica agora na poesia do “sentimento”, onde as aparências fugazes e naturais, os pensamentos, as recordações e as emoções encarnam-se em imagens plásticas, fundidas em uma clássica nostalgia. Criam-se figuras evanescentes de mito a partir das impressões mais sutis e transitórias do sentimento; figuras estas apenas insinuadas e sustentadas pela leve ilusão do canto, substancialmente chamadas de analogias. Esse processo do solidificar-se do sentimento em figuras é muito bem elaborado em sua lírica.

Na verdade, numa poesia como a sua, totalmente pessoal, baseada no sentimento puro, tinha que apresentar tons e valores de uma linguagem comum de grau e intensidade diferentes, bem mais elevados. Já não tem razão de ser as associações comuns e as formas do discurso simples e primordial. Todo o resíduo deixado pela experiência na alma do poeta, fundiram-se num inefável mundo interior onde as ligações, as ressonâncias e as necessidades se explicam na mente do leitor. Só que agora não faz mais referência aos termos da sua experiência cotidiana, mas às suas

experiências mais profundas, que vão além da memória, juntando-se a uma particular coerência do mundo interior do poeta.

Nessa sua poesia há quase que uma personificação da vida primitiva, selvagem e inconsciente. As analogias já não são mais fruto de uma sensibilidade realista nem de uma veia poética visionária, mas ela nasce do aprofundamento de um mundo de relações puramente interiores. Surgem de uma região onde as imagens, tornadas independentes pelas associações ordinárias, se combinam segundo leis puramente líricas, de sentimento absoluto.

Também as belíssimas paisagens de *Sentimento del Tempo* são totalmente analógicas, figurando as diversas idades em “Stagioni”; a noite em “Nascita d’aurora”; o místico no “Inno alla morte”; o verão em “Luglio”¹²³, todas marcando um espaço e um tempo de vida e arte. Todos carregados da sensualidade de D’Annunzio, só que a sensualidade ungarettiana parece mais tranqüila, reduzida ao seu essencial, escavada na raiz, e propensa a exprimir-se nos seus estados mais sutis e impalpáveis, como em “Inno alla morte”, onde a vida além da morte, ou seja, o inexprimível está presente.¹²⁴

123. *Strugge forre, beve fiumi/ Macina scogli, splende./ È furia che s’ostina, è l’implacabile./ Sparge spazio, acceca mete./ È l’estate e nei secoli/ Con indiscrete, schiette seduzioni/ Va della terra spogliando lo scheletro.* // UNGARETTI, G. *Tutte le poesie*. op. cit. p. 122.

124. *Avrò il tuo passo./ Andrò senza lasciare impronta/ Mi darai il cuore immobile/ D’un iddio, sarò innocente/ Non avrò più pensieri né bontà.* // *Colla mente murata/ Cogli occhi caduti in oblio/ Farò da guida alla felicità.* // Ibidem. op. cit. p. 117.

É a expressão do inefável, a extensão da palavra poética para significados de estados remotos de toda a experiência, em termos de experiência humana, como é a necessidade de toda poesia. Esses são os marcos de chegada da poesia de Ungaretti, que apresenta um mundo de sensações e de imagens naturais, que aderem à trama formal suave e delicada em que se figuraram.

O tormento da vida, a angústia do viver, a aspereza das lembranças são placados na suavidade originária do mito nascido do instante. Também as suas preocupações fundamentais são as mesmas de *L'Allegria*, o *uomo di pena*, o peregrino errante na terra; o sonho leopardiano das origens santas, de *paese innocente*, imune do pecado e da morte; o homem em solidão frente à noite que transforma todo o cosmo em uma neve evanescente; a ardente passagem das estações; o melancólico reacender-se do amor na idade elevada: *Sei la donna che passa / Come una foglia / E lasci agli alberi un fuoco d'autunno*.

Enfim, é a morte e o não existir: é a imaginação de uma vida desgastada e extrema dentro do próprio seio do não ser, do não existir. E, correlativamente a essa idéia de vazio da existência sem ilusões aparentes, como a verdadeira morte, há a invocação à piedade e a Deus. Um Deus misterioso que, em alguns momentos, parece confundir-se com a própria verdade escondida, que está atrás das aparências; um Deus eterno que

sobrevive no fluxo contínuo do tempo que passa; um Deus das religiões, que acolhe e que pune, que resplandece e resgata o pecado, tudo ao mesmo tempo.

Mas há uma observação nessas suas últimas metas de poesia, a prece é apresentada como marcas de passagens e inovações. Mas o importante em sua lírica é esse aprofundar-se na realidade fugitiva, ou seja, numa realidade inconstante, que passa e deixa sua marca no palpitir da vida no instante mesmo da sua existência. Nisto se vê o esforço em prestigiar o instante, característica própria da poesia moderna que vai ao encontro das formas primitivas do canto, para tirar a idéia principal de poesia da sua raiz sensual e escondida, ainda impregnada da origem, vibrante com o primeiro sopro da vida profunda.

Mas todo esse movimento novo do criar poesia relacionando-se com a origem de toda própria poesia, com a complacência sensualista e estetizante da boa matéria e da boa forma, não é privilégio só de Ungaretti. Também em Murilo, assim como em vários outros poetas modernos, está presente esta preocupação.

Conclui-se, daí, que a poesia de Ungaretti se destaca da intimidade sensual, da adesão a um sentimento quase físico, tendendo, sutilmente, a intelectualizar-se e a desviar-se da vibração do seu tom particular. Neste ponto se espalha e se expande a unidade interior da sua poesia.

Não quer dizer, porém, que esta nova e mais ampla fase da lírica

ungarettiana represente um erro, um desvio do seu caminho natural. Ela responde, sim, a uma necessidade profunda, numa sede de Deus, expressa em ardentes e desoladas invocações. Há uma nova necessidade e tendência de aparecer em poemas as formas exclamativas e elementares, circulando de novo neles a sugestão do silêncio, renunciando à complexa articulação lógica e musical que se afirma nas mais completas de suas poesias, no *Sentimento del Tempo*. Mas é uma exclamação diferente daquela apresentada de *L'Allegria*, porque não tem o material externo, e sim a exclamação sobre o pecado, a vida, o tempo, a morte e Deus.

Murilo Mendes parece ter passado por um processo contrário ao seguido por Ungaretti. Enquanto este partiu do núcleo, da origem dos tempos e da poesia, funcionando como um precursor do movimento novo, Murilo começou já pela poesia nova, buscando as origens clássicas até atingir o núcleo, de onde partira Ungaretti.

Também como Ungaretti, Murilo foi considerado um solitário e estranho no mundo da poesia em seu tempo, mas depois se firmou como vanguardista nato entre os grandes da lírica nova. O “segredo” de suas poesias está na própria natureza do modernismo que foi, principalmente para Murilo, no Brasil um estilo híbrido e heterogêneo, composto de características tipicamente modernas e com traços pré modernos, mas, ao mesmo tempo, sendo prolongamento de formações artísticas anteriores.

Por isso o modernismo literário, principalmente o brasileiro, e o



de Murilo em particular, foi mais um complexo estilístico que musical, não se enquadrando totalmente como escola, mas simplesmente como movimento, igual ao ocorrido com o Hermetismo na Itália de Ungaretti.

Nos dois poetas encontramos identidade de filosofia pessoal, de fidelidade a um propósito de modernidade puro e radical. Eles propuseram e desenvolveram um movimento de “vanguarda” anárquica e silenciosa ao mesmo tempo. A diferença é que Murilo já nasceu modernista, enquanto Ungaretti iniciou, sem pretensão alguma, em meio a um conflito humano e artístico particular e universal. Por isso ele é considerado o precursor da modernidade na literatura italiana do século XX, e é citado como iniciador da poesia nova, pioneiro da poesia pura, dos novos rumos mesmo da literatura e da cultura européia. Murilo, no entanto, é considerado um modernista nato dentro da literatura brasileira. Ele se fez só, mas levou o rótulo da literatura brasileira moderna para fora do país conduzindo outros nomes já consagrados, ao contrário do ocorrido com Ungaretti na literatura italiana. Portanto, do ponto de vista estilístico e temático, pode-se afirmar que as obras dos dois poetas estão igualmente situadas dentro do estilo da literatura moderna. A diferença está no modo de apresentação e na estrutura dos poemas de cada um, embora ambos situem muito bem a questão do tempo e do espaço em suas coletâneas. Suas poesias apresentam características bem marcadas de semelhanças por temas, formas e estruturas, assim como as suas preocupações estéticas literárias particular e

comum ao gosto da época. As aproximações surrealistas, a presença do visionário em ambos, os aproximaram da arte cristã e da arte barroca, não tanto enquanto preocupação estética, mas existencial, sendo que a religião é manifestada neles mais como símbolo do que como estilo e forma de poesia. Há a presença em ambos de uma poética predominantemente delirante e sonhadora, voltada para o real da vida e do momento que viviam. O sentido transcendentalmente inovador e libertador da existência humana e artística é buscado na liberdade de expressão. Essa liberdade é marcada pela forma de um verso livre desenfreado, explosivo e irreverente, representando a revolução proposta pela urgência do tempo que encurta os espaços do dizer as coisas da poesia e do mundo, por meio da própria poesia. Ambos realizaram uma reincorporação adulta da tradição ocidental na poesia, usando um meio obscuro de poetar, um pouco enigmático, mas livre e premente de renascimento. A angústia existencial em Murilo se manifestou na mesma época que em Ungaretti, em 1942, marcando mais uma identidade na poesia e vida de ambos.

Qualquer mera coincidência de vida e obra entre os dois poetas não deve ser entendida como fantasia de pesquisador crítico, mas como a pura realidade e semelhança de vida e de poesia.



BIBLIOGRAFIA

I - Obras de Ungaretti

1. Poesia

Il Dolore. Lo Specchio. Milano: Mondadori, XII edizione, settembre, 1981.

Il Taccuino del Vecchio. Lo Specchio. Milano: Mondadori. IV edizione, Giugno, 1979.

L'Allegria. Lo Specchio. Milano: Mondadori, XIII edizioni, agosto, 1981.

La Terra Promessa (frammenti). Lo Specchio. Milano: Mondadori, VII Edizione, aprile, 1978.

Sentimento del Tempo. Lo Specchio. Milano: Mondadori. XI edizione, agosto, 1974.

Vita d'un uomo – Tutte le poesie. Milano: Mondadori, X edizione. I Meridiani, maggio, 1982.

Vita d'un uomo- 106 poesie (1911-1960). Milano: Mondadori. XII ristampa, Settembre, 1980.

2 . Prosa

Il Carso non è più un inferno. All'Insegna del Pesce d'oro, 1966.

Lettere a Soffici (1917-1930). A cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni. Firenze: Sansoni, 1981.

Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918). A cura di Armando Marone. Milano: Mondadori. I edizione, Ottobre, 1978.



Vita d'un uomo- Saggi e Interventi. Milano: Mondadori, X edizione. I Merriani, maggio, 1982.

II - Estudos sobre Ungaretti

BARONI, Giorgio. *Giuseppe Ungaretti* (Storia e antologia della critica). Firenze: Le Monnier, 1981.

BO, Carlo. *Otto studi – Letteratura come vita*. Firenze: Le Monnier, 1939.

____. *La nuova poesia*. In: A A VV *Storia della Letteratura Italiana*. v. IX, Milano: 1969.

CAMBON, Glauco. *La poesia di Ungaretti*. Torino: Einaudi, 1976.

FORTINI, Franco. *Da Ungaretti agli ermetici*. In: *I poeti del Novecento*. Bari: 1977.

LUTI, Giorgio. *Invito alla lettura di Ungaretti*. Milano: Mursia, 1981.

PACI, Enzo, MATTIOLI, Paola. *Giuseppe Ungaretti*. Lettere a un fenomenologo. Milano: All'Insegna del Pesce d'oro, 1972.

PICCIONI, Leone (a cura di). *Per conoscere Ungaretti*. Milano: Mondadori, 1976.

____. *Ungarettiana*. Firenze: Vallecchi, 1980.

PORTINARI, Folco. *Giuseppe Ungaretti*. Torino: Borla, 1967.

SPAGNOLETTI, Giacinto. *Saba / Ungaretti / Montale*. 3. ed. Torino: ERI (Edizioni Rai – Radiotelevisione Italiana), 1973.



VALENTINI, Alvaro. *Semantica dei poeti. Ungaretti e Montale*. Roma: Mario Bulzoni, 1970.

III . Obras de Murilo Mendes

A idade do serrote. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968. p. 168.

Poesia completa e prosa. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A, 1994.

IV . Estudos sobre Murilo Mendes

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Prefácio de Alvaro Lins, Rio de Janeiro: Americ, 1943, pp. 60-65.

ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

ARAÚJO, Laís Côrrea de. *Murilo Mendes e a fase histórica do Modernismo*. Petrópolis: Vozes, 1(66), 72. pp. 47-52.

_____. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ÁVILA, Afonso. *O Poeta e a Consciência Crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969, pp. 71 e 85.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia no Brasil*. Seleção e Estudos da melhor poesia brasileira de todos os tempos, com a colaboração de José Guilherme Melquior na fase modernista. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963. pp. 311 – 457/ 470.

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972,
- CAMPOS, Aroldo de. *Metalinguagem*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1976. pp. 55-65.
- CÂNDIDO, Antônio. *Pastor pianista / pianista pastor*. In: *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985, pp. 81-95. (Série Fundamentos, 1).
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1951, pp. 246-247.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966, pp. 249, 278, 293.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. *Murilo Mendes*. A invenção do contemporâneo. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Encanto Radical)
- LIMA, Alceu Amoroso. A Reação Espiritualista. In: *A Literatura no Brasil*. Direção de Afrânio Coutinho com Assistência de Eugênio Gomes e Barreto Filho. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, vol. 3, t.1. p. 414.
- _____. *Memórias Improvisadas*. Diálogos com Medeiros Lima. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 68, 131 e 152.
- JACOBBI, Ruggero. *O apocalipse de Murilo Mendes*. Trad. de Lésia Deschamps. Minas Gerais, Belo Horizonte, 21 de fevereiro, 1976. Supl. lit., p. 4.

NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MAIMONE, Raul Henriques. *Reflexões sobre a linguagem poética de Murilo Mendes*. In: XXX Seminário do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo, São José do Rio Preto, 22 e 23 /11/1985 – XII Anais de Seminários do Gel, Lins, Faculdade Auxílium de Filosofia, Ciências e Letras, 1986, pp. 242-248.

_____. *A inscrição circular: sobre o discurso poético de Murilo Mendes*. Dissertação de Mestrado, Teoria Literária e Literatura Comparada, Assis: FCL/UNESP, 1987.

_____. *Aspectos da poética de Murilo Mendes*. In: *Cadernos de pesquisa*. Assis: FCL/UNESP, nº 2: pp. 99-108, 1990.

_____. *Murilo Mendes: história, tempo e linguagem poética de Murilo Mendes*. Tese de doutorado, Teoria Literária e Literatura Comparada, Assis: FCL/UNESP, 1994.

V . Obras Gerais de Apoio Teórico

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. (Trad.) Alfredo Bosi et alii. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ANCESCHI, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*. In: *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*. Parte Quarta – pp. 1581-1732. Milano: Marzoratti, 1961.

_____. *Le poetiche del novecento in Italia..* Torino, 1973.

_____. *Saggi di poetica e di poesia*. 1972.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1972.

ANTONIELLI, Sergio. *Dal Decadentismo al Neorealismo*. In: *Letteratura Italiana*. Le Correnti. Milano: Marzoratti, 1956.

APPOLONIO, Mário. *Letteratura dei contemporanei*. Brescia: 1956.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. (Trad.) Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. (Trad.) José Paes. 2 ed. São Paulo: Cultrix, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. (Pref.) Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates).

BINNI, Walter. *La poetica del Decadentismo*. Firenze: 1936.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1977

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis: Vozes, 1967.

CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985. (Série Fundamentos)

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.



CÂNDIDO, Antônio e CASTELO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Modernismo*. 2 ed. ver., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. v. III.

CHARDIN, Teilhard de. *O fenômeno humano*. (Trad.) Léon Bourdon e José Terra. Porto: Livraria Tavares-Martins, 1970.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. (Trad.) Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1978.

CONTINI, G. *Letteratura dell'Italia Unita*. (1961-1968). Firenze, 1968.

COUTINHO, Afrânio, (dir.) e COUTINHO, Eduardo Faria, co-dir. *A literatura no Brasil*. 3 ed. ver. E aum. Rio de Janeiro: José Olympio/EDUFF, 1986. vol. V e VI.

DONINI, Filippo (e outros). *Giuseppe Ungaretti* (Problemi e proposte critiche). Roma: Istituto di Studi Romani, 1981.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. (Trad.) Antonio José Massano et alii. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1973.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. (Trad.) Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1983. (Estudos)

ELLIOT, T.S. *A Essência da Poesia*. (Trad.) Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. ver.e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FORTINI, Franco. *Da Ungaretti agli ermetici*. In: *I poeti del novecento*. Bari, 1977.



FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. (Trad.) Marise M. Curioni. Trad. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas e suas fontes, 3).

FRY, Northrop. *Anatomia da crítica*. Quatro ensaios. (Trad.) Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *O caminho crítico*. (Trad.) Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GARGIULO, ALFREDO. *Premessa al Sentimento del Tempo*. In: GIUSEPPE, Ungaretti – *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1982.

GULLAR, Ferreira. *Antologia poética*. 3 ed. São Paulo: Summus, 1979.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. (Trad.) José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. (Trad.) Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MACRÍ, Oreste. *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*. Firenze: Vallecchi editore, 1956.

_____. *Realtà del Simbolo*. Firenze: Vallecchi, 1968.

MANACORDA, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporânea- (1940-1975)*. Roma: Riuniti, 1967.

_____. *Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943)*. Roma: Riuniti, 1980.

_____. *Il Novecento*. Bologna, 1947.



MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A Astúcia da Mímese: Ensaios sobre Lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Formalismo e Tradição Moderna: o problema da Arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1974.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada* História, Teoria e Crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOFERI, Adelia. *Le Poetiche critiche novecentesche*. Firenze: Vallecchi, 1970.

PAREYSON, Luigi. *Il Novecento*. Bologna, 1947.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Ensaios escolhidos. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

POZZI, Gianni. *La poesia italiana del novecento*. Torino: Einaudi Editori, 1970.

SAPEGNO, Natalino. *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*. v. III. Firenze: La Nuova Italia, 1947.

_____. *I poeti nuovi* In: *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1947.



- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- SOLMI, Sergio. *La poesia Italiana contemporanea*. Firenze: Circoli, 1939.
- SPAGNOLETTI, G. *Poeti del novecento*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1977.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- VALENTINI, Alvaro. *Semantica dei poeti*. Ungaretti e Montale. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.
- VICINELLI, Augusto. *Maestri e Poeti della Letteratura Italiana*. In: *Storia letteraria*. v. II. Milano: Mondadori, 1950.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.
- ZINGARELLI, Nicola. *Il Nuovo Zingarelli*. Vocabolario della lingua italiana. 11 ed. a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello. Bologna: Zanichelli, 1985.



RESUMO

UNGARETTI E MURILO MENDES: DUAS EXPERIÊNCIAS POÉTICAS CONSOANTES, é um estudo comparativo entre a poesia de Giuseppe Ungaretti e Murilo Mendes, poetas do século XX, contemporâneos dentro das literaturas italiana e brasileira, respectivamente.

Os três capítulos levam à identidade de vida e poesia em cada autor, sendo que o capítulo I trata da vida e obra de Giuseppe Ungaretti, apresentando as fases de sua poesia e vida; o capítulo II trata da vida e obra de Murilo Mendes; e o capítulo III é a união e comparação das duas poesias.

Baseando-se sempre na teoria da solidão do poeta, de Staiger, as considerações finais apontaram para uma poesia que parte do particular, da "vida do homem", para atingir o universal.

ABSTRACT

Ungaretti and Murilo Mendes: Two harmonious poetical experiences, is a comparative study of the poetry of Ungaretti and Murilo Mendes, two 20th century poets, contemporaries in Italian and Brazilian literature respectively.

The three chapters introduce the life and poetic identity of each author. Chapter I deals with the life and work of G. Ungaretti, presenting the stages of his poetry and life. Chapter II deals with the life and work of Murilo Mendes and chapter III is the union and comparison of the two.

Based on Staiger's theory of the poet's solitude, the final considerations point to poetry derived from the private, from "man's life", to attain the universal.

PALAVRAS CHAVES: Literatura Comparada, Literatura Italiana, Literatura Brasileira, Giuseppe Ungaretti, Murilo Mendes, poesia e poética.



